

**S Henrijem Alekanom se je posebej za EKTRAN pogovarjal režiser Dinko Tucaković. Pogovor se je pričel oktobra 1990 na Dunaju, končal pa februarja 1991 v Beogradu.**

Henri Alekan se je rodil 10. februarja 1909 v Parizu. Gimnazijo je končal v Parizu in Nici. Obiskoval je *Conservatoire des Arts et Metiers* in *Institut des Optiques*. Sprva je bil bančni uslužbenec, nato pa je delal v lutkovnem gledališču. Leta 1929 prične delati kot asistent kamere, od leta 1939 pa tudi kot snemalec slike (švenker). Kot direktor fotografije debitira leta 1939 s kratkim filmom *Fordove tovarne v Poissyju* (*Les usines Ford à Poissy*, režija Y. Allégret). Od leta 1944 sodeluje s pariško filmsko visoko šolo IDHEC. Leta 1946 je med ustanovitelji *Académie du cinéma*. Seznam režiserjev, s katerimi je sodeloval, je impresiven: Carné, Clément, Gance, oba Allégreta, Melville, Dassin, Wyler, Young, Edwards, Losey, Ruiz, Robbe-Grillet, Demme, Wenders, Gitai... Od druge polovice sedemdesetih let in vse do danes dela kot aranžer luči v nekaj francoskih gledališčih. Leta 1984 je objavil knjigo »O lučeh in sencah« (*Des lumières et des ombres*). V zadnjem času dela tudi video-spote za rock'n'roll skupine (New Order, Detective). Prav te dni postavlja luči na eni od prog pariškega metroja.

**Dinko Tucaković:** O vaših koreninah kroži kar nekaj nejasnosti, ki se vlečejo skozi filmske knjige in članke o Vas...

**Henri Alekan:** Naj vam takoj povem, da je zgodba o mojem bolgarskem poreklu popolnoma netočna. Nekega dne se je nekemu mojemu prijatelju zdelo zabavno, da s tem podatkom zapelje avtorja znanega filmskega besednjaka. Spet drugi si je izmislil nekakšno moje armensko poreklo, ker je bil pač sam Armenec. V resnici sem med iskanjem svojih korenin ugotovil, da obstaja genealoško deblo, ki dokazuje, da so moji pradedje živeli v Clermont-Ferrandu od leta 1742. Moje francoske korenine segajo torej precej globoko. Po sporu mojega pradedca z oficirjem kraljeve vojske so bili moji predniki prisiljeni zapustiti Clermont-Ferrand in oditi v Loreno. Moja družina tako izvira iz Lorene, to pa je še Francija, mar ne?

**DT:** Pri filmu ste že od leta 1929, torej več kot šestdeset let. Kaj je tako usodno vplivalo na vašo odločitev za snemalski poklic?

**HA:** Kot ponavadi je tudi tokrat odločilo naključje. Kot mladenič sem se sprehajal po Villefranche-sur-mer in videl prizor, ob katerem mi je zastal dih. Pristanišče tega mesteca na Azurni obali je bilo osvetljeno s tako močnimi lučmi, da je bilo videti povsem nestvarno, kot v pravljici. Snemali so neki veliki ameriški film — in prav možnost, da s pomočjo osvetlitve, s pomočjo svetlobe bistveno spremenite videz nečesa, kar je sicer v življenju videti povsem trivialno in nepomembno, je vplivala na mojo odločitev, da zvem kaj več o tem.

Šel sem v knjižnico Konzervatorija za umetnosti in obrti (tedaj namreč še ni bilo

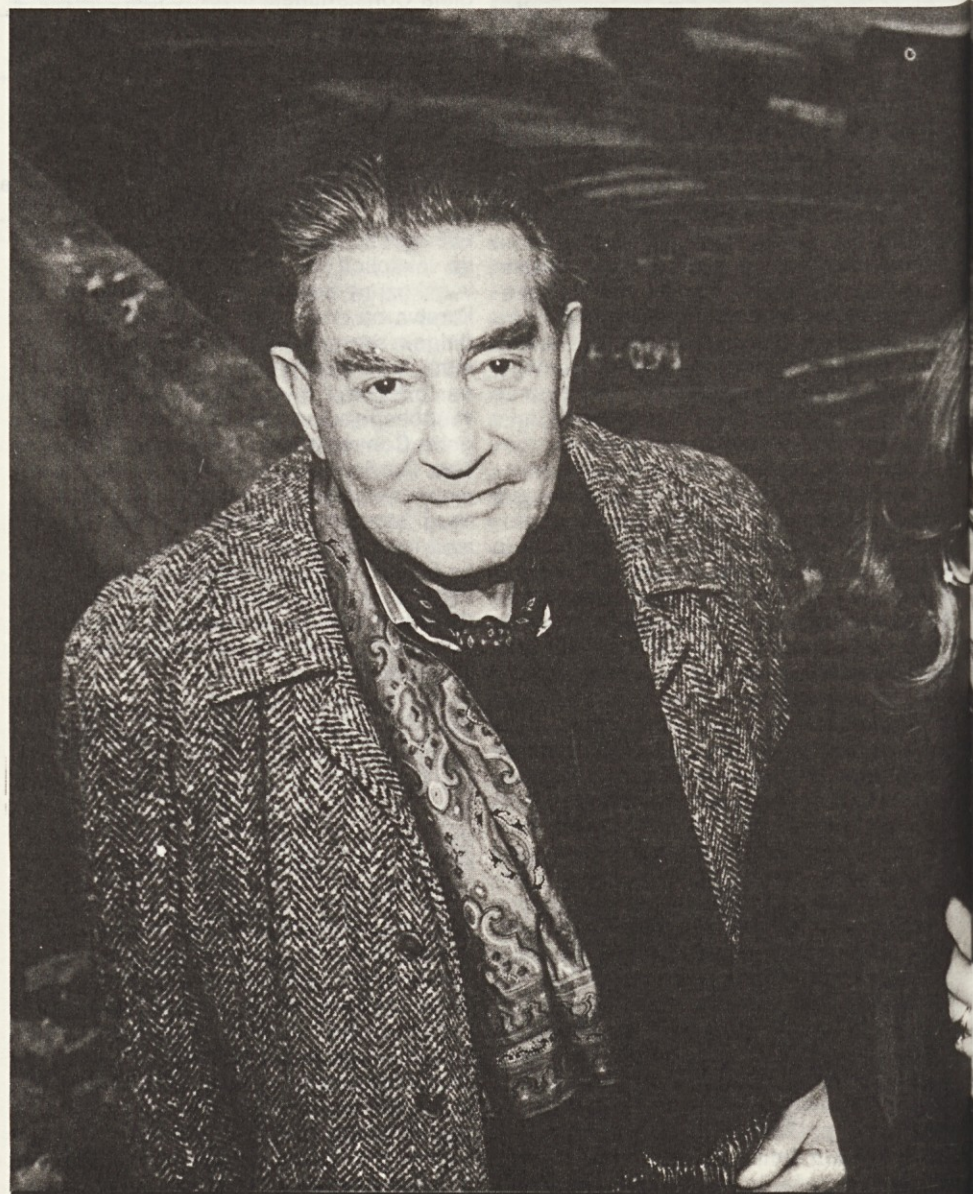
filmskih šol) in pregledal vse naslove, ki so imeli kakršno koli zvezo s filmom. Nato sem se vpisal na nekakšen tečaj, ki so ga imeli v tovarni Pathé-Cinéma v Joinville-le-Pont blizu Pariza, kjer sem ugotovil, da mi snemalski posel najbolj ustreza. Učenec nas je bilo malo, snemali pa smo s stariimi štirikotnimi kamerami z ročico. Skozi optični vizir se je zelo slabo videlo, če pa ste hoteli dobiti pravo hitrost, se pravi, vrteti ročico v pravem ritmu, je bilo treba prepevati neko staro francosko popevko.

**DT:** Obdobje vojne je bilo za francoske filmarje izjemno zanimivo. *Carné* in *Allégret* sta prav v tem času posnela morda svoje najzanimivejše filme. Snemali so tudi nekateri od najbolj znanih režiserjev Reicha. Ali ste sami sodelovali pri katerem od teh filmov. Govori se celo, da ste bili član gibanja *Odpora*?

**HA:** Francija je bila tedaj razdeljena na dva dela. Severni del je bil pod nemško okupacijo, južni pa pod Italijo. Ljudje, ki niso hote-

li živeti pod okupacijo, so pobegnili v Nico. Tedanja vichyjska vlada z maršalom Petainom na čelu je ustanovila filmski center za mladino, saj so dojeli, da bo film v Franciji propadel, če ne zagotovijo vsaj enega filmskega centra za mlade. Tako se nas je veliko zbralo v Nici. Režiserji, snemalci... Učili smo se od starejših, ki so tja prihajali delat. Delal sem kot direktor fotografije z Abelom Ganceom in z obema bratoma Allégret, Yvesom in Marcom. Tako smo delali vse do pred koncem vojne, ko so stik z nami poiskale prve skupine gibanja odpora. Z enim od bratov in s še nekaj drugimi filmarji iz centra sem ustanovil skupino, ki je bila seveda tajna. Glavni cilj te skupine je bila poenostavitev nabave z boni (treba je bilo pač preživeti in pomagati ljudem, da preživijo). Skrbeli smo za begunce in ilegalce, izdelovali ponarejene dokumente, predvsem pa ustvarjali obveščevalno mrežo. Ta mreža je zbirala podatke in informacije v zvezi z morebitnim zavezniškim izkrcaanjem v Franciji. Vse te informacije so poto-

HENRI IN NADA ALEKAN



# SENCAH

GRAFIJE

vale v London. In tako sem nekega dne (po zaslugi radia, saj tedaj ni bilo televizije) skupaj z bratom doživel to radost, da na valovih radia London slišim sporočilo o nas. Skakali smo od veselja in vzklikali: »To je čudovito! London priznava našo ilegalno skupino!« Seveda smo po tistem še bolj zagrizeno nadaljevali z akcijami.

**DT:** Neposredno po vojni ste zasloveli z dvema filmoma, *Bitka za progo* (*La bataille du rail*) Renéja Clementa in *Lepotica in zver* (*La belle et la Bête*) Jeana Cocteauja, oba iz leta 1945. Filma se močno razlikujeta, saj je prvi skoraj dokumentaren, drugi pa izjemno stiliziran. Ali je ta dvojnost po svoje zaznamovala tudi vašo prihodnjo kariero?

**HA:** Ko sem pričel delati kot direktor fotografije, sem bil velik zanesenjak. Morda sem bilo celo nekoliko predrzen, saj sem si govoril: tako delajo starejši, tako so me naučili moji veliki učitelji, toda morebiti se lahko zanesem na lastno nadarjenost in se

poskušam izraziti po svoje. Imel sem to srečo, da sem srečal Jeana Cocteauja, natančneje, prijatelji so me spoznali z njim in me priporočili prav tedaj, ko sem snemal **Bitko za progo**. Bilo je zares izvrstno imeti dve popolnoma nasprotni vsebini: eno zelo naturalistično, skoraj dokumentarno, saj je bilo mogoče rekonstruirati zgodovinske elemente in dogodke iz bojev železničarjev; druga pa je bila nekaj čisto drugega, prava pravljica. S plastičnostjo podobe sem hotel pokazati, da moramo prisluhniti vsebini in poskusiti najti tako obliko podobe, da bo zares intimno ustrezala povedani zgodbi. Dejansko sta sloga obeh filmov močno različna. Prav dejstvo, da sem delal dva velika filma, ki sta imela res velik uspeh (oba sta bila nagrajena na prvem povojnem festivalu v Cannesu), kakor tudi, da sem prodrl dovolj globoko v tisto, čemur pravim plastičnost podobe, sta me vzpodbudila, saj sem si rekel: »Vsaka tema, vsak scenarij mora imeti svojo obliko podobe. Ni potrebe, da bi sami sebe oponašali, se citi-

šolo za moje otroke... Vseeno pa se nisem pustil zapeljati v skušnjava. Vidite, udobje in vse te vabe vendarle niso odtehtale moje želje po neodvisnosti in svobodi izbire. Navsezadnje sem vso svojo prihodnjo kariero zasnoval prav na svobodi izbire scenarijev in vsebin. Tako se mi je včasih celo zgodilo, da sem zavrnil velike filme.

**DT:** Svoj slog ste oblikovali z učenjem pri velikih mojstrih črno-bele fotografije in nemega filma. Čigav vpliv je bil odločilen?

**HA:** Georges Perinall je bil izjemen snemalec. Dobro je poznal tehniko, obenem pa je bil izjemno senzibilen, resničen umetnik. Tu je tudi Eugen Schüfftan, veliki nemški snemalec, ki je v Francijo prišel leta 1933 s prvim valom beguncev. Pa Fritz Arno Wagner, ki je ostal v Nemčiji, saj ni imel (to je treba povedati) poguma, da bi odšel, tako kot so to storili Schüfftan, Otto Heller ali Kurt Kurant. V prvi vrsti sta to vseeno Perinall in Schüfftan. Pokazala sta mi, da je konstruiranje podobe mentalno dejanje, ki

FOTO: VLADIMIR MIHAJLOVIC

## IZBOR HENRIJA ALEKANA

V anketi revije *Cinema* (1972/73) je na vprašanje o priljubljenih direktorjih fotografije Alekan odgovoril z naslednjim seznamom:

Fritz Arno WAGNER	(Utrujena smrt)
Gunnar FISCHER	(Sedmi pečat, Nasmehi poletne noči)
Gregg TOLAND	(Sadovi jeze, Državljan Kane)
Karl FREUND	(Metropolis, Berlin — simfonija vele mesta)
Lee GARMES	(Brazgotinec, Shanghai Express)
L. H. BUREL	(Kolo, Napoleon, Žepar)
Otello MARTELLI	(Dolce vita)
Eduard TISSE	(Križarka Potemkin, Aleksander Nevski)
Eugen SCHÜFFTAN	(Obala v megli, Smešna dama)
Georges PERINALL	(Pod strehami Pariza, Zasebno življenje Henryja VIII.)

rali ali prepisovali. Poskušajmo biti inventivni in za vsak film najti novo obliko.«

**DT:** Svoj čas, med snemanjem *Ane Karenine* (*Anna Karenina*, režija J. Duvivier, 1947), vas je A. Korda povabil v London in vam ponudil delo stalnega direktorja fotografije.

**HA:** To je bila zame velika skušnjava, saj so mi ponudili nekaj, česar še nihče nikoli ni ponudil nobenemu francoskemu snemalcu — celo mojemu velikemu prijatelju in starejšemu kolegu Georgesu Perinallu, od katerega sem se toliko naučil, ne! Povprašal sem ga v zvezi s to ponudbo in potrdil mi je, da gre za res veliko priznanje, saj mu je dotlej Korda ponujal zgolj enoletne pogodbe. Po drugi strani pa so me opozorili, da je stalno delo v studiu v Cheper-tonu skorajda tovarniški posel, kjer bi moral snemati vse filme, ki bi mi jih Korda dodelil, imel bi kvečjemu nekaj tednov počitnic letno, skratka, bilo bi to pravo garanje. Ker pa sem v tem času že posnel **Lepotico in zver**, **Bitko za progo** in **Ano Karenino**, sem pričel postajati znan in okleval sem, saj sem navkljub fantastičnim ponujenim pogojem hotel ostati neodvisen. Poskušal sem ga torej zavrniti z argumentom, da je sedemletna pogodba predolga, on pa je ponujal vedno več: stanovanje v Londonu, hišico na obali Temze, francosko

je skrajno osebno in katerega korenine so v koncepciji kompozicije arhitekture in slikarstva. Pokazala sta mi, kako pomembno je preučevanje velikih slikarskih mojstrov in kako lahko s pravilno uporabo njihovih izkušenj dosežemo emocije občinstva. Če tudi so pravila na filmu in v slikarstvu različna, saj film karakterizira gibanje in dinamizem, so izvori konstrukcije mase vendarle enaki. Pozneje pa sem k temu seveda dodal še pravila, ki sem jih postavil sam.

**DT:** Nekajkrat ste snemali tudi v Jugoslaviji?

**HA:** Prvič sem delal z Jacqueline Audry, snemali smo nekje v okolici Beograda. Nato z Dennysom de la Patellierjem, kjer sem pravzaprav vskočil v film. In končno **Austerlitz** Abela Gancea. Lokacije smo iskali v bližini Zagreba, saj Austerlitz ni bil več podoben svoji izvorni podobi iz časov bitke. Našli smo izvrsten kraj kakih sto kilometrov od Zagreba. Če sodimo po dokumentih, gravurah in slikah, je bil ta kraj na las podoben onemu, na katerem se je odvijala prava bitka. Bil sem navdušen in producentu Salkindu sem povedal, da smo našli tisto, kar smo iskali, in da bi zares morali snemati prav tu. On pa mi je odvrnil: »Kaj vam *pride na misel? Bomo mar tja vlekli osemsto konjenikov in statiste? Se*



bomo tja nameščali, iskali hotele in razpenjali šotore? Ne pride v poštev!» Bil sem razočaran. Bitko smo posneli v improviziranem studiu na zagrebškem velesejmu, en del pa smo snemali na terenu tako blizu Zagreba, da se je v vidnem polju bojnega polja šopiril tudi ogromen most čez Savo. Gance je rekel: »Ni problema, zakrili ga bomo z dimom. V času bitke so topovi neprekinjeno streljali in na bojnih poljih je bilo veliko dima.« Sprejel sem njegov predlog. Imeli smo kamionet z dimnim materialom, ki je na naš znak z zastavico vozil sem ter tja po polju. Nekega dne se je Ganceu zelo mudilo, saj je bil prepričan, da je konjenica izvrstno postavljena, in je dal ukaz za snemanje, medtem ko je bilo v daljavi še vedno videti kamionet z dimnim materialom. Ko smo pregledali material, sem rekel Ganceu: »Nemogoče! V ozadju je videti most na Savi in kamionet!« On pa mi je odgovoril: »Tega ne bo nihče opazil.« In tako je v filmu o sloviti bitki pri Austeritzu ostal tudi kamion! Toda Abel je imel prav: prizor je izvrstno uspel. Tudi prizori bitke v

studiu v različnih vzdušjih so bili prekrasni. Končno pa sem prav med snemanjem filma spoznal mojo sedanjo soprogo Nado, tedaj še tajnico režije Nado Starčević.

**DT:** S katerimi režiserji ste v vašem več kot šestdesetletnem delu pri filmu najbolje sodelovali?

**HA:** Veliko jih je. Težko bi omenil le enega. Seveda jih je bilo nekaj, ki sem jih imel posebej rad, vendar vsak režiser dela drugače. To pa pomeni, da se enkrat razumete bolje, drugič pa slabše. Kadar obstaja dobra afektivna komunikacija, se praviloma razvijejo tudi simpatije. Navedel sem že tri ali štiri imena. Jean Cocteau je bil izjemen. Bil je človek velike senzibilnosti, bujne domišljije, dovteten za številne predloge. Ker sem imel med delom z njim njegovo popolno podporo, sem si dovolil vse trike v filmu *Lepotica in zver* delati neposredno v kameri in ne pozneje v laboratoriju. Abela Gancea sem zelo dolgo poznal, odlično sva se razumela, še posebej mi je žal za nerealiziran projekt, ki bi se moral imenovati »Kristusovo življenje«. Eno leto smo delali na njegovi pripravi, nato pa so sredstva skopnela in film ni bil nikoli posnet. Tudi Joseph Losey je bil velik umetnik, spoznal sem ga po njegovem prihodu v Evropo, sodelovala pa sva vse do njegove smrti.

Končno pa je tu še Wim Wenders. Z njim sem posnel dva filma, *Stanje stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) in *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Ob tej priložnosti sem lahko občutil veliki smisel, ki ga ima Wenders za komuniciranje s sodelavci: z montažerjem, s katerim vselej dela, s scenografino, ki je prav tako redna sodelavka, z direktorjem fotografije — to sem pa jaz! Četudi sem delal samo dva filma z njim, sem dojel, da mu lahko marsikaj svetujem in da ne bo zaradi tega ne prizadet ne užaljen. Včasih je vztrajal na trdnem konceptu in ni popustil niti za las, drugič, denimo v prizoru bunkerja *Neba nad Berlinom*, pa je v celoti improviziral prizor, ki ga sploh ni bilo v scenariju. Moji priljubljeni prizori so prehod skozi berlinski zid, ki smo ga dosegli z enostavnim scenografskim trikom razmaknjenega zidu, in pa vsi zaključni prizori v cirkusu. To je film, v katerem sem imel popolno ustvarjalno svobodo in kjer sem ogromno eksperimental — od prastarih trikov v kameri, ki jih nihče več ne izvaja, do prepletanja črno-belega in barvnega materiala. Ste opazili, da se cirkus, ki je eden od osrednjih objektov filma, imenuje *Cirkus Alekan*?

V nasprotju z Wimom pa je bilo, denimo, z Marcelom Carnejem, ki sem ga izjemno spoštoval, zelo težko sodelovati. Vedno je bil nekako napet in težek. To so glavna imena, ki jih lahko navedem.

**DT:** S knjigo »O lučeh in sencah« ste ponudili koncept vaše filozofije luči in osebne estetike filmske umetnosti.

**HA:** Zaželel sem si napisati knjigo preprosto zato, ker se mi je zdelo, da del cilja svojega poklicnega življenja ne morem obdr-

žati zase. Morda je to nekoliko oholo in predrzno, toda zdelo se mi je škoda, da ne kega dne izginem, ne da bi sporočil vse tisto, kar je v meni. Začutil sem torej potrebo po tem, da sedem za mizo, zberem vse tiste zapiske, ki so se kopičili v toku vseh teh let, jih uredim in iz njih poskušam izluščiti splošno črto o ureditvi svetlobe na filmu. To mi je vzelo zelo veliko časa, skoraj deset let. Seveda nisem delal neprekinjeno, temveč sem se kakšne tri mesece ubadal s knjigo, vmes naredil film ali osvetlitev za gledališče, nato pa se spet vrnil h knjigi. Vsakič znova sem se moral na novo koncentrirati. Bolj ko sem vpeljeval red v zapiske in bolj ko sem napredoval iz poglavja v poglavje, bolj sem si želel iti še dlje in še bolj globoko. Upal bi si reči, da je to besedilo mogoče obravnavati kot svojevrstno filozofijo osvetlitve, četudi nekateri moji kolegi postavljajo pod vprašaj sam izraz »filozofija osvetlitve«. Vztrajam pri tem izrazu, saj se mi zdi, da je v našem poklicu obstajal velik nered, prav poskus, da se pogramo s proleom svetlobe in o njem tudi kaj napišemo pa nas sili v to — oziroma je vsaj prisililo mene — da organiziram tisto, kar se dogaja v mojih možganih. Kako se lotiti osvetlitve določenega dekorja? Kako opazovati dekor kot kraj, ki bo napolnjen s svetlobo? Veste, brez svetlobe ni ničesar. To je obenem naša sposobnost gledanja in naša senzibilnost. Prav od tod izhaja moja potreba po pisanju. Ni mi žal, četudi doslej še nisem srečal kolega, ki bi globoko premišljeval o problemih osvetlitve. Zdaj se mi že zdi, da bi moral napisati nadaljevanje lastne knjige, saj je daleč od sleherne popolnosti. Pravzaprav je vseh šestdeset poglavij moje knjige samo uvertura. Četum, da grem lahko še globlje. Poglejte, denimo, poglavje »Mistična svetloba...« Da, prepričan sem, da povedano ne zadošča več. Mislim celo, da bi moral napisati celo knjigo samo o mistični luči. In zakaj sem pravzaprav sploh napisal to poglavje? Misli sem, da bo kdo povzel idejo in jo poglobil. Ko pa, nekoliko pozneje, govorim o arhitekturi svetlobe, kakor jo obdelujem zdaj, sem dojel, da še vedno ne grem dovolj daleč v pojasnjevanju vzrokov svetlobnih variacij in nians, vzrokov moči svetlobnega pramena... Zdi se mi, da bi ves ta pristop moral znova obdelati, poglavje za poglavjem. Poglejte, tule sem denimo poskušal pojasniti osvetlitev Caravaggiovega velikega dela *Smrt matere božje*. Te slikarske učinke sem dejansko obravnaval tako, kakor sem si jih — ali bi si jih — predstavljal na filmu. V grobem dejansko obstajajo vsaj tri ali štiri osnovne ravni osvetlitve, ki predstavljajo glavne učinke, nato pa so tu še sekundarni učinki, ki so veliko bolj niansirani, kakor tudi terciarni učinki, ki predstavljajo subtilnost v osvetlitvi in niansiranju oziroma odboj svetlobe od materije. Tako v knjigi obdelujem razne slogove v njihovi odvisnosti od vsebine. Skratka, skušam odkriti poti, po katerih bi raziskovalci lahko šli naprej.

PRIPRAVIL  
**DINKO TUCAKOVIĆ**

