

nosferatu, simfonija groze

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens

(Film v petih dejanjih)

Nemčija 1922

režija F. W. Murnau **produkcija** PRANA film G.M.B.H. **scenarij** Henrik Galeen (po knjigi *Dracula* Brama Stokerja) **fotografija** Fritz Arno Wagner **scenograf** Albin Grau **glasba** Hans Erdmann **igrajo** Max Schreck (grof Orlock, vampir Nosferatu), Aleksander Granach (Knock/Renfield, posredovalec nepremičnin), Gustav von Wagenheim (Jonathan Hutter, njegov sodelavec), Greta Schroeder (Ellen/Nina, Hutterjeva žena), G.H. Schnell (Harding, ladijski posestnik), Ruth Landshoff (Ana, njegova žena), Botz (profesor Sievers, mestni zdravnik), John Gottowt (profesor Bulver, zdravnik)

dolžina 110 minut (ob hitrosti 24 sličic na sekundo: 64 minut)

Film je naknadno ozvočen (nova glasba Peter Schirrmann).

Opomba: film so posneli brez avtorskih pravic, zato je vdova pisatelja Stokerja tožila avtorje filma in v letu 1925 pravdo tudi dobila. Film bi morali uničiti, vendar so obsodbo prepoznali. Prehitro so ga prodali v tujino. V poznem 1930 so izdali za nemški trg novo verzijo pod naslovom *Dvanajsta ura*; Murnauovo mojstrovino so prirojili, dodali poljubne scene in jo izdali z zvočno spremljavo, ki je bila originalu še komaj kaj podobna. Murnau se ni več omenjal kot avtor izvirnega filma.

Klasično delo fantastične literature, angleški roman Brama Stokerja, so še velikokrat posneli: Tod Browning (1931), Terence Fisher (1958), Paul Morrissey (1973), Werner Herzog (1978). V letu 1992 ga je ponovno posnel Francis Ford Coppolla v barvah in pod naslovom *Dracula* z Garyjem Oldmanom in Winono Ryder v glavnih vlogah.

VSEBINA FILMA

Epidemija kuge je opustošila Bremen v letu 1838. Zakaj? Vse se začne s potovanjem Jonatana Hutterja iz Bremna, trgovca nepremičnin, na posestvo skrivnostnega grofa Orlocka v Karpatih. Kljub svarilom vodiča, ki se boji srečanja z njim, pripotuje Hutter na oddaljeni grad. Njegov gostitelj, grof Orlock, se izkaže za vampirja, ki ga ogroža s svojimi kremplji. Nosferatu, tako se imenuje, je živi mrtvec in se hrani s človeško krvjo, ki ga ohranja pri življenju. Odpluje z ladjo in prinaša nesrečo in smrt, kjerkoli se pojavi. Zaročenka Jonatana Hutterja, Nina, se zanj žrtvuje in ogroža



vampirja. Zadržuje ga v svojem objemu vse do jutra, ko prvi petelinji kikiriki novega dne vampirja za vselej uniči... Nosferatu izginja v plamenu dima..

FRIEDRICH WILHELM MURNAU - PLUMPE (1922)

...Film je že skoraj posnet, pa še nismo dosegli, da bi Nemci povsem pozabili "igrati". Če bi se le naši igralci naučili nastopati kakor Švedu... Nemški igralci so preveč preračunljivi in se v strašnih časovnih stiskah selijo iz enega filma v drugega...

F. W. MURNAU (1928): O FILMSKI KAMERI

...Današnja opremljenost ateljeja ne bo ustrezala režiserjem prihodnosti. Že dandanes se velikokrat mučim s tehnološkimi vprašanji, ko želim postaviti filmsko kamero tja, kjer jo potrebujem. Film, ki ga pravkar snemam, se dogaja v cirkusu. (*Štirje vragi*, 1928) Seveda, kamera ne sme biti statična in na enem mestu, če gre za razigrane prizore cirkusa. Galopirati mora za žensko, ki jaha na konju, ujeti maskirane solze na obrazu klovn in zbrzeti z njegovega obraza do visoke lože, kjer ujame obraz bogate ženske, ki misli nanj. Zato so mi pripravili dvigalo, ki se premika s stativom in podnožjem za kamero. Moja ekipa ga je krstila za "zasledovalca vragov". V filmskih ateljejih prihodnosti bo vrsta podobnih "zasledovalcev", ki bodo omogočali vozeče posnetke...

ANDRE BAZIN (1953)

...Tehnologija sama ne omogoča umetniških dosežkov. Vedno predstavlja le stranske rezultate umetnikovih iskanj. Včasih se z njo uresničijo odenki njegovih želja. Omogočajo izpeljavo njegovih sanj in se bodo – prej ali slej – uresničili z inovativnimi dosežki ljudi, ki imajo podobne želje. Predvidimo prihodnost zvočnega filma! Uveljavljanje zvočnega filma je zaustavilo razvoj poetike filmskega jezika, ki je že zgradila sistem simbolov. Preusmerila je energijo nekdanjih ekspresionističnih projektov in filmov montažnih dosežkov v delih Eisensteina in Pudovkina. Spremenila pa je iskanja avtorjev kot so bili Flaherty, Murnau, Von Stroheim. Ti avtorji so raje odkrivali, kakor spreminjali ali pa bogatili odenke življenja, ki so ga opazovali. Zvok so sprejeli kakor odrešenika. Zanje zvočni film ni bila prepreka, predstavljal je samo spremembo v materijalu, ki jim je bil na razpolago...

ORSON WELLES (v razgovorih s Petrom Bogdanovichem, 1962)

...Bram Stoker (1847 - 1912) je bil tajnik gledališkega igralca in direktorja Henryja Irvinga, ki mu je služil za model Dracule (roman 1871): tako se je Stoker maščeval direktorju gledališča, ki ga je zaposloval. Bram Stoker – znani irski pijanec – je bil ugleden pisatelj, avtor nekaterih zelo cenjenih knjig. Irvingu je ponudil zgodbo *Drakule*, saj je želel njegovo zgodbo uporabiti v gledališkem tekstu. Tega sicer ni izpisal: dvojica, Deane in Balderstone sta si izmislila sentimentalno varianto v dveh dejanjih z istim junakom. Rezultat je bil strašno slab, vseeno pa predstavlja model za enega najbolj prodornih gledaliških uspehov vseh časov. V gledališču se ponuja kot strahotni hit: sam sem enkrat nastopal v vlogi Drakule in se lepo zabaval. Filmi, ki jim je služil kot izhodišče, so vsi nastali na osnovi gledališkega besedila in ne na podlagi Stokerjevega romana. Nihče se ni nikdar več nanj skliceval...

MURNAU IN MOBILNA KAMERA (1927)

"Kamera je režiserjevo pisalo. Mora biti kar najbolj premična, da lahko zabeleži tudi najbolj spremenljivo razpoloženje posameznih prizorov. Mehanika in njeni zakoni ne smejo nikdar ovirati sožitja med gledalci in prikazovanim."

PAUL FECHTER (1914)

Ekspresionizma ne smemo imeti samo za dekorativni dosežek scenografije. Zlorabljali bi ga in ocenjevali samo kot povsem neprimerno pačenje sveta in umetnosti. V njem lahko zasledimo umetniški zapis izjemnega egocentrizma, ki ga privlači mrak in nedorečenost osnovnega kaosa, ki se izmika klasični vedrini in iluzorni transparentnosti naturalizma...

Max Schreck

LOTTE EISNER (1952)

Celoten naslov filma se glasi: *Nosferatu, simfonija groze*. Prav res, če gledamo film dandanes, se ne moremo izogniti oceni Bele Balasza, ki je opisoval film kot "dih ledene groze, ki se nas dotika z onostranstva". V primerjavi s filmom Murnaua se nam zdi vsa groza *Kabineta doktorja Caligarija* (*Das cabinet des dr. Caligari*, 1919, Robert Wiene) povsem izumetničena. Pri Friedrichu Wilhelmu Murnau, ki je najpomembnejši filmski režiser, kar jih Nemčija ima, ni groza nikdar samo rezultat dekorativne stilizacije. Ustvaril je vrsto najstrašnejših, najbolj vznemirljivih podob groze nemega filma!

EKSPRESIONIZEM – DEFINICIJA

Ime umetniškega gibanja, ki ga je prvi uporabil nemški umetnostni kritik Herwarth Walden, urednik avantgardne revije v Berlinu, ki se je imenovala *Vihar/Der Sturm* (1910-1932). Tako je označil vse smeri moderne umetnosti, ki so nastopale proti impresionizmu. Kasneje vso umetnost, ki ne išče motivov z opazovanjem resničnosti, ampak z zelo subjektivnimi reakcijami nanjo. Danes označujemo s tem izrazom vsako umetniško delo, v katerem ni moč opaziti konvencionalnega realizma, pač pa umetnikova čustva, ki opazno pačijo vse poznane oblike in kompozicije barv. Murnau in njegovi sodobniki, Nemci, ki so bili premagani v I. svetovni vojni, so se vračali domov razočarani in ogorčeni, predvsem pa kot prepričani pacifisti, ki so svoja razočaranja – tako kot scenarista Hans Janovitz in Carl Mayer v filmu *Kabinet doktorja Caligarija* – izražali v svojih delih. Vladala je vsesplošna pobitost in občutek nemoči; zdelo se jim je, da ni propadla samo Nemčija, ampak da se bliža koncu ves svet. Iz takega občutja ni bilo daleč do sklepa, da je zahodni svet že tako trhel, da mora propasti. Inflacija, ki je kmalu dobila pošastne razsežnosti, je ljudi potiskala v obup, da niso verjeli ničesar več. Na obzorju se je napovedoval propad vseh vrednot.

V tej stiski so se Nemci vrnili – kot že večkrat v zgodovini – k misticizmu, k magiji, kateri so se, kot pravi Lotte Eisner, rade volje prepuščali na bojnih poljih v strahu pred smrtjo. "In fantomi, ki so strašili že v nemški romantiki, so oživele kakor sence iz Hada, ki so se napile krvi. Pojavila se je njihova vedno navzoča nagnjenost k vsemu, kar je nejasno in nedoločno, k spekulativnemu razmišljanju in premlevanju v sebi, ki ga imenujejo "Gruebelei" in ki se je končala v apokaliptični doktrini ekspresionizma...."

NOSFERATU – FILMSKA UMETNINA

Nosferatu ni značilen dosežek nemškega ekspresionizma. Tja bi sodil samo zaradi grozljivih in fantastičnih podob filma, torej po svoji ikonografiji: saj se niti v eni sekvenci Murnau ne izogne realističnemu narativnemu zapisu. Pri značilnih ekspresionističnih filmih se podobe pojavljajo v vsoti motivov, ki so še vedno pod vplivom subjektivnega: popačene so, posebne. Najbližje oceni

ekspresionizma sta maski samega Maxa Schrecka v vlogi Nosferata in agenta Renfielda, igralca Granacha. Sicer Murnau zelo nazorno sledi realistični fakturi, saj poišče prizorišča in detajle zgodbe v okolju severne Nemčije v dvajsetih letih. Ta izbor niti za trenutek ne opusti: zavrača vsako izumetničenost, celo trike, ki bi spreminjali podobe časa, ki se skozi film velikokrat spreminjajo kot izbrano okolje zgodbe. Povezuje se z odlikami, ki nas postopoma zapredajo v pajčevino motivov, med katerimi na koncu izginja vampir v tankem plamenu dima. Zgori...

Murnauov film je presenetljiv po stalnem oklepanju realistične ikonografije in maske, ki ne pozna histeričnih odtenkov. V večji meri se občutek Murnaua za eksterierje sijajno spaja z motivi scenarija. Vso umetniško vodstvo filma (Albin Grau) se je posvetilo postopnemu seznanjanju s pejzaži, nato z gradom, v katerega vstopamo z občutkom groze in strahu, s katerimi nas seznanja Hutterjevo potovanje v Transilvanijo. Pošastni obrazi in vampirji zgodbe vstopajo v naše sprejemanje filma brez vsakih posebnih učinkov ali strašljivih detajlov. Svet, ki ga spoznavamo, preprosto živi, obstaja.

Kakor bi zadostoval samo začetek potovanja: zagrinjajo nas odlike sveta, v katerega pronicamo z odtenki naših sanj, nepojasnjenih dogodkov, s pogledom v stare kronike, ki nas soočajo z obstojem mrtvih; njih dejanja segajo v naša življenja s svojimi prekletstvi in z ne še povsem izgubljenimi usodami. Spoznavamo jih v srhljivih sanjah, v katerih nastopajo s svojimi artefakti.

Nosferatu! Po zapiskih scenografa Martina Graua, ime, s katerim v Srbiji, ki jo je spoznaval med prvo svetovno vojno, označujejo človeka, ki je samo na videz mrtev. Motiv "povratnika" z onega sveta se pod tem imenom pojavlja prvič, in kdor film vidi le enkrat, ga ne more pozabiti. Usoda filma je povezana z življenjsko usodo

samega Murnaua: veže ju nemalo ugank, celo skrivnosti. Mnogo jih ostaja neraziskanih in nepojasnjenih. Naj pripomnim, da je celo zadnja obdelava romana, ki jo je posnel režiser Botra, Francis Ford Coppolla, pod naslovom *Drakula*, kljub bogati opremi vseh mogočih rekvizitov in barvnih, bogatih scenografij, ostala na pravljичno nerեսni, prazni, čeprav izjemno razkošni ilustraciji romana, ki vznemirljive intenzivnosti Murnaua niti približno ne more zasenčiti. *Nosferatu* je umetnina zgodnjega, nemega filma. Kakor mnogi njegovi filmi je tudi to delo – ob vseh, novih ekranizacijah – nepreseženo. Dandanes lahko osupljivo občudujemo dosežke *Nosferata* in *Poslednjega moža* (*Der letzte Mann*, 1924). V teh dveh Murnauovih filmih se poetika nemega filma silovito uveljavi v svetu z novimi dosežki.

Kako? Povsem na kratko!

Kamera se osvobodi vsake statičnosti, uveljavi subjektivni posnetek in sijajno uporabo ateljeja za realizacijo "potovanja" po močvirju, jezeru in na travmaju v *Zori* (*Sunrise*, 1927), zavestno se izogne mednapisom (*Poslednji mož*) in jih opušča. Izbor eksterierja nas sooča s pokrajini Nemčije, ki jih odlikujejo oblike nerealnega sveta preteklosti, morda srednjega veka: v vsakem primeru osupljivi dosežek! Maska igralca naslovne vloge je na robu verjetnosti. Nepojasnljiva preciznost in fantazija mojstrov ali samo "portret" izbranega igralca. Scenografsko dovršeni filmi! Morda vrsta ugank... Dosežki Murnaua nakazujejo slutnjo skorajšnjega pojava zvočnega filma. Mojstrsko inovativni Murnau! Pomen njegovega dela bi lahko primerjali z uveljavitvijo Griffitha pri številu zvitek, ki sestavljajo trajanje filma. Morda je res, kar je zapisala že Lotte Eisner v svoji izvrstni studiji nemškega nemega filma *Demonški ekran* (1952, ponatis 1965), da se v mnogih njegovih filmih opazi njegov panični strah pred jurisdicijo, ki mu je vedno grozila zaradi nekdanjega kazenskega zakona s številko 175, o kaznovanju sodomije v Nemčiji. Odlike njegovega opusa so tolikšne, da ostaja Murnau genialno ime svetovnega filma. Njegova mnogo prezgodnja smrt v nesreči z avtomobilom (1931) je bila prilika za mnoge, nepojasnljive dogodke, ki njegovo življenje še dodatno obdajajo s skrivnostjo. Naj nas zato ne čudi, da je Murnaua že zelo zgodaj osupnilo poročilo o okrutnem koncu dveh njegovih sorodnic, ki so ju pred stoletji zažgali kot čarovnici.

GLEDALIŠČE IN FILM?

Film je dovršeno lep, a tudi skrivnosten. Izmika se vsaki, prenestavni klasifikaciji, ki bi pripisovala njegove odlike "kammerspielu", ekspresionizmu, realizmu. Čeprav si velikokrat izposoja vrsto karakteristik opisanih smeri, jih nikjer ne moremo shematično zaznati, ne oddvojiti...

"Nikjer nisem doma, v nobeni biši in nobeni deželi...!"

(Citat iz knjige Lotte Eisner, 1973: iz pisma F. W. Murnaua svoji materi, 1931).

Vrsta podatkov iz njegovega življenja dodatno onemogoča vsako preciznejše beleženje. Tu nas begajo podatki o njegovi usodni smrti med vožnjo z avtomobilom, ki so mu jo mnogi s Tahitskih otokov odsvetovali, saj je – menda – prestavil svete kamne z mesta, ki ga je potreboval za posnetke filma *Tabu* (1931). Za tiste čase osupljiva predrznost. Povsem otročje razlage se oklepajo anekdote, ki so povezane z njegovimi filmi: dodajajo mu karakteristike njegovih junakov. Zdaj v njih nastopa kot Jonathan Hutter iz *Nosferata*, zdaj kot Faust, zdaj kot Matahi junak iz filma *Tabu*, noro prevzeti avanturist, ki ukrade ogenj – romantični umetnik!?

Podobne uganke se razpletajo okrog mnogih filmov: njegovi prvi so izgubljeni, Nosferata bi lahko igral tudi Murnau sam? Se je v resnici oklepal usodne želje, da bi šofiral izjemno lep Filipinec, ki je komaj znal držati volan? Zadrega, ki je preprečevala, da bi njegovo preveliko truplo vkrcali takoj na ladjo in prepeljali v Evropo? Posvetimo se njegovim velikim uspehom, saj je uveljavil vrsto inovacij, ki so poganjale in – bolj kot pri komerkoli drugem – napovedovale start zvočnega filma že v sredini tridesetih let. Ko je nastopil v letu 1919, se je pod vplivom izjemnega ugleda filma *Kabinet doktorja Caligarija* oklepal paradigme ekspresionizma, zavračal pa je cenene, efektne dekoracije prebarvanih panojev *Caligarija* in valujočih, cunjastih sten. Uveljavljal je arhaične metode



z dokaj ploskimi kompozicijami in s frontalno kamero. Najbrž je sledil "beleženju življenja" v letih, ko so s podobnimi nalagami oznanjali glavne cilje filmske umetnosti (Louis Delluc). Murnau jih je moral obvladovati in preseči. Kasimir Edschmid je v tistih letih opozarjal pred gluhim beleženjem samega življenja. "Bilo bi prav smešno, če bi ga samo posnemali." Ne smemo pozabiti, da je film nadvse primeren medij za oživitve stare naklonjenosti Nemcev do strahov, fantomov in vse romantične mistike. Kakor je zapisal že Heine: "Pustite nam, Nemcem, grozo delirija, vročične sanje in kraljestvo fantomov!"

Murnau se ni nikdar uklonil pred nazori, ki so vedno znova odpirali vprašanja o stilizaciji in transparentnosti. Uveljavljanje ekspresionističnih odtenkov v maski glavnega junaka Nosferata se osupljivo veže z občutkom za nepopačeni eksterier. Morda se v njem odkriva vpliv tedanjih filmov Mauritzja Stillerja in Victorja Sjöströma: izbor fotogeničnih lokacij in osupljive naravne svetlobe Skandinavije. Odlike, ki filmu še dandanes zagotavljajo poetične vrednosti.

Murnau je opravljal svoje pronicanje v estetiko filma – kakor ga vidimo na ohranjenih fotografijah, nastopa pri snemanju v svetlem dežnem plašču, industrijski halji, oblečen kot znanstvenik-raziskovalec, kot zdravnik-kirurg, kot inženir, kemik. V teh letih, ko odkrivajo poetiko filmskega jezika, je Murnau sprejemal vsako novo nalogo kot film, ki ga bo skušal razrešiti s formalnimi inovacijami. Seveda z upoštevanjem pravil, ki jih je v tistih desetletjih že uveljavljala arhitektura: nove oblike morejo biti izraz novih povezav in razrešitev osnovnega tlorisa-projekta, nikdar ne smejo biti samo dekorativni priveski načrta.

Film predstavlja zapleteno zvezo polifonih elementov, ki gradijo kompozicijo celote. Murnau nikdar ne razrešuje oddvojena, stranska vprašanja, odnosi s celoto določajo vsako sceno filma. V povezavi vseh odtenkov uveljavlja Murnau trenutke, ki družijo, povezujejo in dograjujejo čustva nastopajočih in sprožajo metafizične tokove zgodbe. Spretno jih oblikuje v vezni člen, ki uveljavlja čustvovanje junakinje in povezuje Hutterja s slutnjo, ki jo sama sprejema v oddaljeni Transilvaniji. Bojazen pred kontaktom z vampirjem povezuje sanjsko zaznane nevarnosti s somnambulističnim tavanjem in tesnobnostjo Nine. Občutek nenadno prebujenega strahu prerašča v nevarni bacil kuge, ki se bliža Bremnu. Nanj nas opozarja stik z Reinfeldom, ki se že v enem prvih prizorov filma pojavlja kot neznanec, ki prekriža pot Hutterju. Ta prvi kontakt Reinfelda je napoved nevarnega potovanja, ki ga mora Hutter opraviti, da pride v stik s skrivnostnim grofom iz Transilvanije. Z njim se bliža Bremnu "mojster". Reinfeld sluti njegovo nevarno približevanje – razpeta jadra in ladja na razburkanem morju – Nosferata nenormalna rigidnost prebujata v krsti in postavlja pokoncu. Reinfeld vedno znova sluti bližino "mojstra", ki je vse bližje in mu zato grozi vse večja nevarnost.

"Vampirizem", ki se bliža Bremnu, je moč zaznati v vrsti vizualnih znakov, ki so za tisti čas povsem izjemno vmontirani in poiskani. V prelivih, v enostavnem montažnem zaporedju zasleduje pojav, ki prinaša v mesto nevarnost kuge. Časopisne vesti, naslovi knjig, citatov, pisem, mednapisov: za leto 1922 oblikovani dramaturški znaki, ki s svojim kronskim prizorom s posnetki mesojede rastline, celo novega, transparentnega mrčesa, ki požira druge žive organizme, opozarjajo na nevarnosti, ki jih sprožajo vampirji in ogrožajo ves živi svet. Morda z njim sijajno zaključuje opozorilo pred nevarnim približevanjem "neznanega, smrtonosnega tovara", ki grozi pravzaprav vsem: v njih lahko opazimo bojazen pred skorajšnjim nastopom disharmonije, ki ogroža svet.

Natančna ocena postopkov, s katerimi je Murnau izjemno precizno zgradil strukturo filma, nas prepričuje, da je *Nosferatu* ena velikih mojstrov in nemega filma, ki še dandanes osuplja s kompleksnostjo svojih paralelnih montaž. Roman, ki ga Murnau uporablja kot pripomoček za svojo zgradbo, sestavljajo pisma, ki jih je Murnau filmsko oblikoval – za tisti čas vsekakor, če ne tudi za danes – domišljeno in nadvse spretno. Vsi pripomočki, ki jih v filmu zasledimo, dopolnjujejo realistično fakturo filma, ki je tekoča, spretna: sistem prizorov predstavlja narativno plast filma, ki ga dopolnjuje notranja organizacija posnetkov in gibanja znotraj njihovih

izrezov. Poleg tega lahko zasledimo še imaginarni naboj naracije znotraj formalnih dosežkov pripovedi. Ob gledanju filma zaznamo vrsto izjemno težko predstavljenih odlik.

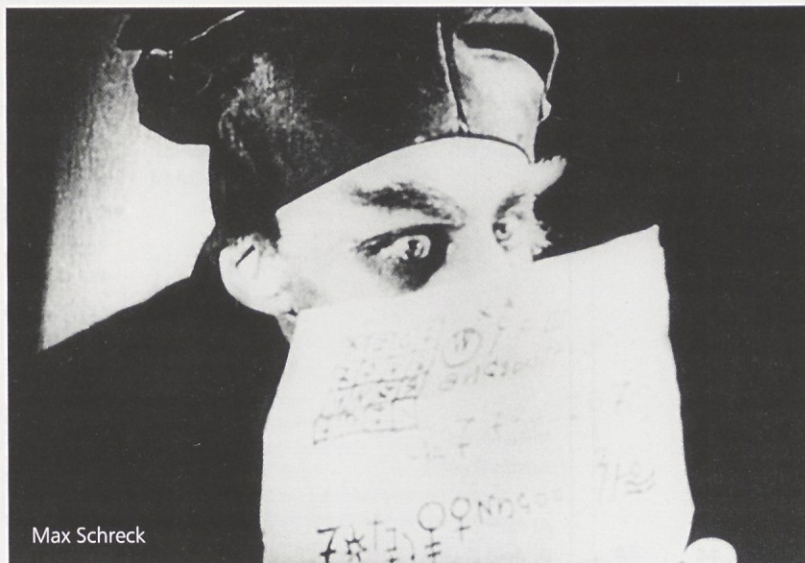
Odločujoče: samo oblikovanje prizorov se uveljavlja kot del filmske pripovedi. Povsem sodobno!

Poglejmo različne tehnike, ki se pojavljajo v prizorih, ko Hutter prihaja na grad grofa Orloka. Filmski trak zamenja negativ. Normalni tek kamere se pospešeno sproži. Pojavlja se še v sceni s kopanjem zemlje in transportom krst, ki jih mrzlično nalaga na voz, s katerim zbeži Orlock proti dolini in morju. Vrsta inovativnih postopkov, ki jih v tistem času svet ni videl, ne poznal! Nosferatu na ladji nastopa v prelivu, ki podpira njegovo "vstajanje": nevarnost, ki preži Bremnu! V vseh postopkih, ki jih zdaj hvalim, zasledimo poleg izjemne fotogeničnosti okolja, občutek imaginarnega prostora, ki ga morda še najjasneje oblikuje premikanje, hoja samega Nosferata: velikokrat se pojavlja pred nami s koraki, ki se pravzaprav plazijo, neslišno prikradejo blizu, kot bi zasledovali enega tistih insektov, s katerimi skuša profesor Van Helsing predstavljati nevarno privlačnost potovanja na vampirjev grad, pravzaprav pa se izgublja v halucinacijah groze, kateri se prepušča kot eden njenih najprodornejših agentov... Tu moram poudariti izjemno vlogo, ki jo je imel Murnau, ko je oblikoval posnetke, ki so jih včasih označevali (direktorji fotografije tistih let) kot "tableaux" – podobe, slike, jasno pregledne enote, ki sestavljajo vsak prizor filma. Kako? Kje? Zakaj? Takrat se prvič popolnoma jasno loči gledališka odlika prizora od filmske! To vsekakor ni isto!

Ocenjevanje filmskih scenarijev je podobno pregledovanju glasbene partiture, ki bi jo mnogi ocenjevali brez poznavanja *solfeggia*. Ob tem, da niso izkušeni strokovnjaki za filmsko umetnost, morajo predvideti zvočne, šumske in ostale oblikovne komponente prihodnjih filmov. Te sodijo v večšine poklica. Sicer obstaja priložnost za porast nečistih apetitov, ki jih zasledimo v svetu filma. Georges Franju, francoski režiser šestdesetih let, je imel posnetek "za čašo, ki jo je treba napolniti", ne samo z ozirom na izrazno vrednost vsebine in njene plastične odlike, temveč tudi kot del prostora, ki je dostopen za vse želje, saj ga lahko "poljubno oblikujemo". Murnauovi dosežki v *Nosferatu* razlikujejo med gledališčem in filmom. Po zaslugi Murnaua niso dekoracije uveljavljale samo estetskih in zgodovinskih kriterijev, od tedaj dalje so jih oblikovali z ozirom na kompozicije posnetkov in zahteve kamere... Filmski jezik je dobil enega najmočnejših avtorjev, ki so pomagali razlikovati med "filmskim" in "gledališkim". Sicer stalen nesporazum, ki spremlja filmsko umetnost že od nekdaj! •

Prihodnjič:

Alain Resnais: *Hiroshima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959)



Max Schreck