

JEAN RENOIR O NASTANKU FILMA

Cel večer poslušam glasbo s plošč in rodi se ideja za nov film. Ne morem reči, da me je francoska baročna glasba inspirirala za film **Pravila igre**, vendar pa je v meni obudila željo, da bi predstavil vrsto igralcev, ki bi zaživel v zaznavanju omenjene glasbe.... V začetku sem se oklenil misli, da bi Mussetove »*Mariannine kaprice*« prenesel v današnji čas. Gre za usodno pomoto: Marianninega ljubimca zamenjajo z nekom drugim in ga zvabijo v zasedo, v kateri ga umorijo. Vsebine filma ne bom natančneje pripovedoval. Prepletel sem jo z množico stranskih motivov: osnovna zgodba je komaj še prepoznavna. Odločujoča karakteristika filma velja čustvenemu svetu Christine, ki je junakinja filma. Ker so scenaristi in pisatelji v večini moški, pripovedujejo zgodbe, ki se v glavnem dogajajo moškimi. Sam imam rad zgodbe, v katerih pripadajo glavne vloge ženskam. Odločujoča elementa sta bila tudi poštenost in naivnost Jurieuxa, usodne žrtve, ki ob poizkusu, da prodre v svet, kateremu ne pripada, prelomi pravila igre.

Med snemanjem filma sem se lovil med željami, oblikovati komedijo, ali pa pripovedovati tragično zgodbo. Rezultat mojih neodločnosti je film, ki ga poznate. Poznal sem trenutke, ki so me popolnoma zbegali, in tudi takšne, v katerih so igralci tako sijajno izpolnjevali moje zamisli, da sem bil od navdušenja ves prevzet. Moje obotavljanje lahko zasledite v razvoju same zgodbe, opaziti ga je moč celo v igri posameznih oseb. Pri tem mislim predvsem na neodločnost Christine: vlogo sem dodelil Nori Gregor, ki ni bila nihče drug kot kneginja Starhemberg. Njen mož, knez Starhemberg, je prišel iz Avstrije, kjer je ustanovil politično stranko, ki se je borila proti Hitlerju. V njegovih pokrajinah so zato kmetje navdušeno glasovali zanj. V navalu pred Hitlerjevo nadvlado se je moral umakniti iz Avstrije. Pred snemanjem **Pravil igre** sem ga spoznal: oba z ženo sta bila strašno zmedena. Vse, v kar sta verjela, se jima je naenkrat sesulo. O razpoloženju teh pregnanih ljudi bi lahko napisali cele knjige. Sam sem se zadovoljil s tem, da sem Noro Gregor in njeno pozornost, laskajočo vljudnost uporabil za svoj film: z njeno pomočjo se mi je posrečilo, da sem zgradil vlogo Christine.

Abstraktna umetnost sodi v odločujoče novosti našega stoletja, vendar sem sam veliko bolj naklonjen posebnostim devetnajstega stoletja: izhodišča mojih nazorov se mi vedno znova potrjujejo v lastnem opazovanju. Moj oče, znani slikar Auguste Renoir, ki tem predstavam ni hotel

PRAVILA IGRE RÈGLE DU JEU

režija Jean Renoir, 1939

zaupati, je velikokrat trdil: »*Slikati nameravate list izbranega drevesa, ki ga nimate pred seboj. Zaradi tega je mogoče, da bodo vaši listi zelo podobni drug drugemu, kajti vaša predstaviteljnost oživlja le par mod-elov listov. V naravi pa najdemo milijone njihovih različnih oblik na enem samem drevesu. Ni moč najti niti dva enaka lista.. Slikar, ki slika po svojem spominu, se začne hitro ponavljati!*«

Kakšen bo film v resnici, vidimo šele po prvi montaži! Tako, po prvih projekcijah

filma, so me začeli napadati dvomi. Film napoveduje bližajočo se vojno, vendar se o tem v filmu sploh ne govori. Na zunaj povsem nedolžen se film spopada s strukturo naše družbe. Ob vsem tem nisem želel narediti avantgardnega, temveč dober, mali in zabavni film. Obiskovalci so prihajali v kino z željami, da bi se razvedrili in pozabili na svoje skrbi. Od vsega tega ni bilo nič: film jih je pahnil v njihove lastne probleme. Grožnja bližnje in neizbežne vojne je naredila ljudi veliko bolj občutljive. Junaki



filma so bili sicer ljubeznivi, vendar kot družba obsojeni na propad, podobni so bili knezu Starhembergu in nemočnim članom njegove stranke. Gledalci so se v njih prepoznali, a ljudje, ki slutijo razpad svojih svetov, tega ne obešajo na veliki zvon. Moje presenečenje se je še povečalo, ko je film, ki sem ga oblikoval kot ljubezniv poklon občinstvu, le-to v večini primerov popolnoma odklanjalo. Z njim sem doživel neuspeh: sprejemali so ga skoraj s sovraštvom. Kljub nekaterim naklonjenim

kritikam je občinstvo sprejemalo film kot osebno žalitev. Za nobeno zaroto ni šlo: celo svojih sovražnikov nisem mogel obdolžiti za svoj neuspeh. Ob vsaki novi projekciji filma so ga vsi enoglasno odklanjali. Film sem skušal rešiti tako, da sem izrezal več scen, v katerih sem sam nastopal. Zdele so se mi predolge, pa tudi sramoval sem se, da se pojavljam v tako neuspelem filmu. Vse je bilo zaman: ocenili so, da film deluje »demoralizirajoče«, in so ga potegnili iz distribucije.

Našli so vse mogoče vzroke za odklonilne reakcije gledalcev: sam mislim, da so gledalci zavračali mojo odkritost. V njem sem namreč oživel vrsto spoznanj iz zgodnjega otroštva, ki mi jih je prineslo druženje z mojimi starši in Gabrielle, ki niso nikdar znali gledati drugače, kakor da so za vsakim videzom iskali tudi resnico. Naj uporabim sodobnejši izraz: življenje z mojo družino me je neprestano soočalo z »demistifikacijami«. Življenje nas obdaja z »mistifikacijami«: redko katero stvar vidimo tako, kot je.

Vse velike resnice našega življenja moramo šele odpreti iz nerada, ki nas obdaja. V otroštvu so me poučevali o razlikah med prirejeno in uveljavljeno resnico. V filmu **Pravila igre** sem odkrival podobne razlike in ljudje tega ne marajo. V njihovem miru jih moti še sama želja: spoznati resnico.

Četrto stoletje kasneje sem imel predavanje na Harvardu, v bližnjem kinu pa so istočasno vrteli omenjeni film. Ko sem se pojavil na balkonu, me je sprejela navdušena ovacija študentov, ki so občudovali **Pravila igre**. Od tedaj ugled mojega filma stalno raste. Dogodki leta 1939 so me prizadeli kakor žalitev, leta kasneje pa se je isti film uveljavljal kot vizionarsko delo.

Neuspeh mojega filma **Pravila igre** v francoskih kinematografih leta 1939 me je tako potrl, da sem sklenil, da ne bom posnel nobenega filma več, ali pa da bom celo zapustil Francijo!

KRATKA VSEBINA

Mladi junak civilnega letalstva, André Jurieux, pristaja na letališču Bourget blizu Pariza. Po uspelem preletu Atlantika ga pričakuje navdušena množica, samo osebe, zaradi katere je postavil s svojim junaškim preletom nov rekord, ne najde med njimi. To je markiza Christine de la Chesnaye, dama iz visoke družbe, na katero ga veže neuslišana ljubezen. Iz obupa poskusi narediti samomor z avtom.

Octave, simpatičen parazit izbrane La Chenayeve družbe, poskuša izgladiti vse nesporazume in predlaga, da Jurieuxa povabijo na lov, ki ga prireja markiz v okolici pokrajine Sologne. Posestvo La Chenaya čuva mračen lovski paznik Schumacher, ki zaloti s prepovedanim plenom svojega



EKIPA FILMA

Scenarij in dialogi:

Jean Renoir, Koch

Asistenti režije:

Andre Zwobada, Henri Cartier

Direktorji fotografije:

Bachelet, Jacques Lemare, Alphen in Alan Renoir

Zvok:

De Bretagne

Scenografija:

Lourie in Douy

Glasba:

/priredbi Mozarta, Monsignyja, Saint-Saensa/ Roger Desmormiere

Montaža:

Marguerite Renoir, Mme. Huguet

Direktor produkcije:

Claude Renoir

Produkcija:

La nouvelle Edition Francaise /družba, ki jo je ustanovil Jean Renoir za ta film/

Nastopajo:

ROBERT DE LA CHESNAY: Marcel Dalio, CHRISTINE: Nora Gregor, OCTAVE: Jean Renoir, JURIEUX: Roland Toutain, GENEVIEVE DE MARRAS: Mila Parely, LISETTE: Paulette Dubost, MARCEAU: Carette, SCHUMACHER: Gaston Modot.

Film so posneli v Sologni in v ateljejih Joinvilla /Studio Pathe/ Pariz 1939.

Dolžina filma: 1 ura 40 minut

starega sovražnika, divjega lovca Marceauja, ki pa — nasprotno — markiza tako zabava, da ga sklone takoj vzeti v svojo službo.

Med lovom Christina odkrije, da jo mož vara z eno skupnih prijateljic, Geneviève de Marras. Iz ključvalnosti se zdaj prepušča dvorjenju plehkega Saint-Aubina, pa tudi Octave ji izjavlja svojo ljubezen. Med zabavo v maskah, ki predstavlja višek večera, prepoznavamo zadrege različnih parov. Jurieux se spusti v pretep s Saint-Aubinom, Robert z Jurieuxom, medtem ko Schumacher lovi Marceauja, ki ga je zalotil pri svoji ženi, nestalni in spogledljivi Lisetti.

Napetost večera se pomirja, ko Schumacher zmotno oceni zamenjavo oseb in ubije s strelom puške pilota junaka Jurieuxa, ker ga zamenja s konkurentom Marceaujem. Ob ti neljubi nesreči se La Chenayevi trudijo, da ohranijo svoj ugled. In se čim enostavneje znebijo odgovornosti usodnega nesporazuma. Vsi prisotni so prepričani, da se je tako Robert znebil svojega tekmeča!

SATIRIČNA BARVA FILMA

Dialogi tu pa tam jasno naznačujejo satirično ost avtorja: naslednji stavek je cenzura prepovedala: »Živimo v času, ko vsi lažejo! Lažejo nam lekarniški recepti, vlade, radio, filmi, časopisi. Zakaj potem mislite, da se mi, preprosti smrtniki, ne bi smeli zavijati v laži?«

HENRI BEYLIE:

IZJEMNA MOJSTROVINA

»Svet je podoben teatru!« Ključno delo Jeana Renoirja. Dovršena mojstrovina in labodji spev francoske kinematografije tridesetih let. Vznemirljivo in odmevno delo osupljive dovršenosti. **Pravila igre** so izvrstno strukturirana mojstrovina, v kateri najdete satiro, vodvilj in tragedijo.

KRATKA ANALIZA FILMA

Uspeha filma **Velika iluzija** (1937) in **Človek zver** (1938) sta postavila na čelo francoske filmske produkcije režiserja Jeana Renoirja (1894-1979). V teh letih se je francoski film razvil prek začetnih del do filmov, ki so delovali militantno. V njih so se vzpenjali nad zmedo, v kateri so se nahajali, in iskali objektivne podobe francoske družbe na pragu druge svetovne vojne s kraljevsko lahkotnostjo Beaumarchaisove dramatike, ki je povezovala mondana prizorišča in napovedovala bližnji vihari čas. **Pravila igre** skrivajo svojo tematiko v napovedi lahkotne zabavljalice v stilu osemnajstega stoletja; moto, ki napoveduje film, je izposojen iz Figarove svatbe. Reno-

ir imenuje svoj film dramatična fantazija, v kateri predstavlja meščansko družbo svojega časa. Hrupni protesti, ki so spremljali film ob prvih javnih projekcijah, so ga prisilili, da se je s filmom umaknil iz distribucije.. »Film nikakor ne predstavlja študije razredne družbe našega časa. Vsi nastopajoči so povsem izmišljene osebe,« je Renoir previdno napovedal v uvodni špi-ci filma.

Vendar mu nihče ni verjel: predstave, v katerih odkrivamo njegove junake, nas vodijo od spletk različnih ljubezenskih parov do egoizma in samopašnosti uglednih meščanskih razredov. Vsi zapleti, ki jih spremljamo, so predmet posmeha: vodvilj se potaplja v grenkobi, ljubezenske zveze v mrtvaškem plesu.

Renoir je spretno kombiniral dve glavni temi, ki se pojavljata v vseh njegovih filmih. Po eni strani ohranja zvestobo slikanju narave, ki se plastično in vznemirljivo nazorno javlja v scenah lova, ki jih spremlja napredujoči hrup gonjačev v zeleni podrasti gozdov, po drugi strani pa zasledimo njegovo ljubezen do gledališča in teatraličnosti vseh vrst: v sprenevedanjih kostimiranih junakov, njihovih preoblekah, v beganju in lovljenju po sobanah gradu, v katerem se odigrava glavni del filma. Markiz sam je strasten zbiratelj prefinjenih avtomatov preteklega časa, ki delujejo kot metaforična prisposoba zvez, v katere se zapletajo vsi njegovi junaki. Strukture scen, ki se neprestano spreminjajo, dosegajo polnost opisov in psiholoških odtenkov z mojstrstvom, ki ga pravzaprav ne zasledimo v francoskih filmih. Z grenkim skepticizmom se razrešujejo odnosi med različnimi ljubezenskimi dvojicami, zmagujoče rešitve nevarnih zvez, v katere se spuščata divji lovec Marceau in sobarica Lisette, so dosegljive samo tistim, ki se izgubljujejo v brezdušnih pustolovščinah, preiskreni junaki (Jurieux, Schumacher) so obsojeni, torej odveč!

Vznemirljiv Renoirjev film se odlikuje s tehnično virtuoznostjo scenskih rešitev in dramaturških spretnosti, ki nas presenečajo z navidezno spontanostjo filmske kamere. Slutimo jo v briljantnih rešitvah globinske mizanscene, ki s prepričljivo intimnostjo oblikujejo preigravanja njegovih junakov. Spretno izpisani dialogi z navidezno improviziranimi stavki nas vodijo iz situacije v situacijo, povezujejo prostore vseh nastopajočih s komaj zaznavnimi odločitvami, ki se vtapljajo v popularnih popevkah in otenkih klasične glasbe: vse skupaj nam predstavlja povsem izjemno filmsko delo. Po pošastnem neuspehu prvih projekcij je bil predmet mnogih korektur in nerazumevanja, dokler ga generacije zadnjih desetletjih ne odkrijejo kot kulturni film:

mnoge študije v Franciji in po vsem svetu se še dandanes posvečajo ti mojstrovini, ki morda v najvišji meri predstavlja naš svet pred začetkom druge svetovne vojne in mojstrsko zaključuje prvo desetletje zvočnega filma.

JEAN RENOIR: MOJ NAJLJUBSI FILM

Ko sem pripravljaj **Pravila igre**, sem se točno zavedal svojega cilja. Slutil sem skrb, ki so grenile življenje mojih sodobnikov. Morda nisem povsem jasno vedel, kako naj svoje dožemanje časa izrazim v filmu, prepustil sem se instinktu. Zavest bližnje nevarnosti in katastrofe, v katero nas bo potegnila vojna, mi je pomagala oblikovati vrsto situacij in odgovori mojih igralcev so bili pravzaprav podobni mojim lastnim. Kolikšna negotovost nas je begala?

Zdi se mi, da je film dober! Ni težko ustvarjati, kadar te vodi nemir, podoben kompasu, ki ga oblikuje zavest o negotovem položaju Evrope tedanjega časa!

LUCHINO VISCONTI IN JEAN RENOIR

Luchina Viscontija predstavi Jeanu Renoirju slovita modna kreatorka Coco Chanel v zgodnjih mesecih 1936 leta.

»Nisem ga poznal,« pripoveduje Visconti. »Nisem poznal ne filma **Psica** (*La Chienne*, 1931) ne kakega drugega njegovih filmov.. Pripravljaj je **Izlet**, kjer sem nastopal kot njegov tretji asistent, ostala dva sta bila Becker in fotograf Cartier Bresson. Oblikoval sem tudi vse kostume filma.« Z Renoirjem se zopet sreča pri realizaciji **Tosce**, ki ga ponovno sooči z delom pri filmu; v tistem času se sicer Visconti predvsem posveča gledališču. Sodelovanje pri snemanju **Tosce** je zelo kratko. »Posneli smo samo prvo sekvenco filma. Ko je izbruhnila vojna in prekinila snemanje, se je moral Renoir vrniti iz Rima v Pariz. Koch, njegov prvi asistent in jaz sam,« pripoveduje Visconti, »sva končala snemanje. Film je obupno slab!... To je vse, kar nama je bilo v tedanjih pogojih moč narediti!«

Nekaj let kasneje se posveti scenariju za film **Obsedenost** (*Ossessione*, 1942), ki ga piše s pomočjo De Santisa in Puccinija. Renoir je opozoril Viscontija na ta roman, ki služi za osnovo prvega Viscontijevega samostojnega filma in velja za film, ki nanaša nastop italijanskega neorealizma. Viscontiju je Renoir oddal prevod romana Jamesa Caina v rokopisu, pod naslovom »Poštar vedno zvoni dvakrat«, ki ga je dobil od Juliene Duvivierja. Roman je končno ekraniziral Pierre Chenal v 1938 letu pod naslovom **Zadnji ovinek** (*Le Dernier Tournant*).

Visconti se kasneje spominja: »Renoirjevi

filmi so me strašno zaznamovali. Vedno se od nekoga učimo, ničesar ne odkrivamo povsem sami. Morda kaj malega. Vendar se tvoje ustvarjanje začenja pod vplivom strašnih vzornikov, posebno še, kadar si debitant. Napačno so trdili italijanski kritiki, da je na film *Obsedenost* vplival francoski film v celoti. Sam Renoir me je naučil, kako delati z igralci. Kratko sodelovanje z njim je zadostovalo, njegova družba me je do te mere fascinirala...!»

V Italiji so poznali njegove filme *Psica* (1931) in *Na dnu* (*Les Bas-fonds*, 1936). Film *Velika iluzija* (*La Grande Illusion*, 1937) so predvajali samo v zaprtih krogih, prav tako tudi film *Človek-zver* (*La Bête Humaine*) v letu 1942, ki so ga mladi kritiki pozdravili kakor umetnino. Mladi rimski cineast Giuseppe De Santis je tedaj zaklical: »Podčrtati moramo upanje, da bo film *Človek-zver* pomagal našim režiserjem ne samo, da bi se uveljavili, temveč da bi jim odprl oči pred svetom poezije, ki jo film izžareva!«

Gre seveda za poezijo resničnosti in realnega, s katero bi se morali italijanski filmi uveljavljati v celem svetu. Samo kdo je v teh odlikah prepoznaval zasluge Jeana Renoirja?

Ko se je film *Obsedenost* pojavil na francoskih platnih s sedemnajstletno zamudo, se nihče ni spomnil, da je za njegov obstoj, kakor tudi za oblikovanje mojstrske poti Luchina Viscontija, zaslužen tudi Jean Renoir.

ANDRÉ BAZIN: MOJ NAJLJUBSI RENOIR

Prepričan sem, da se bo pomembnost filmskega opusa Jeana Renoirja s časom samo bolj in bolj uveljavljala. Njegovi filmi, ki so nastali pred drugo svetovno vojno, so še tako pomembni, da si jih težko predstavljamo kot dela avtorja, ki je še danes med nami in ustvarja filme, ki so presenetljivo lepi, izvirmi in polni mladostne svežine. Francois Truffaut nam tako predstavlja prepis nagovora Andréja Bazina, ki je bil namenjen filmskemu klubu v petdesetih letih. »Kakor vem, je to edinkrat, da je Bazin govoril o filmu *Pravila igre*, ki je bil njegov najljubši film Jeana Renoirja. Mislim, da je čakal definitivno verzijo filma, ki sta jo sestavljala Jean Gaborit in Jacques Marechal. Prilagam odlomek pisma, ki mi ga je pisal André Bazin v juliju 1958: »Kar mi pripoveduješ o usodi filma *Pravila igre*, je neverjetno zanimivo. Bi ga lahko videl v kompletni verziji še v avgustu?« Bazin je umrl v novembru 1958, ne da bi videl verzijo, ki so jo končali za Beneški filmski festival 1959. Opazili boste, da se Bazin vedno znova vrača na primerjavo s



NORA GREGOR, PAULETTE DUBOST, MILA PARELY
JEAN RENOIR - DALIO - ROLAND TOUTAIN
CARETTE, GASTON MODOT, PIERRE MAGNIER

Pravili igre, ko ocenjuje ostale filme Renoirja!!!

Od filma *Nana* do *French cancana*, preko *Psice* do *Zlate kočije*, od *Zločina gospoda Langea* do *Reke*, od *Velike iluzije* do *Južnjaka*, od *Dnevnika sobarice* do filma *Helena in možje* se Jean Renoir še vedno bojuje z nalogami svojega dela in osupljivo obnavlja.

Mnogi filmski režiserji niso znali prerasti svojih uspehov. Postali so jetniki konvencij svojih prvih uspešnih filmov. Ne da bi se zavedali, da se je njihovo delo tudi ujelo z iskanji filmskega jezika tedanjega časa in s težko zaznavnimi pričakovanji vsebine, stila in izpovedi, ki so zaznamovale njihovo življenje. Če ustvarjalec enkrat izgubi občutek skrivnostne harmonije, ki ga v začetku vzpodbuja in vodi, se umetnik, ki je ne zna obnoviti ali preoblikovati, znajde v obupnih tavanjih za izgubljenim občutkom srečne sinteze, ki ga je nekoč dvigovala. Podoben nesporazum ne bi mogel nikdar ogroziti Jeana Renoirja: njegova izjemna občutljivost za človeško naravo ga je vodila, da se je spretno prilagodil dogodkom, ki so oblikovali našo zgodovino, ob svojem delu je prepoznaval razlike dediščine naših kultur. Nekateri so hoteli odpisati Renoirja še v letu 1940, ko je zamenjal navdušujoče nebo nad Ile-de-France s sončnim nebom Kalifornije, rdeče vino in camembert za ameriško kuhinjo. Zmotili so se: niso prav ocenili človeka, Renoirja in njegov talent. Za Renoirja je bila emigracija samo nova prilika, da je spoznaval zamotane neurejenosti sodobnega sveta. Ob filmu *Reka* (*The River*, 1950), ki se dogaja v Indiji, je zapisal:

»Vedno močnejšo željo čutim, da bi segel v roko prijateljem širom sveta. Zli nameni morda oblikujejo tok naših življenj, vendar se mi zdi, da je v njihovih srcih, če še ne občutek bratstva, vsekakor nastajajoča radovednost, zavest nujnega poizvedovanja o naših sopotnikih! Čeravno to nastajajočo radovednost le slutim, je njihov namen še vedno boljši kot nič!«

Nadalje pravi: »Mnogi ustvarjalci slutijo prihodnost, nekateri jo prepoznavajo retrogradno... Tisti, za katere se nam zdi, da korakajo najurnejše, se nam zdijo najbolj napredni. Resnično veliki predvidevajo stvari, kar pa ne pomeni, da so tudi najuspešnejši!«

Renoir je preveč bister, da bi sebe hvalil z zadnjim stavkom. Vendar dobro ve, da je eden tistih, ki so s svojim globokim razumom slutili, kam bo krenil razvoj filmske poetike, kaj se filmska umetnost lahko nauči od njih, o dobi, ki jo živijo in o njihovih stiskah!

Georges Sadoul se ni zmotil, ko je primerjal **Pravila igre** in njen pomen za zadnja leta pred drugo svetovno vojno z napovedjo *Figarove svatbe* ob revoluciji 1789. V obeh primerih se soočamo s podobami prefinjene, obsojene in dekadentne civilizacije.... Niti gledalci niti večina kritikov v letu 1939 ni prepoznala v **Pravilih igre** najpopolnejšo in najbolj lucidno podobo odmirajoče dobe. Vendar to ni bilo odločujoče za neuspeh filma pri gledalcih. Film bi bil lahko zelo uspešen, če bi spoštoval pravila filmskih zapletov, in nam predstavil konvencionalno ljubezensko zgodbo. Vendar si je Renoir zamislil *veselo* dramo in občinstvo ni sprejemalo mešanja žanrov. Morda pa je publika zavračala izjemno neulovljivo in živo mizansceno ter subtilno ironijo kompozicij in mobilne kamere. Te stilne odlike, ki so najavljale nove rešitve filmskega jezika tistega časa z globinsko mizansceno, so se vrnile iz Amerike via *Državljan Kane* (1941) Orsona Wellesa in s filmom *William Wylerja Najlepša leta našega življenja* (1946). V Renoirjevem filmu so se najavljale, tedaj morda še nepotrjene, kot zanimive stilne rešitve tridesetih let!

Danes so **Pravila igre** klasično filmsko delo. Občudovana niso samo kot najnaprednejši film predvojnega, francoskega realizma, ampak predstavljajo najsubtilnejšo in najnaprednejšo sintezo filmske poetike, ki se bo izpopolnjevala naslednjih petnajst let. Njeno dediščino moramo še osvojiti!

RICHARD ROUD: VSAKDO IMA SVOJEGA RENOIRJA

Če mislimo, da je Renoir največji med filmskimi režiserji vseh časov, potem je eden razlogov za to mnenje občudovanje opusa, ki je izjemno bogat, poln odtenkov in kompleksen. Če bi bila Francija jutri uničena in bi ostal od vse samo ta film, potem bi lahko vso deželo in njeno civilizacijo rekonstruirali na podlagi tega dela. Tudi če zanemarimo motive filma in njegovo revolucionarno tehniko, ga še vedno ohranjajo njegove osnovne, materialne odlike. S tem seveda mislim na njegove ose-

be, na vodenje igralcev — ti so vendar, zaradi tega, kar *vidimo* in *slišimo*, grobe »sestavine« vsakega filma. In to, kar se je posrečilo Renoirju v tem filmu, je osupljivo! Nobena skrivnost ni, da je izbral Noro Gregor za vlogo Christine zato, ker mu je bila všeč in šele med snemanjem filma se je zavedel, da se sama bori z nespretnim nastopanjem in besedami francoskega jezika, ki jih je le s težavo obvladovala. Zato ni moral spremeniti samo njene vloge ampak tudi vloge drugih: vlogo ljubice njenega moža, ki jo je igrala Mila Parelly, je moral razširiti. Pravzaprav je uporabljal dokumentaristični princip pri oblikovanju igranega filma: istočasno gledamo dokument o igralcih in njihovem delu, pa tudi zgodbo, v kateri nastopajo. Potem je tu še vloga, v kateri nastopa Renoir sam: uvršča se med igralsko ekipo, med družbo svojega časa, kjer je njegovo mesto! **Pravila igre** so »odprt« film. Vsakdo ga mora sam »dograjevati«, nihče ni izvzet ob sprejemanju filma. »Odkritje je od tebe, ki vstopaš: ali sem grobnica ali zakladnica!« — opozarja Valeryjev napis nad francosko kinoteko! /Spomnimo se Sartrove maksime, da je sprejemanje filma »une creation dirigée«! V tem smislu je bil film Renoirja v resnici »film, brez čvrste zgodbe«. Pojavlja se pred svojim časom, kakor je tudi povsem ne navaden: z njim vstopa absurd v umetnost. Desetletje pred pojavo Becketta, Ionesca in gledališča absurda je Renoir ustvaril film, ki ni bil ne komedija ne tragedija niti ne melodrama ali delo socialnega realizma, predstavljal je »noro« kombinacijo vseh teh oznak. Ključna scena filma je seveda scena »Valpurgijske noči«, zabave, ki sledi večerji, znotraj katere se vse poantira. Prizor spominja na burlesko bratov Marx, ki bi jo predpisal Feydeau in ki nenadoma dobiva tragični prizvok. V tej sekvenci dosega filmska režija Renoirja svoj najvirtuozejši izraz — ne samo zato, kakor je podčrtal Bazin, ker globinska mizanscena v svoji najsijajnejši obliki predstavlja dvoumnost ujetih trenutkov realnosti, ampak s sistematično uporabo dolgih posnetkov doseže osupljivo vrtoglavost simultanosti raznih dogajanj, s katero Renoir ves čas napolnjuje film. Vsa scena ima — človek ne bi verjel — približno petdeset posnetkov in ti so, tako se mi zdi, bolj vznemirljivi, bolj pomembni, pa tudi bolj »filmski« kot poljubno število posnetkov z Odeških stopnic Eisensteinove »**Križarke**«. In to zato, tako se mi zdi, ker je bila plod pravega navdiha. Renoir nikakor ni izbral teme za film samo zato, ker bi z njegovo realizacijo lahko razreševal zanimiva »formalna« vprašanja! — Na to, verjetno, v naprej sploh ni pomislil.

Nasprotno! **Pravila igre** so ena tistih redkih umetnin, v kateri najdemo izjemno soglasje med obliko in vsebino. Ko v letu 1954 Renoir razpravlja o filmu, pripoveduje, da se je v njem hotel otresti vsakega naturalizma. To se mu je posrečilo, pa tudi ne! — »Film je natančna slika meščanske družbe našega časa!« je zapisal pred premiero filma v letu 1938.

— *Je in ni!* Kar nas izjemno preseneča v tej mojstrovini, je dejstvo, da je Renoir v njej združil obe strani svoje narave, problematiko **Psice** in odlike **Izleta**. Pa tudi zato, ker zgodba tako sijajno predstavlja njegov svet in zanj značilne, oblikovne rešitve, v katerih sijajno nakaže njeno vsebino.

Ne pozabimo: vsako pomembno umetniško delo je točna predstava ne meščanstva niti ne delavskega razreda, ampak predvsem njegovega ustvarjalca. V tem filmu se je znašel Renoir na križišču zgodovine. Ni bil le Octave, ampak tudi La Chesnaye in Jurieux, Christine in Geneviève, Marceau in Schumacher, tudi sam je pripadal družbenemu razredu, ki ga je obsojal. Kakorkoli že, od njegovega naslednjega filma bi težko pričakovali kaj podobnega. »Kolikokrat se lahko sooča umetnik s prepadom in nam pripoveduje, kar vidi!«

MOJSTROVINA EVROPSKEGA FILMA

Prvikrat sem videl definitivno, novo verzijo **Pravil** v ulici Champollion ob Saint-Michelu v Parizu. Projekcija, v sklopu mojih študijskih bivanj v Parizu sredi šestdesetih let, me je neverjetno vznemirila. Mar je res še zvočni film iz poznih tridesetih let poznal spretno, metaforično tkivo scenarija, ki se je odpiral v mojem sprejemanju Renoirjevega filma kot dogodek, ki naenkrat odstme, pokaže osupljivo drznost popolnega režijskega mojstrstva in sporočila, za katerega nisem niti slutil, da ga je ta najnovejša umetnost sposobna tako spretno oblikovati. Pripoved se je odvijala v spretnih preskokih in zvočni skromnosti, kjer sicer že lokavo uporabljaja medije, ki jih je zvočna oprema v tridesetih letih že poznala. Seveda, zvočnih bravur Jenningsa film ni dosegal, pa jih tudi ni potreboval. Temne krpe oblek in salonskih, elegantnih postav, ki so hitele, se lovile in streljale po sanjavi Sologni, so zapuščale v meni spomin na polkrepke, srebrne fotografije poznega Bischoffa, dekoracija občutek vedno prisotnega okvira, znotraj katerega so se pojavljali nastopajoči, zdaj smešni in lažljivo spogledljivi, zdaj zopet okorni in vendar točni in resni, kakor gonjači v sceni lova, kjer me begajoče sence in oči preplašenih in ustreljenih zajcev še dolgo niso zapustile. Spoprijeti se moram z resnicami, ki jih slutim za dodobra stikano in premešano

Nora Gregor in Jean Renoir na snemanju



podobo predvojne družine francoskega meščanstva.

O filmu sem v reviji »*Cahiers du Cinéma*« še velikokrat slišal, Truffaut je film menda videl še petindvajsetkrat, Godard ga omenja v svojih pregledih svetovnega filma in to ne samo enkrat. Kakor mi je rekel Claude Brasseur, ko sem bil stažist pri Godardovem filmu **Posebna tolpa** (*Bande à Part*, 1964): »Film iz leta 1939 je mojstrovina, verjetno Renoirjevo najpopolnejše delo!... Ko sem sam igral pri njem z Jean-Pierrom Casselom, sem strašno želel, da bi naše skupno delo uspelo kljub njegovim poznim, sedemdesetim letom. Brez njegovih filmov tudi nas ne bi bilo!«

O filmu sem vnaprej skoraj vse vedel, prebral sem nekaj navdušenih kritik, pa tudi nekaj obžalovanj, ker se je film tako slabo odrezal ob premieri v Parizu. Za mene je bilo ime Renoir predvsem povezano s filmom **Izlet**: film sem videl v Ljubljani sredi gimnazijskih let. Grenkoba nostalgije me je prevzemala in zaznamovala za vedno; skupaj z neizrekljivo otožnostjo, ki se mi je zajejala v grlo, mi je grozila ganjenost. V filmu sem slutil globoko in neizprosno razočaranje, ki čaka vsakogar od nas. Z njim ni, tako sem slutil, nikomur prizanešeno... Vse te misli ob filmu po Maupassantu, ki



me je zaznamoval za vso dobo mojega do-
raščanja, sem vztrajno občudoval na vseh
projekcijah pariške kinoteke, kadarkoli je
bil na sporedu. Navadno sta s filmom Jeana
Vigoja, **Ničla iz vedenja** (*Zéro de conduite*,
1934) sestavljala celovečerni program.

»Globinska« mizanscena, ki jo Renoir v
Pravilih tako blesteče uveljavlja, se zanaša
predvsem na gledalca. Odločujoča je nje-
gova selekcija, ki mora razum gledalca pre-
bujati, vznemirjati in predvsem vzgajati.
Na nek način nas veže in v nas samih od-
kriva navdušujočo odprtost, ocene, izbor.
Nujen izbor! Izbor vsakega posameznika!
Kakor je zapisal Malraux v tistih letih: »Ob
podobnem sodelovanju se nam razvija za-
vest, da nismo samo naključje na tem sve-
tu!«

Vsekakor: odlike filma **Pravila igre** mor-
am dovolj natančno predstaviti, saj me v
spominu obnovljena, navdušujoča bistrost
sporočila filma še vedno napolnjuje. Sku-
šati moram pojasniti pojem »globinske«
mizanscene, ki je v tem filmu vodila Re-
noirja, da jo je razvijal iz preizkušenih
drobcev filma **Velika iluzija**, v katerem se
prvič pojavlja.

Visconti je najbrž podobne odlike rešitev
mizanscene opazil pri filmih, ki jih je videl
ob svojem druženju in sodelovanju z Re-

noirjem. Globinsko mizansceno lahko opa-
zimo v njegovi **Obsedenosti** v scenah
pevskega tekmovanja, pri sekvencah filma
Zemlja drhti, ko spremljamo prihod
ribičev v пристanišče in prodajni vrvež v Aci
Trezzi. Renoir je bil gotovo tista oseba, ki
je mlademu Viscontiju odkrivala stilistične
novosti filmske poetike.

Pojav globinske mizanscene zavrača obi-
čajno mnenje, da spretnost montažerja raz-
rešuje vprašanje več ali manj uspelega fil-
ma. To je Bazin popolnoma zavračal. Zanj
je bila obrtno brezhibna, ameriška montaža,
ki se zanaša v glavnem na »master« pos-
netke in dodatne, križem sekane posnetke
poljubnih dogajanj, vir osnovnega zla, ki
nam zagotavlja, da se naloga filmske režije
reducira na spretno, križem-kražem vezano
rezanje akcijskih ali pa najenostavnejših,
največkrat dialoških rešitev.

Podobni nazori so vodili velik del filmske
poetike, ki je doživljala z nastopom zvoč-
nega filma enega svojih najbolj kritičnih,
pa tudi najbolj razveseljujočih faz. Zakaj?
Oblikovanje zvoka obogati svet filmskega
izraza, in vendar je v svoji prvi dobi vodilo
izbor novih ustvarjalcev, ki so iz dela pri
gledališču prišli k filmu. Mnogi med njimi
so uporabo zvoka razumeli kakor izziv, ki
lahko obogati filmsko pripoved, nekateri pa

so bili dovolj nadarjeni in pronicljivi, da so
pravilno slutili nove možnosti medija,
montažno-zvočnega oblikovanja in ga tudi
izrabljali. Ne nazadnje tudi tisti, ki so še
poznali prednosti zvočne obdelave od dela
pri radijskih igrah. Med njimi moram ome-
niti Maxa Ophülsa in Orsona Wellesa: nju-
ni dosežki v radijskem mediju so znani in
nikakor ne naključni. Zvok, ki je pomagal
dograjevati dramaturško briljanco filmov,
sta najizvirnejše uporabljala — kot sem že
v enem prejšnjih člankov natančno poudaril
— režiserja Ernst Lubitch in Rouben Ma-
moulian. Mednje moramo prišteti tudi
Jeana Renoirja, njegov vstop pa je bil mno-
go bolj poseben, tudi bolj nov: uveljavlja se
zaradi izjemnih uspehov opusa, ki se je
razvijal z vrtoglavo naglico. **Pravila igre**
so eden filmov, ki jih ocenjujemo kot iz-
jemni pojav evropskega filma, z njegovo
proncljivo in duhovito samoironijo, obrtno
virtuoznostjo in osupljivo stilistiko. Vr-
hunsko delo! Renoir nastopa v poznih tri-
desetih letih kot avtor, ki ključno obogati in
razvija filmsko poetiko.

Ob njegovem delu se pojavlja v petdesetih
letih André Bazin, ki je imel dve strasti v
svojem življenju: študij romanskih cerkva
v Franciji in začetek gradnje filmske kri-
tične misli, tudi vzgoje in študije filmov, ki
so postavile temelje kasnejšemu »novemu
valu«. Sistematična pozornost »novoval-
ovcev« je prenesla zanimanje kritikov od
imen, ki so ohranjala študijski sistem in po-
jav »zvezd«, ki naj bi omogočale kar naj-
večji vpliv na donosnost umetnosti, ki
odraža v prvem desetletju zvočnega filma,
na zavestni in sistematični študij filmske
režije.

To je bila ključna pomembnost pojava
»novega vala« v Franciji: pozornosti in za-
sluge za razvoj filmske poetike se prenese-
jo na študij filmskih režiserjev! Filmskih
avtorjev, kot so mnogi uporno trdili. Takrat
se pojavi Bazin kot eden mentorjev, ki so
skrbeli za vplivno naklonjenost študijam, ki
so se oklenile opusa ljudi, razvijajočih film-
sko poetiko. Tega pred »novim valom« ni
bilo, nikakor ne v tej meri! Na to radi poza-
bljamo!

Vpliv pisanja in druženja z Andréjem
Bazinom na vrsto ljudi, ki so se kasneje
razvijali v osupljive, mlade avtorje, je bil
ogromen. Naj med njimi omenim le Fran-
çois Truffaut, Jean-Luca Godarda, Roh-
merja, Chabrola in tudi opus Agnès Varde,
Jaquesa Demyja in predvsem, čeprav manj
direktno, opus Alaina Resnaisa, čigar ust-
varjalna pot morda najsijajnejše predstavlja
tisto »univerzo«, ki jo je v njegovi izo-
brazbi in delu pomenila realizacija kratkih
filmov, svojevrstnih umetnin, ki imajo
prednike v angleškem dokumentarnem fil- ▶

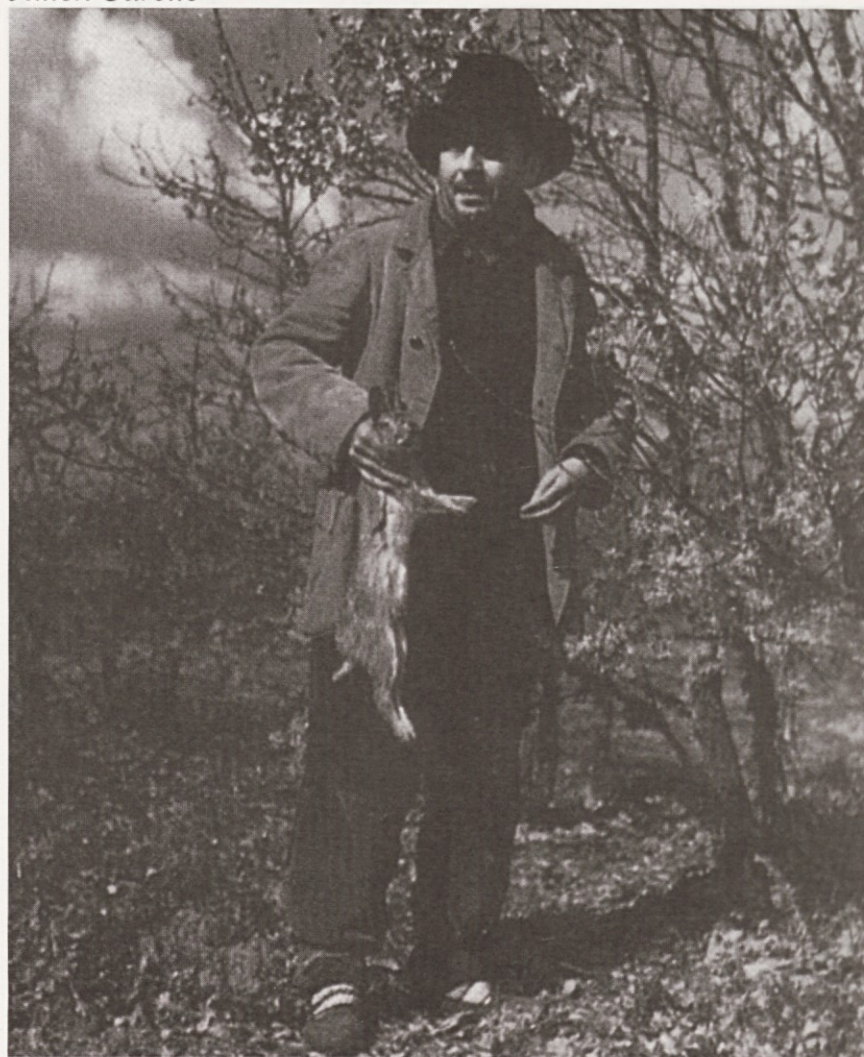
mu druge svetovne vojne. Kakor velikokrat ima tudi tokrat nemimi vojni čas veliko zaslug za uveljavitev revolucionarnih misli v razvoju poetike zvočnega filma, ki se v svetu ključno lomi okrog štiridesetih let.

To so leta, ki prinesejo pozornost in veljavo dokumentarne angleške šole, ki doseže s posredovanjem Johna Griersona še Kanado, pripravi pojav neorealizma v Italiji in kasneje v odtenkih vpliva na povojno proizvodnjo Amerike, v odlikah, ki jih uveljavlja Elia Kazan, ki je sam stranski produkt nove igralske šole svetovnega slovesa, imenovane *Actor's studio*. Globinska mizanscena se uveljavlja v teh letih, podprta in pravilno opažena predvsem v pisanju Andréja Bazina, ki nanjo opozarja v člankih petdesetih let, ki skušajo vrniti Renoirjevemu delu zaslužen sloves, ki je bil v času bolj lažne, spogledljive filmske kritike povsem neocenjen.

Njegova pravilna opazka opozori na to, da je predvojni montažni ritem, oblika, morda celo manira zahtevala od montažerjev spretno uveljavljanje pripovedi, kjer je bila »zgodba« vedno porok za enostavno, nazorno vodenje gledalca, ki jo sprejema, podoben ubogljivemu psu Pavlova: montaža ga vedno vodi, kakor se ji zdi prav, vsekakor na večinoma zelo konvencionalen način. Za gledalca je v podobnih filmih že *opravljen ves izbor*. Montažer gledalca manipulira, kakor je pač njemu ljubo in v skladu z njegovimi končnimi cilji. Preprosteje poudarjam: gleda naj samo tisto, kar mu odreja zaporedje posnetkov v montaži. Uporaba »masterjev« in stranskih posnetkov, ki jih potem montažer lepi, seveda ni posebna modrost, režiser je podoben registratorju, posebno še v prvih letih zvočnih filmov, katerih dandanes skoraj ne poznamo več. Bili so »presijajno« montirani, preveč podobni drug drugemu in zgodovina, sicer še vedno mladega filma, jih popolnoma prezira. Ohranili so se filmi, ki so bili ob svojem nastanku posebni, odpirali so nova izrazna sredstva zvočnega filma, ki so se v tridesetih letih strahovito hitro razvijala.

»Globinska mizanscena« in podoben izraz, ki se pojavi nekaj let kasneje, »plansekvenca«, razrešujeta osnovno dilemo vsakega filmskega režiserja: kje in kdaj naj posnetek začne in kako in kdaj ga zaključiti, kaj vzbuja občutek trajanja posnetka, kaj občutek domiselne mizanscene, in vera v lastno selekcijo gledalca, ki naj v vsakem prizorov, ki jih sprejema, opazi tisto, kar je zanj in za sporočilo filma odločujoče. To je groba razlaga prednosti globinske mizanscene. Veže se s svojimi otenki na »plansekvenca«, kjer velja načelo, da kompletno sekvenca filma posnamemo, ne da bi

Julien Carette



(montažno) »prerezali« posnetek: vsa »sekvenca« se odigrava znotraj trajanja istega posnetka. Montaža ima v tem primeru mnogo manjšo vlogo kot včasih, ko je bila pomembnost vsakega dela filma odvisna od montažerjeve spretnosti, misli in sestavljenega, mozaičnega vtisa »sekvenca«, dela filma, ki se izraža v vrsti posnetkov, ki jih veže skupna misel in samostojni dogodek izbranega scenarija, filmske zgodbe!

V istem času nastopi Jean Renoir, ki se strahovito hitro in bistro razvija, zahvaljujoč osuplemu ritmu filmov, ki jih v tridesetih letih vrtoglavo hitro niza in ob njih tudi odkriva nove odlike filmske poetike, ki je bila takrat le še v povojih zvočnega filma. /Odlike filmskega izraza, ki zaznamujejo Renoirjevo stopnjo doumevanja filma, bi upal primerjati s filmsko poetiko Bergmana. Tudi Bergman se razvija zaradi izrednega opusa, ki ga vodi od prvih začetkov, med katerimi je film *Žeja*, preko *Persone*, ki je morda njegov ključni dosežek, do oblikovanja filma *Fanny in Aleksander*, kjer v njegov filmski opus že vstopajo deli avtobiografije, kakor pri drugem velikanu svetovnega filma, Federicu Felliniju!

Nora Gregor
in Jean Renoir na spominu

Renoir je najbrž mislil podobno, kakor nekaj let kasneje André Bazin: preopazna montažna spretnost gledalca zavaja z dik-tatom montažnega zaporedja, ki ga določa montažer, privilegirani pripovedovalec. Na ta način se montirani igrani ali dokumentarni, zvočni film hitro približuje določene-mu tipu lažne predstave, zgodbe, dogodka. Boorstin, znani ameriški sociolog, bi jih imenoval »false events«!

Ves njen pomen in naša odzivnost sta odvisna od rezov med posameznimi sekvencami. Z golim zaporedjem odlomkov filma lahko in moramo, če upoštevamo njene prednosti, graditi pripovedi, ki niso nujno najpomembnejše za nas. Slika, ki se gradi pred nami, je rezultat manipulacije montaže, ki jo določa človek, ki sestavlja, lepi zgodbo, kakor mu je najbolj prav in kakor mu je (največkrat) tudi najlažje. Vsa »realnost« dogodka je vprašljiva!? Dokler posnetek traja in ni montažnih rezov, verjamemo v prizorišče in dejanje, ki ga odkrivamo. Lahko nas preseneča, osuplja, predvsem pa prepričuje, da je dejanje v resnici možno, da se dogaja zdaj in takoj tu, pred nami. Ta verjetnost je seveda osnova za realistično pripoved, ki jo spoštujemo v

tridesetih letih in v dobi neorealizma, ki nastopi po koncu druge svetovne vojne. Neorealizem se obupno naslanja na evropsko slabo vest, ki je dovoljevala, da je naziv vesoljni svet tako ogrozil, da je komaj preživel. »*Za las smo jo odnesli*,« kakor bi rekel Kenneth Clark. Zato pojava neorealizma naznanja slabo vest sveta, ki je dovoljeval, da je (predvsem ameriški film) vesoljni svet zavajal film pred vojno, ki jo napoveduje že Renoir kot katastrofo naše družbe s svojimi evazijami v povsem izmišljene melodrame in v prepoznavni skupni imenovalci filmov, ki jih je študijski sistem trosil po vsem svetu. Neorealizem pomeni povratek k iskrenejšemu zapisu socialnih in verističnih podob povojne, porušene Evrope, večine starega sveta. Zelo skromno je razširjal »globinsko mizansceno«, ki je poudarjala pravico in dolžnost, da se človek v kinematografu prebuj, osvešča in »misli«. Tem načelom se je komercialno usmerjena kinematografija, ki kaj kmalu pozablja na svojo slabo vest, popolnoma izrodi šele v koncu sedemdesetih let. Lahko bi celo trdil, da je velika večina sodobnih, najuspešnejših avtorjev presešla s poudarkom na montaži kompletne manipulacije gledalca stopnjo, ki so jo nekateri filmi v začetku štiridesetih let tako jasno zavračali in — lahko bi rekel — celo zasmehovali. Zato nas dandanašnji spored, ki ga vidimo v Ljubljani, v večini primerov strašno uspa in vrača na pozicije, ki jih Renoir v poznih tridesetih letih tako uspešno ruši — in vendar **Pravila** namenja občinstvu, ki je bilo bolj radovedno, bolj iskreno, bolj kritično in do te mere osveščeno ali pa odprto, da mu je Renoir film podobnih odlik sploh upal posvetiti. Danes si podobnega dejanja skoraj ne moremo zamisliti. Uspehi Spielberga so fenomen druge orientacije, neverjetno nizanje uspehov Kusturice je najbrž z zadnjim velikim uspehom **Podzemlja** politično lahko nad vse sporno?! Ob informacijah, s katerimi nas obveščajo o resničnih podatkih vojnih nemirov blizu nas, filma **Podzemlje** Renoir verjetno ne bi nikdar upal podpisati! Zato se mi zdi, da bi svobodo in tudi — relativno — naivnost Renoirjeve misli, katere se sam s prikrito ironijo oklepa, lahko ponovili in podčrtali. Ves zadnji del njegovega filmskega opusa, pred začetkom druge svetovne vojne, je »velika iluzija«, v kateri film pravzaprav še vedno išče svoje pravo mesto. Njegovi glavni nasprotniki so tudi v Ljubljani, kamor sicer težko vstopi film, ki nas sooča s svetom in problemi, ki jih oblikuje. Zdi se mi, da je Slovenija ena tistih malih dežel, kjer je svobodna in jasna misel še vedno svojevrsten misterij, dostopen le redkim in

le redke tudi zanima. V mnogo večji meri smo pristaši in ljubitelji svojevrstih pravljic, v katerih se naslajamo, uživamo in vzdihujemo, kakor bi začeli sami odkrivati neverjetno težavnost verovanja v izraze, kot so poštenost, integriteta, pokončnost. Največkrat jih seveda ne preziramo, pa tudi ne spoštujemo. Zdi se mi, da počasi tonemo v »podzemlje«, ki ključno označuje renesančno verovanje v jutrišnji dan, ki pa se nam stalno odmika. Nam in slovenskemu filmu!

Seveda je vznemirljivo, če gledamo privlačno dekle v njeno mednožje, kar sem nekje zasledil med pomembnimi dosežki naše filmske kritike, vendar to ni dokaz naše posebne svobode, v večji meri naše negotove morale, ki več ne ve, kaj naj v zaznavi vrtoglave samostojnosti majhne države sploh prepovemo. Morala in zakoni so vse bolj šibki, vedno bolj plehki, zato pa tudi lahko predvidevamo, da nas bosta naša pogrošnost in samostojnost, ki jima včasih nismo prav dorasli, pripeljali v situacijo, ko nam bodo filmi, ki jih predvajamo v Ljubljani, določali, kako naj živimo in kaj gledamo, kako naj sploh mislimo in o čem, ker je eno »in«, drugo pa je vsekakor »out« in to Slovincem prav gotovo ne bo všeči. Raje so toliko »in«, da se skoraj dušijo. Zdelo se jim bo, da so povsem svobodni tudi takrat, ko bodo za daljša časovna obdobja povsem programirani. Taki časi ne potrebujejo **Pravil iger**, ampak prej njihovo odsotnost, sicer »pravila« igra sploh onemogočajo in mi bi radi igrali ves čas, samo, bog ne daj, po pravilih. Saj so nam že nekoč kršila popolno svobodo in določala stopnjo naše omejenosti. Hujša je vrtoglavost spolne svobode, v kateri se odkrivamo. Kakor je dejal Fellini: »*Lažje ostajam zvest restavraciji, ki jo že poznam, kakor kakšni ženski!*« Pa tudi to je zapisal: »*S filmi lahko izvajamo strašen vpliv in to je tudi odgovornost!*« To je seveda opozorilo za vse naše distributerje, ki nastopajo, kakor v Butalah!, kot bi rekel Bojan Štih, pristaš velikih primerjav!...

Pred dvemi desetletji odkrivam spretno pripoved, podobno **Pravilom igre**, v velikih metaforah novega švicarskega filma. Film **Charles, živ ali mrtev**, mojstrovino Alaina Tannerja, spoznam v Locarnu, zamenuje jo nepričakovan uspeh **Botra**, ki ga pripisujem poenostavljeni in drznejši verziji filma Viscontija **Rocco in bratje**. Za filmom Alaina Tannerja me preseneča Soutter, kasneje **Salamandra**, ponovno Alain Tanner v Locarnu. Tam spoznam častnega gosta žirije festivala Michela Simona, ki mi zatrjuje, da je s svojimi zvezami v organizaciji javnih hiš Pariza pomagal produkciji filmov Jeana Vigoja.

Renoirja seveda pozna... Odkrivam kombinacije, ki razrešujejo, velikokrat tudi s srečnim koncem, vprašanja filmske produkcije. Ob vseh pripovedih, moji radovednosti in tudi ob pesmih častnega gosta festivala, pevke Barbare, strmim v postaran in dobrohoten obraz Michela Simona, ki zaprosi: »*Prinesite mi dve kili pornografije, da bom lažje zaspal!*« — Nikoli ga ne bom pozabil!

Ne motim se, to je Michel Simon naročal v letih, ko sem se jaz še vedno skušal dokopati do vseh okoliščin, ki so Renoirju dovoljevale, da je v silovitem tempu režiral mojstrovino za mojstrovino v tridesetih letih, in tako ohranjal evropsko kinematografijo v situaciji, ki jo je prevzela italijanska filmska proizvodnja po drugi svetovni vojni. Neorealistične floskule so oživljale kinematografijo, ki pozna mnogo ugodnejše pogoje, kakor bedni švicarski film, ki se je dolgo desetletje v sedemdesetih letih pravzaprav porajal ob televizijski produkciji, s črno-belimi filmi, posnetimi v originalih na 16mm traku. Vedno se mi je zdelo, da so pogoji švicarskega filma podobni slovenski filmski produkciji!?

In **Pravila igre** pri nas? Pravzaprav nisem nikdar videl kopije, tudi ne na projekcijah kinoteke, ki bi imela naše podnaslove. Nekdanja beograjska podružnica, ki je bila ena najbogatejših, ni nikdar dala, kolikor vem, sredstev za podnaslovljeno kopijo. Tudi v Francoskem centru v Ljubljani obstaja samo francoska video kopija brez podnaslovov, zato mi je žal, da vrsta mojih študentov, ki se oklepajo filmov, ki določajo njihovo sprejemanje razvoja filmske poetike, ne more videti **Pravil**, da bi jih v celoti razumeli. Poznavanje ključnih svetovnih jezikov, in mednje štejem angleščino in francoščino, je neobhodno za študenta tega študija!

Velik del mojega navdušenja, pa tudi obveznosti, s katerim skušam seznaniti mlajše kolege z eno najdrznejših in najpomembnejših mojstrov in sedme umetnosti, me vodi, da pišem pričujočo oceno, ki pa mora vendarle — upam — navdušiti tiste, ki verujejo, da brez poznavanja mojstrov in preteklosti sedme umetnosti tudi ni mogoče ustvariti novih, ki bi jih mi in slovensko filmsko ustvarjanje tako potrebovali!

Prihodnjič:

Rim, odprto mesto

Roma, citta aperta

režija Roberto Rossellini, 1945

MATJAZ KLOPCIC