

henri langlois

(1914 – 1977)

ustanovitelj
francoske
kinoteke



Howard Hawks in Henri Langlois

Pravzaprav je bil Henri Langlois velik in močan. Kljub temu ga v svojem spominu vedno znova vidim kot človeka, ki se iz mračnega, polskrivnostnega sveta tu in tam pritipa v osveljen prostor. Bolj bledega kot ne, z okroglim, mesnatim obrazom in pogledom, v katerem se je navadno utrinjala blaga ironija z utrujenostjo, ki je bila, tako vsaj mislim, bolj igrana kot prava. Glas je prihajal zadržano, nekje globoko iz grla in se je popolnoma skladal z vsemi tistimi zunanjimi znaki, ki so nas prepričevali, da gledamo človeka, ki se le redko pokaže belemu dnevu in še redkeje soncu.

Tako je bila vsa njegova oprava skoraj vedno v temačnih tonih, s široko kravato, ki je v podaljšanem, malce malomarno zavezanem vozlu lezla proti širokim reverjem suknjiča. Ta je vedno utesnjeval njegovo postavo, ki se navadno ni lomila globlje kot do pasu.

V njegovem nastopu – največkrat ga vidim, kako se prebija med stranskimi sedeži po levi strani kinotečne dvorane v palači Chaillot – je bilo vedno nekaj, kar me je spominjalo na Mandraka, junaka mojih stripov iz otroštva. Velikokrat se mi je zazdelo, da so dolgi prameni njegovih skoraj ogljeno črnih las podobni tistim znanega čarodeja. Vsi njegovi gibi so se zlivali v kretnje pravzaprav kratkih, lopatastih rok, ki so se mehko uvijale ali pa lomile ob telesu med njegovo hojo. Zato se je včasih privid škriccev, ki naj bi podaljševali njegov suknjič, prepričljivo pojavljal, ko se je zaustavljal pred mikrofonom in projekcijskim platnom.

Njegovi nagovori gledalcem Kinoteke so poznali sijajne odenke hvaljenj in skrivnostnosti. Vsakega od filmskih ustvarjalcev, ki jih je tako predstavljal, so spremljali podatki, ki so prepričljivo poudarjali izjemnost njegovega dokumenta oziroma filma, kateremu je bil

Taki prazniki so bili zelo pogosti. Za vse nas, ki smo bili študenti francoske vlade in za vse druge redne obiskovalce vseh kinotečnih projekcij tistega časa v letih 1965 in 1966 so bili to izjemni dnevi. Najavljali so se s poltovornjaki, ki so pripeljali okrog sedme ure zvečer, natakariji v belih suknjičih so tekali sem in tja, in že med projekcijo je kapljalo v dvorano zvenenje kozarcev, krožnikov in steklenic, ki so jih razvrščali v hodniku pred garderobo Kinoteke. Slavnost, ki se je tako najavljala, je vedno odprl Henri Langlois, ustanovitelj in tedanji vodja francoske Kinoteke, ki se je s svojo čudovito, skoraj novo dvorano palače Chaillot sredi šestdesetih let uveljavljala kot najbolj bogata in obenem tudi najbolj dragocena kinodvorana na svetu.

Langlois navadno ni prihajal sam. Skoraj vedno se je iz ulice Courcelles, kjer je imela Kinoteka svoje pisarne, pripeljal z Lotte Eisner in Mary Meerson ter v vhodnem nadstropju pozdravljal operaterje dvorane in vse tiste, ki so bili nekakšni "sodelavci" Kinoteke in so morali zato simbolično odšteti vstopnino v višini enega franka. Kadar je bil naval obiskovalcev prevelik, ženska pri blagajni sploh ni hotela vzeti te vsote, saj ji je plačevanje simbolične vstopnine vzelo preveč časa.

Nato smo se razvrščali po oblazinjenih, nagnjenih foteljnih dvorane Kinoteke ob prvi vsakodnevni projekciji okrog pol pete ure popoldne in po četrti projekciji, okrog pol ene zjutraj, zapuščali Chaillot na bližnjem Trocaderoju, v podzemlju metroja, ki nas je z zadnjim vlakom odpeljal proti Montparnassu. To so bili čudoviti časi! Izjemni, podobni pravljicam, ki jih nisem slišal nikdar kasneje, časi neverjetnega, stalnega bogatenja mojega spomina in ljubezni do sedme umetnosti. Ta je takrat prav v pariški Kinoteki navduševala vse ljubitelje filma, zahvaljujoč dolgoletnemu delu in zaneseni upornosti človeka, kateremu posvečam teh nekaj vrstic.

Zgodovina v letu 1898 prvič omenja misel o ustanavljanju Kinotek. Sprožil jo je Poljak Boleslaw Matuszewski, ki je prihajal iz vrst Lumièreovih snemalcev, tedaj razpršenih po vsem svetu. Misel je ostala brez zaželenega uspeha. Ob uveljavitvi zvočnega filma v dvajsetih letih so sistematično uničevali mnoge neme filme, ki so naenkrat postali povsem nezanimivi. Mnogo ljudi je bilo nad tem uničevanjem ogorčenih, med njimi tudi francoski filmski zgodovinar in teoretik Leon Moussinac, ki je zaman ponavljal misel, naj bi se leta 1933 ustanovil Filmski arhiv. V istem letu je švedska ustanovila prvo Kinoteko na svetu – "Svenska Filmsandfundets Arkiv".

V naslednjem letu po nalogu propagandnega ministra nacistične Nemčije, Josefa Goebbelsa, ustanovijo "Reichsfilmarchiv". Nato sledijo novo ustanovljene "National Film Library" v Londonu in "Film Library", ki je priključena k "Muzeju moderne umetnosti" v New Yorku. V letu 1936 ustanovi peščica zanesenjakov "Francosko kinoteko" in dve leti kasneje "Kraljevsko kinoteko" v Belgiji. V istem letu (1938) je ustanovljena Mednarodna zveza filmskih arhivov (FIAP), ki povezuje vse filmske arhive sveta. Francoska kinoteka (Cinémathèque Française) slovi skupaj z Kinoteko Rusije (Moskve) kot najbogatejša po številu filmov in kopij, ki jih dandanes dnevno vrtijo 3 dvorane v Parizu. Leta 1938 so jo ustanovili Georges Franju, Henri Langlois, Jean Mitry in Paul-Auguste Harle, za njen obstoj in delovanje pa ima zasluge predvsem Henri Langlois. Njeno zbirko je začel oblikovati takoj po ustanovitvi in je v poznih tridesetih letih kupoval filme po sejmiščih in v starinarnicah. V začetku jih je spravljaj v svojo kopalno kad, ker je preprečevala možnosti požara nekaj gorljivih filmov. Kasneje je veliko filmov spravljaj v skladišče, ki ga je uredil v domu za onemogle igralce; tam je srečeval tudi obubožanega in nemočnega Georges Mélièsa. V prvih povojnih letih je tako rešil pozabljeno gradivo nedokončane mojstrovine Jeana Renoirja. Gre za projekt filma *Izlet* (Une partie de campagne), ki je bil prekinjen že v letu 1936. V letu 1955 je Kinoteka predstave svojih filmov prirejaj v dvorani pedagoškega centra v Rue d'Ulm, od leta 1963 dalje pa prejema Kinoteka, ki jo vodi privatna družba, državno subvencijo. Dodelili so ji projekcijsko dvorano v Palači Chaillot, v kateri je Langlois, ki je bil do svoje smrti njen glavni skrbnik, v letu 1973 odprl stalno razstavo: Filmski muzej. Dandanes ima poleg teh dveh dvoran Kinoteka še projekcijsko dvorano v centru Beaubourg. Ime Henrija Langloisa, enega ustanoviteljev pariške Kinoteke,

je danes znano vsem, ki se kakorkoli seznanjajo z filmsko umetnostjo. Leta, ki sem jih sam prebil v tem panteonu filmske umetnosti, sodijo med legendarna leta njegovih izborov in najbolj vidne skrbi za arhive novih kinematografij, ki jih je vedno znova odkrival in predstavljal. Tako tudi slovenski film: ob izboru naših del, ki jih je predvajal v Kinoteki v letu 1964, smo "načrtno pozabili" nekaj kopij v Parizu, in te morda še danes pričajo o obstoju naše kinematografije. To so bili dnevi zelo odmevne promocije naše kinematografije. Spominjam se, da sta teden slovenskega filma pomagala organizirati Marko Sajko in Vladimir Koch. Sam sem mu prisostvoval v družbi Franceta Štiglica, ki je bil takrat zaradi svojih nastopov in nagrade v Cannesu med francoskimi avtorji tudi zelo znan. Sam pa je bil, tako se mi zdi, izredno ponosen na srečanja in prijateljstvo z Jacquesom Beckerjem, ki ga je spoznal na festivalu v Cannesu. Njegovo snemalno knjigo je hranil med najdragocenejšimi dokumenti. Tam je shranjeval tudi vse svoje pogodbe in anekse vseh vrst, zato so jih vsi kasnejši upravitelji in upravniki podjetja zaman iskali. Imel jih je doma, v kovinskih škatlah in je vsaj trideset let točno vedel, kje ležijo tantieme, kako si jih zagotavlja, kako se jih drugim s pogodbami za vedno odvzema. Zanj to seveda ni veljalo: sam je določal pravila pogodb, saj je bil vendar dolga leta direktor! Takrat je veljalo mnenje, da filmi prinašajo denar s prodajo v tujino, kasneje pa se je pokazalo, da največ prinašajo projekcije na televiziji, doma in v tujini, kjer nas glavna presenečenja morda šele čakajo! Mlajši avtorji so naivno pristajali na to, da so del prihrankov produkcije ali pa izkupička prepuščali Viba-filmu, da ga bi uporabila pri kasnejših njihovih projektih. Denar so prepuščali, vendar ga Vibini ljudje niso nikoli uporabljali za namene produkcije: so si morda povečevali plače? Kdo bi vedel?! To je umazana stran nekdanje "urejene" produkcije slovenskega filma. Viba-film ni bil nikdar kako navdušujoče podjetje filmskih umetnikov. V veliko večji meri je bilo to podjetje vseh karakterističnih lastnosti Slovencev, podobnih tistim, o katerih slišim besede sira Georgea Soltija, velikega dirigenta svetovne slave, ki trdi podobno za madžarsko Budimpešto ob prvi svetovni vojni. *"Bili so /prebivalci tega mesta/ produkt siromašnega standarda in malih razmer, kjer si najbolj opazil njihovo strašno željo, da bi se dvignili iz anonimnosti malega središča in siromašnega naroda, kjer je predvsem cvetela zavist!"*

V mojem spominu ostaja Langlois kot človek nedoločljive starosti, močne postave, s skoraj predolgo desnico (tako je bilo vsaj videti), katero je vedno nemirno tiščal v žep suknjiča. Vzbuja je vtis, da iz nedoločljive osebne zakladnice črpa vsa bogastva filmske umetnosti, na katera je njegov mirni, malce zagrljeni glas tolikokrat opozarjal. Njegovi sodelavci – njegovo spremstvo? Na videz so bile to mračne osebe, predvsem zaradi ubranih, temnih barv, v katere so zavijale svoja telesa. Tu mislim predvsem na vedno prisotni Lotte Eisner in Mary Meerson, ki sta imeli svoji zrcalni podobi v nenavadnem paru filmskih operaterjev palače Chaillot. Mimogrede: če hočete kdaj ocenjevati ali predvideti kvaliteto projekcij in predanost osebja takšne dvorane, potem si morate natančno ogledati ljudi, ki vrtijo čudežni, perforirani filmski trak, in ob tem (bolj ali manj) pazijo na vse, kar lahko projekciji oziroma kopiji filma koristi ali škodi. Obe spremljevalki Langloisa sta bili že na pogled zelo posebni. Mary, vdova slovitega scenografa Lazarja Meersona (1900 – 1938), ki je umrla pred nekaj leti, je bila vedno v ogromnem, težkem in zelo širokem krilu, ki ji je ovijalo spodnji del telesa, kakor da bi hotelo vso njeno bržkone mogočno postaviti skriti in tako podčrtati samo njen obraz s čudno spetimi, dolgimi lasmi, ki so bili včasih razdraženi in tako razmršeni, da bi lahko rekel, podobno kot Dickens, da je njena pričeska kazala hkrati na vse strani sveta in pravzaprav na nobeno. To poveljevanje spiritualnega pri gospe Meerson je bilo nenavadno tudi zato, ker si imel neprenehoma občutek, da zaradi predolgega in pregostega krila, ki je skrivalo njene noge, njena veličastna postava bolj plava kakor hodi. Gotovo je spominjala na tisto, kar so srečevali v "alhambrah" naši južni sosedje iz Bosne, saj v njih veljaki niso hodili, ampak so jih njihovi služabniki prenašali v nosilnicah. Življenje je bilo tedaj v resnici podobno snu!

Če je gospa Meerson prinašala sanjavo monumentalnost v svoje

nastope, je bila Lotte Eisner s svojim tankim, tudi vedno v temne odenke starih krznenih plaščkov zavitim telesom, tista oseba, ki je vedno vse vedela o filmih in včasih še več o njihovih ustvarjalcih. Ona nam je pojasnila nastop Gerde Maurus pri Langu, predstavila Kingu Vidorju in Vincentu Minnelliju, razjasnila bistrost prelepe Louise Brooks in poskušala razložiti, zakaj se v filmih Murnaua tolikokrat pojavlja banalno podčrtana grotesknost v popolnem neskladju s prevladujočo estetiko tega mojstra. Poleg tega je Lotte Eisner (1896 – 1983) ob projekcijah v dvorani nešteto krat sedela med nami. Mary Meerson, kolikor se spominjam, tega ni nikdar počela. Ostajala je v preddverju, ob blagajni. Sedela je, zagrnjena v svoje ogromno krilo, ki ji je padalo ob razprtih nogah, na katere se je opirala tako kakor dr. Bertin na znanem portretu, ki ga je naslikal Ingres. Naporenega spuščanja po stopnicah v dvorano ni ljubila in če je kdaj kaj pogledala, je to morala storiti z balkona.

Oba operaterja teh let sta bila kar najbolj ustrežljiva. Prvi, suh in visok, je nastopal z drugim, malce pogrbljenim in majhnim človekom z očali. Le redkokdaj sta se pokazala in skoraj vedno sta bila v paru. Vse sta vedela o kopiji filma, o dolžini trajanja, največkrat tudi marsikaj o odlikah del, ki jih bosta vrtela. Le tu in tam sta se spustila po stopnicah, da bi si ob stranskih vratih dvorane ogledala slavljence večera. Ves čas pa sta bila nenavadno pozorna do vseh mlajših obiskovalcev, bržkone bodočih cineastov, in vedno sta skušala najti odgovore na vsa vprašanja. Jasne izraze njunega občudovanja sta v mojem spominu izkazovala samo ob obisku Kinga Vidorja, Vittoria De Sice in pogovoru, ki smo ga imeli študentje z Nicholasom Rayem.

Do tedaj sem videl večino filmov Nicholasa Raya, njegovih prvih stvaritev pa nisem poznal. Poezija in krhkost njegovega občutljivega sveta, v katerega so vedno znova vstopali mladi junaki instinktivnih revoltov, trpečih iskanj in obupanih ljubezenskih čustev, sta mi ga predstavljali kot dragocenega oblikovalca problematike, ki je bila nekoč zavezana razvoju evropskega romana in je bila skoraj izključno posvečena doraščanju mladega človeka: za svoj slavnostni večer v Kinoteki je izbral svoj prvi film *Živijo ponoči* (They Live by Night, 1947).

Prišel je v malce ponošeni, zeleni žametni obleki. Nosil je tesno in temno polo srajco in med nemirnimi rokami je stiskal pomečkan dnevnik, na katerega je sam zapisal nekako vodilo svoje nujne trmoglavosti in vztrajanja ob svojih nazorih in v poklicu. Prebral sem njegove zlomljene črke na platnicah zvezka: "I am a stranger here myself!" Kazalo je, da te besede, ki dovoljujejo mnogo različnih razlag, izražajo trenutne stiske, ki jih je Ray doživljal v nevrščenosti z zakoni filmske produkcije. Njegove okrvavljene oči, predvsem pa občutljivo oblikovana, izsušena usta, so takrat, v tem še zelo mlademu človeku, kazala znamenja utrujajoče vročnosti, ki jih je nemirni, tresoči stisk rok vedno znova podčrtoval. Sodim, da je imel v tem času že opazne težave z alkoholizmom. Vendar – kakšna toplina, kakšna jasnost spomina in dragocenih resnic, ki nam jih je zaupal! Odprtost za vprašanja in navdušujoče razlage vseh vrst! V tistih trenutkih sem sodil, da je veliko vprašanje življenjske rasti in dozorevanja duha ljudi v tem poklicu podobno oznaki, ki jo je Ray zapisal v sam začetek filma večera. Oznaka je zatrjevala, da so nastopajoči ljudje osebe "ki niso nikdar poznale pravih vzornikov za svoja življenja". V njegovi ranljivi osebi, v njegovi usodi in postopnem razkrajanju discipline in kontinuiranega dela sem začutil, da je delo v tej umetnosti nujno vezano na strahovito upornost, nesporazume vseh vrst, pa tudi na naključja, laži in izkupiček trgovine, ki se tako ali drugače organizira, odloča s temi ali onimi kriteriji in podporami. Slutil sem tudi, da je Rayev napis o občutenem tujstvu veljal prej pogojem njegovega dela in moralnim principom filmskega ustvarjanja, kakor pa življenju. Vseh medsebojnih odvisnosti jezika, naroda, pogojev produkcije in ekonomskih zakonov te občutljive, velikokrat še kako krivične rezultante posebne vitalnosti, tedaj seveda še nisem mogel poznati. Prepričanje, da je filmska umetnost postala po končani vojni dostopna vsem civilizacijam, tudi naši, morda eni najsiriomašnejših in – glede na govorjeni slovenski jezik, zaradi katerega smo se kot narod tudi ohranili – sploh eni najmanjših v Evropi, se je v meni vezalo na občutek jasne, naravne nujnosti, v kateri je bila sila

poslanstva in nalog tolikanj močnejša, kolikor je bilo večje neznanje ocenjevalcev naših filmskih začetkov. Zdelo se mi je, da bo provincialna ozkost kmalu premagana in da bo deklarirana enotnost in suverenost naših posameznikov pripomogla k prodornosti naše filmske produkcije in naše problematike, ki se bo nujno vezala na dragocenost samega reflektiranja civilizacije, ki obstaja "v srcu Evrope", kakor smo nekoč poskušali naivno reklamirati naš položaj na zemljevidu. Zato se mi je navdušenje kolegov v Kinoteki Pariza, hitro očaranih nad kulturnimi filmi tistega časa, pogosto zdelo povsem nepomembno. Kazalo se je celo v tako jasnih znakih občudovanja, da so slovito sceno z Faulknerjevimi dialogi o "dekletu" in "žvižgu" filma Howarda Hawksa **Imeti in ne imeti** (To Have and Have Not, 1944) snemali s kamerami ozkega traku kar med projekcijo. Enake prizore sem zasledil še ob Hustonovem filmu **Malteški sokol** (The Maltese Falcon, 1941).

V istem času sem tudi osupel odkrival, da je bil konec druge svetovne vojne v Evropi v reviji *Life*, tedaj najvplivnejši reviji sveta, zaznamovan z naslovnico poroke Bogarta in Lauren Bacall, medtem ko je bilo o sami vojni moč zaslediti le nekaj majhnih fotografij v notranjosti revije. Kakšna delitev pozornosti?!

V tistem času sem nekega dne stal ob Ameriškem kulturnem centru pred gledališčem Odeon, kjer je tedaj kraljevala prelepa Genevieve Page s Claudelovim *Satenastim čevljem*. Bil sem očaran od pahljačasto razporejenih restavracij s školjkami, ki so cvetele pod oranžnimi svetilkami odprtih prostorov restavracij, ki so medlele vzdolž ulice, kjer so se nekoč sprehajali Joyce, Steinova in Fitzgerald. Mislil sem na Hemingwayevo izjavo, ki se je takrat pojavljala v njegovi novi, posthumni knjigi. V njej zatrjuje, da pripada najlepši del njegovega življenja mladosti v Parizu, času, "ko je bil zelo reven in tako zelo srečen!"

Pariz je tudi v letih, ko sem v njem živel sam, z vsem, kar je ponujal, še posebej z bogastvom Kinoteke, v resnici omamljal in navduševal mlade študente – tudi tiste iz tako zavrtih in zapletenih držav, kakršna je bila čudno ubrana kompozicija, ki se je imenovala Jugoslavija in v tistih letih še ni dovoljevala svobodnega prehajanja v tujino.

Ko sem se nekega večera po navdušujočem ogledu Sternbergovega filma **Dogodek v Šanghaju** (Shanghai Gesture, 1941), ki mu je nenadoma zmanjkalo dvajset minut, zadnji zvitek kopije, obrnil na Langloisa z ogorčenjem, zakaj nam vrti nepopolno kopijo, mi je leta lakonično in z duhovitostjo, ki jo je znal včasih tako spretno združevati z ocenami neizpodbitnih kriterijev nekoga, ki pozna vso zgodovino filma, odvrnil: "Zakaj? Mar bi zahtevali, da bi bila miloška Venera razstavljena v Louvru samo, če ne bi bila poškodovana...?"

Tako je rad nastopal. Kakor na pol bog, ki posega v zgodovino bežečih slik in našo radovednost brez posebnega sistema, zato pa s kombinacijskimi manevri osuplja in navdušuje na ta način, da s svojim elementarnim, včasih tudi anarhičnim temperamentom trga posamezne dosežke kalejdoscopa filmske produkcije in jih kaže ljudem v zaporedjih, ki jih je sam določal, kakor je najbolje znal! Njegova osupljiva navdušenost je našla v meni zvestega in še kako radovednega gledalca. Zapisoval sem si nešteto informacij in veliko zvezkov sem zapolnil z opazkami. Mislil, da sem se tako navadil vestnega beleženja vseh, vsaj zame tedaj pomembnih novosti, v katerih sem spoznaval razvoj filmske poetike, pa tudi konstrukcijo filmske misli. Nešteto krat sem se igral s svojimi analizami, ki so mnoge rešitve predvidele in že poznale, ob teh pa se je moje dojemanje filmske umetnosti šolalo in izoblikovalo. Tega mnogi moji študentje nočejo razumeti: ničesar ni brez lastnega razvoja misli, ki pogojuje vse osebno delo in prepričanje. Sicer pa sem bil ta čas povsem prepričan, da pripadajo vsi nesporazumi te umetnosti samo preteklosti.

Takrat bi se moral seveda zavedati, da je bil naš prvi slovenski film v veliko večji meri navdušujoča, idealno zamišljena zgodba kakor dokument resničnosti, da je bilo kasnejše nastopanje Františka Čapa pri nas jasen dokaz zmedene kadrovske politike ob mladih, doraščajočih imenih slovenskega filma, da vrsta nesporazumov in slaba filmska omika neprestano krha nastajajočo samostojnost filmskega ocenjevanja in da rast strokovne filmske kritike ne ustreza

zrelosti filmske kulture, ki sem jo pričakoval. Ker se vsega tega nisem zavedal, je bilo moje bivanje v Parizu izjemno kulturno razkošje, vir velikega poleta, neverjetne energije in udarne naivnosti. Resnične podobe filmske kulture in mesta, ki ga zavzema film med ostalimi umetnostmi (populistično zavezanost velikokrat infantilni pripovedi in publiciteti ter kasnejši strašni preboj ameriškega poenostavljenega oblikovanja, ki v sedemdesetih letih prinese nove tržne rekorde pravljičnih, gangsterskih in fantazijskih svetov, ki začenjajo kolonialno obvladovati svet) tedaj nisem mogel niti slutiti! Ob teh spominih se moram dotakniti razgovorov, ki sem jih imel s Kingom Vidorjem, velikanom svetovnega filma. Po mojih spominih je bil eden prvih, ki je svoje uspele filme vezal na mlado ameriško literaturo dvajsetih let. Njegova mojstrovina **Množica** (The Crowd, 1928), katere scenarij je pisal z mladim, obetajočim pisateljem Johnom Weaverjem, me je povsem prevzela. V njej sem videl odseve kasnejših mojstrov, ki so se najavljale v Vidorjevem filmu. Eden od avtorjev, v čigar delih sem prepoznaval rokopis nekdanje *Množice*, je bil tudi De Sica, častni gost enega večerov v pariški Kinoteki. Mojim besedam je z zanimanjem prisluhnil in jih dopolnil z ugotovitvijo: "Filma ni nikjer več. Izgubljen je, kakor mnoge mojstrovine nemega filma!"

Projekcija *Množice*, ki sem jo poznal iz programa Langloisa, mi je dovoljevala, da sem temu dejstvu oponiral. Začudenje De Sice je bilo še vedno veliko. Ni mi povsem verjel. Užaloščeno je zabrundal predse: "Era un capolavoro assoluto!" in segel po novem obloženem kruhku; te kanapejčke je tako hitro basal vase, da sem podobno strast občutil samo še pri njegovi odločitvi, da poskusi leta kasneje (1972) srečo v igralnici hotela "Metropol" v Beogradu. Takrat ga je spremljala Irma Flis in s svojim svežim pogledom me je takoj prepoznal. Mimogrede mi je zabrusil: "*Množica* se nikjer več ne pojavlja. Nemi filmi so najboljši v starih ocenah!" V tem nesporazumu, ki me je za hip zapljusnil z občutkom negotovega spomina, ki so mi ga užaljeno očitali ljudje, katerih dela sem vztrajno oboževal in gledal na žrtveniku sedme umetnosti, so mi za trenutek vzbudili nezaupanje v osebno rast in vztrajno rast omike, ki mora vključevati tudi poznavanje filmske poetike. To nezaupanje sem v sebi takoj zadušil, vendar sem videl v njenem obstoju velik prepad med svojimi predstavami in resnico. Film je bil v letu 1965 zelo mlada umetnost in je, ob prvi stoletnici svojega obstoja, še tudi danes! V vseh teh prebliskih se mi kaže posvečena vloga dvorane pariške Kinoteke, kjer se je na enem redkih mest v svetu začelo studiozno preverjanje vrednosti filma, kar so kasneje prevzela z večjim in manjšim uspehom druga, dragocena mesta širom po svetu. Vendar je bil prvi pomemben vir teh opozoril postavljen v Parizu. Henri Langlois je človek, ki se mu je to posrečilo. Njegovo čudno obsedenost z umetnostjo svetlobe in mraka, v katero udarjajo prameni iskanj najmlajše umetnosti, slutim v svojem spominu, ko me sprejema v pisarni ulice Courcelles. Na pol skrit za temnimi zavesami Meersonovih dekoracij, avtomati Mélièsa, senčnimi lutkami Reisingerjeve in za steklenico s špiritom, ki razstavlja odrezano in preparirano roko **Atalante**...

Kakor da bi čudno trepetanje življenja, ki ga rojeva naše nepopolno oko ob vsaki projekciji znova, tudi njegov obraz zaznamovalo z magičnim optimizmom prihodnosti, ki je zagotovljena filmski umetnosti tudi zaradi obstoja francoske Kinoteke! •