

neinteresiranost delavniškega modela. V bronu je Gorše izvršil svojo *Evo*, ki za sedaj zaključuje njegovo umetniško pot, kajti v nji je vtelešena vsa kiparjeva narava: zaveden odklon od kristalizirane, harmonične oblike, s katerim je dosegel realističen izraz, toda z njim še vedno ni popolnoma dosegel svojega kiparskega ideala: oblost postane že pogojna za razne poglede, ni pa še razvita v pravo obliko, brez katere oko ne more objeti vsega kipa v njegovi atmosferi. Goršetov naravni element je tukaj postal skoraj karakteristika njegove umetniške osebnosti, kar ni zapreka za oblikovno dognanost.

R. Ložar spremlja v knjigi Goršetovo delo na področju akta, oblečene figure, portreta in religiozne umetnine. Za moderno monografijo bi si želeli sicer bolj strnjeno obravnavanje oevvra, toda avtor je ločil kiparsko delo od kiparja - umetnika do take mere, da se z njegovim življenjem peča le na zadnji strani knjige v obliki neznatne leksikalne biografije. Ne, da bi želeli anekdoto in podatek: toda vprašanje je, če je danes tak čas, da je mogoče dragoceno umetnikovo doživljanje in njegovo mnogotero povezanost z našim časom popolnoma izločiti iz monografije in sistematično obravnavati le njegovo delo, po vzorcu zapuščine brezimnih vekov? O Goršetovem delu je R. Ložar pisal s toplimi besedami in poudaril razvojno pot njegove skulpture. S tem je storjeno veliko delo, kakor smo nakazali v začetku recenzije. Pogrešamo Goršetovo risarsko in ilustrativno delo, ki ni le prav obsežno in v tesni zvezi z našo povojno kulturo na Gorškem, ampak tudi izdatno pojasnjuje formalno pot njegovega kiparstva. Toda R. Ložarju gotovo ni bilo do popolnoma zaokrožene podobe kiparja, ki je še v razvoju in še ni dosegel dozorelega odstavka v svojem ustvarjanju.

Jezik monografije o F. Goršetu je mnogo razumljivejši, kakor v marsikaterem starejšem Ložarjevem delu. Omenil bi le nekaj neslovenskih pojmov, ki naj izginejo iz naših knjig: Čitajoča deklica naj bi postala Bralka; prostoplastično delo je obel kip ali obla skulptura; nastoj je nastanek ali postanek, za „paradizičen“ pa služi slovenska beseda „rajski“. Morda bi bilo mogoče ugovarjati sintaksi, toda postala je že nesprenemljiva karakteristika naše povojne generacije. Dela, ki so v monografiji reproducirana, so res odličen izbor Goršetove tvorbe, oprema knjige in tehnika reprodukcij pa sta v čast založbi in tiskarni.

F. Mesesnel.

Film

O francoskem filmu

Ne vem, kaj pomeni film slovenskim izobražencem. V slovenskih revijah in časopisih ni, razen čisto navadnih poročil, filmske kritike. Koliko slovenskih pisateljev ali umetnikov bi priznalo, da je film umetnost, sicer „ars minor“, a umetnost vendarle? Koliko slovenskih izobražencev pozna zgodovino filma? Koliko jih čuti in si more razložiti globoke razlike med angleškim, ruskim in francoskim filmom? Zdi se mi, da zelo malo, in vzrokov tega nepoznavanja ni težko najti. Poleg vsega drugega je pač tudi težavno priznati, da so poleg pesniških in umetniških oblik, ki jih priznavajo univerze, tudi še druge. Drugače bi bilo, če bi imeli naslov doktorja kinematografije! Naj bo že kakor koli — predstavljajmo si, da so knjige tako dragi predmeti, da jih morejo kupiti ali si jih izposoditi samo bogate družbe. Človek bi kultivirani, a revni inteligenci ne mogel zameriti, če bi jih ne poznala. Film je tak estetski predmet, ki je dostopen samo tistim, ki lahko drago plačajo. Ne čudimo se torej, da so najbolj slavni filmi evropskih in ameriških avtorjev v Ljubljani nepoznani (pravim „avtorjev“, čeprav filmski žargon ne pozna te besede). Nasprotno pa se Slovenci (če izvezamemo nepoštene razlage), ne morejo ubraniti krivde, kadar često iz nerazumljivih vzrokov sprejemajo nekatere in zavračajo druge filme. Zakaj je bil pomembni francoski film

„Pépé le moko“ v Ljubljani dvakrat napovedan, predvajali so pa nato samo osladno ameriansko priredbo? Zakaj so mnogi filmi, ki jih dajejo v Beogradu in Zagrebu, v Ljubljani tabu? Čudoviti filmi René Claira so bili v Beogradu in Zagrebu večkrat predvajani. Kateri Ljubljčan je videl „Milijon“ ali „Naša bo svoboda“? Nič bolje se ne godi amerianskem filmu. Na splošno so holywoodski klasiki popolnoma neznani.

Preprosti gledalec, ki je videl v inozemstvu filme, katere dajejo v Ljubljani, se, ko jih vidi na platnu v beli Ljubljani, vpraša, zakaj jih je predvajalec samovoljno skrajšal. Samo po sebi se razume, da skrbi cenzura iz političnih in etičnih razlogov s svojo besedo ali bolje škarjami, da slovenski narod občuti, da je eden najbolj moralnih narodov v Evropi, če ne na svetu. Dejstvo pa, da se hladnokrvno strižejo popolnoma sprejemljivi prizori in se filmi brez opozorila publike popačijo, bi literarni kritik, ki sem si ga želel v slovenskem časopisju, po pravici imenoval literarno goljufijo. V Ljubljani so dajali „Carnet de bal“. Dobra petina je manjkala, dva važna prizora. Zakaj? Recimo, da razumemo, da Ljubljana ni mogla pred 14 leti videti „Križarke Potemkin“, in da je bila pristrižena „Pot v življenje“. Zakaj so pa v „Hôtel du Nord“ z neinteligentnim slovenskim naslovom „Brlog greha“ tu pa tam izstrigli nekaj metrov, ki niso nič bolj nemoralni in nič manj sprejemljivi kot vse ostalo in brez katerih je nemogoče oceniti delo v celoti? Ta način nas spominja na prve francoske prevajalce Tolstega in Dostojevskega, ki so krajšali pod pretvezo, da bi izpuščena mesta dolgočasila francoskega bralca. Kje je v Jugoslaviji tisti škarjar, ki je še danes tako neumen, kot so bili francoski izdajatelji in prevajalci pred 60 leti? Pa oni so bili vsaj tako sramežljivi, da so govorili o priredbah, danes pa ljudi, ki kupijo karte za naznanjeni film, nihče ne opozarja: „Pozor, videli boste le štiri petine filma, ker tako hoče nedotakljiva anonimna volja.“

In kljub vsemu hodijo ljudje v kinematografe. In kljub vsemu se okus oblikuje. Primerjajmo ljubljanske programe pred petimi leti z današnjimi! Amerianskih filmov je premalo. Zakaj se je East Pacific, epopeja prvih amerianskih železnic, predvajal samo tri dni, ko ostane vsaka barvasta neumnost ves teden na platnu? Zakaj tako malo ugaja Slovincem mestoma shaksperska poezija in fantazija Silly Symphonies?

Zadnji dve ali tri leta neprestano raste število francoskih filmov. Za tiste, ki se zanimajo zanje, ne bo odveč nekaj podatkov o današnjem stanju francoskega filma.

Film je industrija, zelo draga industrija.

Pred uvedbo govorečega filma ni bilo to dejstvo odločilnega pomena. Spomnimo se Caligarija, velikega uspeha nemške filmske industrije, ki je bil ustvarjen brez kapitalov. Spomnimo se uspehov švedskega filma v letih 1920—25. Ali vidimo danes še kak švedski film?

Pred uvedbo govorečega filma in v prvih povojnih letih ni imela francoska produkcija na splošno nič svojskega. Vse veliko in novo smo dolgovali Amerianscem, Rusom in Nemcem. Tudi če pripoznamo, da je film francoska iznajdba, moramo povedati, da so ga Francozi hitro pozabili. Kvečjemu so kopirali prve amerianske policijske filme ali pa „prodajali makarone“, to je trakove na metre, kakor je rekel Gaumont, slavni filmski lastnik tiste dobe. Celo istodobni italijanski filmi, ki so hoteli biti grandiozni in veličastni, so bili nad povprečnim nivojem francoskega filma.

Pred vojno je imela Francija svojega komika, Maxa Linderja. Po l. 1919. ni nihče segel Charlie Chaplinu do kolen. Med našimi filmskimi igralci so se uveljavili: Marcel Lherbier, — Baroncelli, — Léon Poirier, — Abel Gance, — Jaques Veydes. Njih stvaritve pa se niso mogle primerjati niti z ameriansko tehniko niti z nemškim ekspresionizmom, ki smo ga videli v filmu „Tri luči“, „Caligari“, niti z epsko navdah-

njenostjo prvih ruskih revolucijskih filmov. Francoski filmi so nihali med vulgarnostjo, plehkostjo in slabim okusom. Še najboljši so bili melodramatski in patetični filmi (Abel Gancev „J'accuse“, n. pr.).

Medtem so se igralci in gledalci učili svojega posla. Gledalci so počasi razumeli, da film ni niti gledališče niti knjiga, igralci pa so se učili posluževati se gibljivih slik, „movies“, kakor pravijo Amerikanci. V majhnih dvoranah za posvečence (slavni „Ursulines“, „Studio 28“ itd. v Parizu) so se avangardistični režiserji predstavljali publiki, ki je tulila, besnela, žvižgala in ploskala. Velika platna, ki se jih je pred vojno posluževal Méliès, so bila na novo odkrita. Lherbier je ustvarjal „Eldorado“. Publika, ki ni zahajala v dvorane Pathé-Natan, je počasi spoznavala Epsteina, Delluca (Natani so bili romunski Židje in goljufi, ki so bili nekaj časa vsemogočni gospodarji francoskega filma).

Abel Gance je izdeloval monumentalni film o Napoleonu, neke vrste film-reko, z lepimi množičnimi slikami.

Pozneje so se filma oprijeli mladi: Jean Renoir, Grémillon. Že surrealizem sam je navdahnil nekatere drzne filmske režiserje. Najprej se je razodel napredni, najbolj revolucionarni publiki René Clair, ki je v francoski film uvedel ironijo in celo umerjenost.

René Clair. Njegov prvi film „Odmor“ je neke vrste balet v slikah, ki se stopnjujejo do razdivjane šegavosti. Pomemben mejnik je bil njegov film „Italijanski slamniki“, povzet po slavnem Labichovem vaudevillu, ki je poln tipično filmskih presenečenj in domislekov. Predmeti sami igrajo, plešejo. Publiki so se razodeli tipično francoski igralci, n. pr. Préjean.

Tako je našel francoski film svojo pot. Po nekaj letih sramote in prostitucije so ga rešili mladi, ki jih moramo imenovati umetnike, ker jim nista bila mar čast in dobiček, ampak so iskali ritem, ki so jim ga v ostalem narekovala velika dela dobe, v kateri še nista avtarkizem in totalitarnost skrivila znanstvenega in intelektualnega iskanja, dobe, v kateri se je Charlie Chaplin pridružil Pudovkinu, dobe, v kateri je bila propaganda, ki je seveda ni manjkalo, posledica in ne princip grandiozne govornice slik. Nemi film je umrl v trenutku, ko je dosegel svoj višek.

Govoreči film, talkies, ton film, ki je samo tehnična izpopolnitev starega filma, je temeljito izpremenil filmsko industrijo, prijeme režiserjev in igro igralcev. Oboji so se morali prilagoditi ali pa izginiti.

V začetku so stvari slabo kazale. V obrambo domačega trga so v Franciji prepovedovali čudovita tuja dela kakor ameriški film Halleluiah ali Beraško opero, ki jo je zrežiral Pabst. Podobni filmi so morali cele mesece ležati na cenzuri, preden so se smeli uveljaviti v pariških kinematografih.

Nasprotno pa so bili prvi francoski govoreči filmi čisto trgovski proizvodi. Šele René Clair je dal prva pomembna in svojska dela: „Milijon“, „14. julij“, „Naša bo svoboda“ (vsi trije filmi so v Ljubljani nepoznani, se mi zdi).

René Clair zdaj že nekaj let ni ustvaril ničesar, kar bi se moglo meriti z njegovimi deli iz leta 1930., ki sama zadostujejo, da smemo govoriti o francoski šoli. So bolj originalna kot Pagnolova dela, kljub Pagnolovem velikem uspehu. Avtor uspešnih gledaliških del, Pagnol, se je posvetil filmu. Zadovoljil se je pa s tem, da je prenesel v film osebe in predmete dramaturga. Toda v film prenešeno gledališče je še vedno gledališče. Zato so „Marius“ in podobni filmi samo nepopoln poizkus tistega provençalskega filma, ki ga je Pagnol hotel ustvariti francoski publiki.

Od leta 1930. je šlo s francoskim filmom navzdol in navzdol. Film je zelo odvisen od kapitala, potrebnega za ustvaritev in lansiranje filma. Netankovestni industrijci so ga preveč potegnili v trgovske vode in prostituirali. Bili so časi, ko so bile vse francoske družbe v ameriških rokah. Spomnimo se škandala Pathé-Natan. Kljub vsemu so čisto samostojni francoski napori rešili francoski film.

Naštejmo kar takoj nekaj že slavnih imen: Feyder, de Lhabier, Jean Renoir (La grande Illusion), Benoit Lévy. Njihovi filmi prav za prav niso uspeli zaradi svoje prave vrednosti. „La grande Illusion“, „Quai des brumes“ sta uspela trgovsko, obenem pa sta ugajala največjim razvajencem. Renoirov način igranja ni za široko publiko in jo bega. Videl sem, kako so v Budimpešti ploskali René Clairrovemu „14. juliju“. V majhnem francoskem mestu, ki ga poznam, mi je pa ravnatelj nekega kinematografa dejal, da vrti film pred prazno dvorano.

Vsi francoski filmi imajo nekaj skupnega: nekaj svojskega je v živih slikah, v ritmu in razgibanosti dejanja, in, bolj kakor v tehnično popolni fotografiji, v poudarjanju čustvenosti, v prepričevalnosti, v načinu poseganja v razvoj dogodkov. Te lastnosti so francoski režiserji odkrivali, ko so v drugih deželah pozabljali nanje.

Še nekaj drugega je — neodvisnost, ki so jo francoski režiserji deležni, ali ki jo vsaj spoštujejo. Tega ne moremo dovolj poudariti. Za umetnost in umetnika je samo en kisik: in to je svoboda. Če hoče film postati umetnost, mora stremeti za tem, da se osvobodi gospodarskega zasužnjenja in tudi manj očitne, manj otipljive, ampak morda bolj nevarne odvisnosti od propagande. Ne zamenjajmo propagande in vere. V herojski dobi ruske revolucije so filmi kot „Potemkin“ izpričevali vero. Naročena proslava Petra Velikega pa je bila podrejena izvedbi politične teze.

Doslej so se tega dobri francoski filmi zavedali in izogibali. Izognili so se tudi nevarnosti moralnega konformizma, ki je tako pomemben v Združenih državah, kjer lahko izreče puritanska cenzura, sestavljena iz starih devic in omejenih pastorjev, nad filmom, režiserjem ali igralcem svoj veto, katerega se ta ne znebi več.

Gidove besede „plemenita čustva še ne zadostujejo za dobro literaturo“ veljajo prav tako za kino kot za knjigo in gledališče.

Francoski režiserji so jih razumeli. Sicer so se svoje obrti učili pri tujcih. Odkrili so tudi, da filmski dialog ni dialog na odru ali v romanu. Zaradi vsega tega smemo govoriti o francoski šoli.

X.

Impresije

Bel ami: — Težko je v teh časih s filmi! Pravijo, da se bodo podražili. Njih izdelava je otežkočena, mnogo slavnih igralcev tiči zakopanih po strelskih jarkih. Snovi za izdelavo je treba plačevati v čistem zlatu, prevoz čez morje je nevaren, zavarovalne police so poskočile in mornarjem so morali zvišati plače.

Na tisoče in sto tisoče osamelih mater, žena in deklet pa je ostalo samih doma. Tešé naj jih celodnevni radio sporedi in grobo resničnost naj jim odmikajo sive, premikajoče se slike. Po mnogih nemških vaseh so na vladni ukaz nanovo ustanovili biografe. Čisto zavestno, namerno usmerjajo s pomočjo filma pozornost ljudskih množic drugam, v sanjski, umišljeni svet toplih, elegantnih sob, kjer je ljubezni, poljubov, skratka človeškega razkošja na pretek, v svet nezaslišanih junaštev, ki se končujejo z drznimi skozi s padali v poslednjem trenutku, z izsleditvijo špijonov, z odlikovanji I. stopnje in z zasluženim objemom prekrasne ljubice.

Vojaki na dopustu imajo po biografih znižane vstopnine in v utrjenih linijah jim ob mirnih dneh prikazujejo filme vzgojno-domorodne vsebine.

Mi pa smo trenutno še na periferiji. Film, ki jih gledamo, so domala še predvojni proizvodi. Zdi se, da pogodbe naših kinopodjetnikov s proizvajalci še drže. Tako gledamo filmski repertoire, ki je bil določen pred pričetkom vojne.

Številni novi biografi, otežkočena in podražena proizvodnja, bolj določno usmerjena, disciplinirana miselnost v poedinah deželah, smotrna domoljubno vzgojna uporaba filmov s strani državnih oblastev i. pod., pa utegne že v bližnji bodočnosti močno vplivati na filmske predstave: umetniška raven filmov bo po vsej verjetnosti še bolj