

Med nemim in zvočnim filmom

Vladimir Koch

Ljube sence!

V nas so vzbudile obliko ljubezni, ki bi si jo komaj lahko zamislili pred iznajdbo gibljivega traku.

René Clair

René Clair je nastopil, ko je nemi film obvladal že vsa bistvena izrazna sredstva in ustvaril pomembna umetniška dela, ki so tako gledalce kot ustvarjalce prepričala, da je novi medij zmagal in se lahko meri s katerikoli drugo umetniško panogo.

Zadostoval je sam sebi, bil v sebi zaključen in samo nadaljevati mu je bilo treba po že utrjenih poteh do novih umetniških uspehov. Zvok, ki se je tedaj prvič zaslíšal s filmskega platna, se je tako zdel marsikateremu ustvarjalcu nekaj odvečnega, kar samo moti že preizkušeni način izražanja s pantomimo ob čimbolj skopi uporabi mutacij ali celo brez njih. Med temi, ki so tako mislili, je bil tudi Clair. Navduševal se je nad tistim, kar je odkril in tudi je bistveno za filmsko umetnost: nad vizualnostjo, s katero je mogoče izraziti vse, tudi psihologijo oseb. Z otroškim veseljem je iskal in preizkušal raznovrstne možnosti pantomimične igre in popolnoma svobodnih montažnih kombinacij, nevezanih na kakršnakoli pravila tradicionalnih umetnosti književnosti in gledališča. V tej drugi smeri je ob istodobnih tendencah prve avantgarde, po samostojnem vizualnem jeziku, ki naj bi učinkoval na gledalca tako izvenpredmetno, brez konkretne vsebine, kot čista glasba, sam ustvaril najboljši "čisti" film, *Premor* (Entracte, 1924). S to kratko eksperimentalno mojstrovino, ki so jo v resnici predvajali v odmoru baletne predstave, je pokazal že veliko svojih osnovnih kvalit in nagnen: brezbrežno fantazijo, tehnično virtuoznost, smisel za spajanje farse z baletom, svoj značilni humor in ironijo in tudi nadarjenost za trdno, zanesljivo konstrukcijo filma.

Clair pa ni vztrajal pri eksperimentalnem filmu, vsaj ne pri takšnem, kakršnega si je zamišljala avantgarda, mimo tega pa je proizvodnja zahtevala drugačne filme.

Če se je že moral (in tudi hotel) osloniti na gledališko delo kot pri ekranizaciji Labichevega *Florentinskega slavnika*, je pokazal pri transpoziciji na situaciji in dialogu sloneče komedije tolikšno iznajdljivost in dosegel brez dialoga prav takšen, če ne še močnejši komedijski učinek, da velja to delo za enega najvišjih dosežkov Reného Claira in sploh nemega filma. Besedni humor je uspešno nadomestil z vrsto zgovornih vizualnih manifestacij na obrazih, v kretnjah in drugih reakcijah smešnih malomeščanov. Z vrsto čisto novih komedijskih situacij, s katerimi se sicer dobrohotno posmehuje njihovim slabostim, prinaša v film prijetno vedrino in zanj značilno poetično vzdusje, izpričuje pa tudi tenko psihološko pronicljivost. Clairovo mojstrovstvo je prav v tem, da dialoga prav nič ne pogrešamo, ker nam nema govorica obrazov in za takšen način izražanja prav izbrane in tudi na novo izmišljene situacije jasno povedo vse ter nas kot burleskna komedija popolnoma zadovoljijo. Še več: v primerjavi z obširnejšo in bolj komplicirano Labichevo komedijo je film konciznejši in bolj osredotočen na bistvene konfliktné situacije. *Florentinski slanik* (Le chapeau de paille d'Italie, 1927) je dober primer inteligentne, svobodne adaptacije, ki ohranja kvaliteto izvirnika, dopolnjuječ ga z domisleki, ki so v filmu učinkovitejši, kot bi bili v odrski uprizoritvi.

Velik uspeh tega filma je Claira še bolj utrdil v prepričanju, da je nemi že tako dovršeno izrazno sredstvo, da ga tudi z vključitvijo zvoka ni treba zanemariti, ampak mu zvok samo dodati kot nov element. Dialogu odmerja zelo skromno mesto: nadomesti naj pojasnjevalni tekst mutacij. Namesto, da bi gledalci vmesne napise brali, naj jih slišijo.

Pravega dialoga z lastno vsebinsko in estetsko vrednostjo Clair ne potrebuje

ali bolje rečeno: zdi se mu tipičen literarni element, ki ne sodi v filmski medij. Zanj je seveda slika še vedno glavno izrazno sredstvo, a beseda očitno sekundarno, zgolj adekvatno njeni uporabi v nemem filmu in nič več.

Izhajajoč iz takšnih izhodišč je René Clair stopil iz vizualnega v avdiovizualno na poseben, samo njegov način v svojčas znamenitem delu *Pod strehami Pariza* (Sous les toits de Paris, 1930). Slušnemu elementu je odstopil razmeroma skromno, zato pa izjemno pomembno mesto, ker je lahko prvič uporabil glasbo. V preprosto, v osnovi kriminalno zgodbo, je vključil šanson z istim naslovom, kot ga ima film, z njim pa gledalce ponesel v nepozabno poetičnost apaškoromantičnega vzdusja temačnih ulic, majhnih krčem, tesnih mansardnih sob, od koder je skozi edino okno moč videti prav tiste strehe z značilnimi dimniki, o katerih poje film. Ob tem se središčno mesto kriminalnega dogajanja prevesi v območje preprostih, pristnih ljubzenskih odnosov med fantom in dekletom, boja za ljubezen, ki jo nekdo dobi, a drugi izgubi. Brž ko doseže želeno čustveno napetost, v kateri se koplje živahno dejanje, opravi Clair vse ostalo, kar je potrebno za umevanje drame, s sredstvi nemega filma, s psihološko pretehtanimi posnetki obrazov, s katerih je mogoče natančno razbrati, kaj osebe mislijo, ne zgolj, kaj čustvujejo. Z njimi zna sporočati z nenavadno lucidnostjo vse, kar je potrebno in kar si želi in to z zanj neobходимim humorjem in ironijo. Clair gre tako daleč, da v situaciji, ko gledalec normalno pričakuje, da bosta igralca spregovorila, njun dialog prekrije s šumom ali pa ju posname skozi šipo steklenih vrat ali okna, da ju ni mogoče slišati, skratka namerno prepreči, da bi gledalec izvedel, kaj govorita, ker se mu zdi bolje in zanesljiveje, da naj gledalec razbere smisel razgovora iz situacije in njune mimike. S takšnim postopkom je tedaj dosegal v bistvu sprejemljive, celo prijetne učinke, ker je občinstvo ob posilavljanju nemega filma uživalo nad



Svoboda pripada nam

čudovitimi efekti, ki jih je nadarjeni režiser znal ustvariti z uporabo zvoka. Lahko bi rekli, da je tedaj gledalca bolj navdušil šum ali ropot, ki je zakril dialog, kot pa ga je motila njegova neslišnost.

Seveda pa to še ni bil pravi zvočni film. Clair je kmalu začutil, da je pretirano izogibanje dialogu moteče, ker se je izkazalo kot neprirodno, da ne slišimo, kaj govorijo igralci. Navzlic temu pa se še ni mogel odločiti, da bi priznal dialogu lastno vrednost. Zato ga je v naslednjem filmu *Million* (Le million, 1930) nadomestil s petjem: tekst kupleta naj prinese nujna pojasnila za razumevanje situacije. Večkrat pa glasba tudi sama — z ritmičnimi poudarki — zelo duhovito komentira dejanje. Nastopa torej v funkciji samostojnega dramaturškega elementa in ne kot spremljiva, ki naj ustvari samo primerno razpoloženje.



Iz hotenja ustvariti sintezo burlesknega stila, ki ga je tako uspešno uveljavil v *Florentinskem slamniku*, z možnostmi, ki jih ponujajo šumi in glasba, je nastala pod njegovo roko originalna zmes spevoigre in baleta, v katerem celo zbor — kot zabavna varianta antičnega zbora — razlaga dogajanje, le dialoga kot pomembne sestavine zvočnega filma skoraj ni — niti izgovorjenega niti zakritega s šumi. V *Millionu* se nadaljuje satira na neki realni dogodek — gre za iskanje loterijske srečke, ki je zadela velik dobiček in prehaja iz rok v roke —, ne sicer kot posnetek resničnega življenja, temveč kot njegova stilizirana transpozicija, v kateri so pa ohranjene vse bistvene poteze karakterjev in situacij; le-te pa v tej obliki izpostavi Clair v svoji porogljivi kritiki. Nerealnost realnega poudarja še fantazijski dekor, kateremu daje Clair vselej izjemno veljavo, kakor da bi hotel z njim opozoriti, da gre za "predstavo" in ne za veren posnetek življenja, da je njegovo delo čist, samostojen ustvarjalni akt. Vendar pa je ta fantazijska tvorba vodviljskega značaja daleč od lahkotnih, nezahtevnih vsebin tega žanra. Takšna je samo njena zunanja podoba, sicer pa gre režiserju za resne stvari. V obliki spevoigre, v kateri se igralci celo gibljejo v taktu glasbe, ne samo da pojejo, se mu posreči s kar agresivno ironijo razgaliti človeške slabosti. Njegovo nagnjenje k stilizaciji se odkriva tudi v tem, da teče v *Millionu* celo zasledovanje kot tipični dramaturški element burleske v ritmu glasbe.

Tudi v naslednjih filmih *Svoboda pripada nam!* (À nous la liberté, 1931) in *Štirinajsti julij* (Quatorze Juillet, 1932) Clair ne odstopa od svojega pojmovanja zvočnega filma. Oba se godita v istem privlačnem miljeju pariškega predmestja med preprostimi ljudmi in sredi njihovih zabav. Sveže učinkujeta, ko prevlada komponenta humorja in burleskne parodije, da se kar iskrita od zajedljive duhovitosti, manj uspešna pa sta v tistih prizorih, ko se pojavi mehka sentimentalnost,

Pod strehami Pariza

stilizaciji figur neprilegajoča se melodramatičnost. Clair je vse bolj čutil, da po tej poti ne more več naprej, saj je zvočni film medtem pri najboljših režiserjih že dosegel prve večje uspehe z upoštevanjem vseh izraznih možnosti filma in tudi dialoga. V filmu *Duh potuje na Zahod* (The Ghost Goes West, 1935), ki ga je realiziral v Veliki Britaniji, je moral dopustiti, da mu je dialoge napisal izkušeni Robert Sherwood, to pa je bilo temu delu, kateremu nekateri dodeljujejo visoko mesto v njegovem opusu, samo v korist. Čeprav so zgodbe o duhovih, ki strašijo po vseh angleških gradovih in tudi v tistem škotskem gradu, katerega je kupil bogat Amerikanec, ga dal razdreti in po oštevilčenih kamnih prepeljati čez ocean, sama po sebi groteskna in kar najbolj ustrezna Clairrovemu smislu za humor, pa je veliko pripomogel k uspehu filma tudi duhoviti dialog. Z njim se začne drugo obdobje Clairve ustvarjalnosti, v katerem pa ohranja ob novih izkušnjah, a tudi težavah najboljše strani svojega prejšnjega dela. *Duh potuje na Zahod* kar prši od zabavnih prizorov, ki jih nenehno poraja duh, ko mora zaradi časti svojega škotskega klana spremljati grad v Ameriko. Glavna ironična ost je uperjena v britansko vraževnost in slab okus ameriškega parvenija.

Clair je svojo ustvarjalno pot nadaljeval v Ameriki, sedaj že bolj sprijaznjen z zahtevami zvočnega filma. Kot obče dovalec Chaplina in ameriške burleske uporablja najuspešnejše prijeme tega žanra tudi v nadaljnjih delih, zato se odloča le za takšne snovi, v katerih lahko sprošča svojo temperamentno fantazijo in ljubeznivo porogljivost. Med svojimi ameriški filmi se s skrivnostnim *Oženil sem se s čarovnico* (I Married a Witch, 1942) zopet vrača med duhove, da lahko v nebrzdani svobodi imaginacije, ki mu jo nudi iredni svet, doseže sijajne komične učinke.

Nič čudnega ni, če plavajo po zraku metle in celo avtomobili, da mrtvi vstajajo od mrtvih in da se dogajajo še druge kar najbolj smešne, a nikoli grozljive stvari. Osvobojena duhova očeta in hčere potujeta kot plamenčka po svetu. Da bi se maščevala za v preteklosti storjeno krivico, se mora hči iz plamena ponovno roditi v človeško bitje. A namesto da bi povzročila grozne ljubezenske muke v potomcu njunih sovražnikov, se sama zaljubi vanj in pozabi na maščevanje.

Oče-duh pa še vedno sitnari, zato ga nadležeža zopet zapre v steklenico, iz katere ga potem slišimo, kako pijan poje nespodobne pesmi. Ona pa živi poslej normalno, srečno v svoji družini. Edino, kar je ostalo od čarovnije, je čudno nagnenje otrok, da se radi igrajo z metlo.

V naslednjem, prav tako fantazijskem filmu *Zgodilo se je jutri* (It Happened Tomorrow, 1943) Clair zelo spretno uporabi zvok oziroma njegovo neslišnost v čisto dramatične svrhe, kar spominja na njegove prve eksperimente z zvočnim filmom.

Junak filma vidi napovedani roparski napad skozi lino vhodnih vrat v koncertno dvorano, a zaradi močne glasbe streljanja ne sliši. Kontrast med divjim prizorom v predverju in plemenito glasbo, ki jo ves čas čujemo, je nenavadno učinkovit.

To je le en dogodek, ki mu ga za dan naprej napoveduje čuden starec, kar je osnovna tema filma. Clair instinktivno išče izjemne situacije, da bi izjemno spretno ustvaril nepričakovane konflikte. Dokler gre zgolj za to, da junak iz napovedi potegne kakšno korist, je stvar samo zabavna. Postane pa resna, ko izve, da ga bodo ustrelili. Poslej je zanj važno samo eno: kako uiti smrti.

Sledimo mu, kako beži pred njo in kako ji končno tudi uide zaradi napake v informaciji, ki jo je dobil. Z "roko hitrostvom" takšne vrste, ki našega režiserja nedvomno zelo privlači, se odkriva kot ustvarjalec tiste vrste, ki mu je precizen, domiselno izpeljan scenarij osnovni, bistveni, neobhodni pogoj za dober film. Pri Clairu je vse vsebovano že v scenariju, medtem ko je realizacija le poustvaritev tega, kar je bilo že natančno izdelano v pisni obliki.

Sicer velja isto tudi za nekatere druge režiserje tega obdobja, vendar ne v tolikšni meri kot zanj. Igra nepričakovanih zapletljav, duhovitih gagov večinoma preseže kakšno globljo intencijo, čeprav jo v njegovih filmih le čutimo.

Povratak v domovino je pomenil za Renéja Claira snidenje s tistim pariškim miljejem, katerega je znal odkriti svetu, pa tudi spominski stik s tistimi prvimi deli, ki so mu prinesla svetovno slavo. Iz nostalgije za časi velikega navdušenja nad možnostmi novega medija, ki ga je tedaj prevečevalo — in pravzaprav nikoli zapustilo — se je rodil film *Molk je zlato* (Le silence est d'or, 1947). Z njim se je Clair vrnil v začetke kinematografije, v čas, ko so snemali še čisto kratke, nekajminutne filme brez scenarija; ko so se lotili dela zgolj po neki zamisli, režiser pa je v eni sapi improvizirano posnel tak kratek odlomek. V filmu prisostvujemo prav takšnemu snemanju, pri njem pa sodelujejo v raznih opravilih vse glavne osebe. Režiserju je uspelo domiselno in čisto prirodno v svoj film vključiti še drug film in sicer izvirne posnetke tistega časa, v katerem teče zgodba. Skozi okence kočije vidimo živahno pariško ulico, kakor jo vidi oseba, ki se v njej pelje.

S filmom *Molk je zlato* je Clair tudi samega sebe prestavil v tisti čas mladih let, ko je stopal v filmski svet, a tudi v svet ljubezni, prave zanosne zaljubljenosti, po kateri mu ostaja sedaj samo še otožen spomin. Da bi lahko čim bolj avtentično izrazil to melanholično občutje, angažira za vlogo režiserja v filmu slavnega, tedaj že starejšega Mauricea Chevaliera, ki je nastopal v številnih filmih kot šarmanten kavalir in velik obče dovalec žensk. Chevalier se zaljubi — samo

da on tega ne ve — v isto mlado dekletko kot njegov mladi, plašni sodelavec, katerega on, izkušeni zapeljivec, sproti poučuje, kako se približati ženski. Iz takšne situacije se kajpak lahko razvijejo zanimivi prizori; pri Clairu so naravnost očarljivi.

V tem skladno grajenem filmu izvrstno igralsko zasedbo, v katerem je vse: ambient, dekor, vodenje igralcev in sploh režija v izrednem soglasju, prestopa Clair v območje intimnejših, bolj osebnih doživetij in ni več samo oddaljen, hladen opazovalec iznajdljivih zapletov svojih burlesk. Vendar pa ostaja ta subjektivni ton vpet v tradicionalno, scenarijsko vzgledno izpeljano zgodbo o ostarelem zaljublencu, ki s komaj opazno prizadetostjo kot dober prijatelj razumno sprejme neizogibno razočaranje. To mu konec koncev ni pretežko, ker se ne bo odrekel dvorjenju ženskemu spolu, vendar pa je rana pregloboka, da ne bi zapustila brazgotine.

Če je v filmu *Molk je zlato* Clairova igrivost in fantazijska sproščenost disciplinirano zadržana v okviru na videz lahkotno komedijske, vendar resno mišljene teme, temelječe v določeni življenjski in psihološki izkušnji, se v *Lepotičah noči* (Les belles de nuit, 1952), ki so doživele ob neuradni premieri na beneškem festivalu soglasno nagrado kritike, režiserjeva fantazija sprošča preko vsake mere. Pravzaprav je niti ni mogoče ustaviti, ker doživlja junak filma Claude (Gérard Philipe) uresničenje svojih želja v sanjah, te pa zavzemajo polovico filma. Claude je glasbeni učitelj v majhnem mestu, kjer poučuje klavir in solfeggio, a nima prav nobene perspektive, da bi se uveljavil kot komponist. Tega, česar v realnosti ne more doseči, pa si izsanja v različnih preteklih dobach, dokler se ne izkaže, da tudi v starih časih ni bilo nič boljše kot v njegovem resničnem življenju.

Sanje so umetniškemu delu lahko nevarne, kadar so neomejene, poljubne in niso vsaj deloma povezane z resničnim življenjem, če niso psihološko pogojen odsev dovolj preciznega duševnega stanja, hotenja, hrepenenja. Sama želja, da bi junak v preteklosti doživel srečo, ki jo v življenju pogreša, odpira možnosti za kakršenkoli prizor, za nešteto najrazličnejših dogodkov, ki prebijajo okvir filma in ne morejo privedi do nekega nujnega zaključka in je zato razplet v obliki nekakšnega "deus ex machina" nujen. Clair je to čutil, kakor je mogoče sklepati iz njegove izjave, da so *Lepotice noči* samo zabaven film, ker v njem ne najdemo opore za mišljenje, da ne bo Claude sanjal še naprej in se tako zgodba ne bo nikoli končala. Ta samokritična pripomba pa ne ovirja dejstva, da je film v svojem času veljal za mojstrovino zlasti kot režiserjev fantazijsko svoboden pogled v drugi, iredni svet, katerega ne moremo obvladati, saj je docela samostojen in zunaj našega vpliva.

Gérard Philipe je nastopil — tokrat z Michèle Morgan — še v naslednjem filmu, *Veliki manevri* (Les grandes manoeuvres, 1955), v tragikomediji z globljo, domala pretresljivo intonacijo. Gre za resnično ljubezen ženske do nezanesljivega ljubimca, oficirja v krajevnem garnizonu, katerega na koncu zapušča na čelu vojaškega oddelka. Clair se je že nagibal k temu, da bi film zaključil tragično, a mu njegova vedra narava tega končno le ni dopustila. Vendar pa je čutili, da se od lahkotnega začetka, ko oficir zapušča hišo, v kateri je prebil ljubezensko noč, in mu ljubica skozi pritlično okno poda sabljo, ki jo je v naglici pozabil, on pa ji galantno poljubi roko — značilen, duhovit Clairov domislek, ki je obljubljal zgolj bežno avanturo — film počasi razvije v resno, domala tragično doživetje, to pa mu daje težo, ki jo kritiki pri drugih filmih večkrat pogrešajo.

V zadnjem filmu, ki je vzbudil pozornost, a ne izpolnil, kar zadeva našega režiserja vselej velikih pričakovanj, v *Ulici sanj* (Porte des Lilas, 1957), se je Clair še enkrat vrnil med izvirne figure pariškega predmestja. V intimnem vzdušju ozkih ulic, temačnih stanovanj in majhnih gostiln je spletel zgodbo ljubezni in zvestega prijateljstva, a jo tokrat zaključil ostreje kot ponavadi — z ubojem. Potepuh in brezdelnež občuduje kriminalca, ki je našel zatočišče pri njegovem prijatelju kitaristu. Občudovanje pa se izpremeni v sovraštvo, ko izve, da hoče kriminallec brezobzirno izkoristiti Marijo, katero ljubi potepuh, da bi si z njenim denarjem omogočil pobeg v tujino. Tedaj ga hladnokrvno ubije.

Clair pripoveduje svojo preprosto zgodbo pritaeno, z najnужnejšimi izraznimi sredstvi, poudarjajoč slikovitost miljeja, ki mu jo pomaga poetizirati znani šansonjer Brassens s svojo kitaro. Gledalci in tudi kritiki so bili tedaj prepričani, da je *Ulica sanj* eden izmed viškov njegove ustvarjalnosti, v resnici pa je bila to zaključna predstava clairovskega intimnega sveta. Poslej je zaman skušal uveljaviti svoje izkušnje avtorja poetičnih zgodb ali burlesknih komedij. Očitno se je z njim — to bi lahko rekli — posušil zadnji poganjek te znamenite filmske zvrsti, ker v šestdesetih in naslednjih letih, ko so si v kinematografiji utrla pot čisto drugačna ustvarjalna prizadevanja, pač ni mogel več brsteti.

Tedaj so prav Francozi razvili teorijo ali bolj rečeno koncept avtorskega filma, po katerem ni več mogoče gledati na realizacijo filma zgolj kot na uprizoritev nečesa, kar je napisal scenarist, podobno kot gledališki režiser uprizori odrsko delo, ki ima svojo lastno literarno vrednost in samostojnost. Film je za razliko od gledališke predstave popolnoma avtonomna stvaritev realizatorja — oziroma naj bi bila — in scenarij samo pripravljalna faza, ki šele s skupnim delom režiserja in

scenarista, v kolikor ni režiser sam scenarist, zadobi tisto definitivno obliko literarne snemalne knjige, po kateri se posname film. Režiser ali bolj rečeno realizator, ker ne gre več za uprizoritev, ampak za stvaritev z veliko mero samostojnosti v odnosu do teksta, se pa uveljavlja kot pravi avtor filmskega dela le v primeru, da zasledimo v njegovih filmih kolikor toliko enoten idejno-estetski prijem, ki ga odkrivamo v stilu realizacije, pa tudi v subjektivni obravnavi tematike.

Pristaši "novega vala", ki so skušali teorijo avtorskega filma čim dosledneje izpeljati v svojih, Clairovi estetiki nasprotujočih realizacijah, so se predvsem upirali praktični preveč utrjenih, do faze literarne snemalne knjige pripeljanih scenarijev, ki so jih pisali večkrat brez sodelovanja režiserja sicer dobri poklicni scenaristi. Zahtevali so in tudi uresničili popolno samostojnost realizatorja in njegovega ustvarjalnega koncepta, seveda ob sodelovanju strokovno usposobljenih sodelavcev različnih poklicev. Filmski realizator naj bi bil prav tako avtonomen kreator kot pisatelj, slikar, komponist. (Ob tem je zanimivo, da si hoče danes prav takšno avtonomnost zagotoviti tudi gledališki režiser, kar je pa na isti način pravzaprav nemogoče izpeljati.)

V teatru je ob vseh eksperimentih le osnova zanj napisano dramsko delo, katerega vsaj, kadar je kvalitetno, ni mogoče spreminjati ali dopolnjevati brez škode za umetniški učinek uprizoritve. Saj si tudi filmski režiser ne more privoščiti velike svobode, če se odloči za ekranizacijo kakšnega Shakespeareovega dela. Shakespeareov dialog je nedotakljiv, možno in po večini nujno ga je samo krajšati. Res pa je, da takšni filmi, pa naj bodo še tako dobro narejeni, niso prave filmske stvaritve, ker so dramska dela pač pisana za teater in ne za film. Kako pa naj gledališki režiser prebije brez velikih dramatikov?)

Da je temu tako, je pokazal na svoj, malo pretiran način tudi René Clair. Dialog je imel za bistveno vrednost dramskega dela in gledališke uprizoritve, upiral se je pa, da bi ga uporabil v svojih prvih zvočnih filmih.

Zanj je bilo poglavitno, da najde zanimivo zgodbo, jo dramatizira in oblikuje v brezhiben scenarij. Napisal ga je večinoma sam, si izmišljal gage in celo kuplete v predvojnih filmih. Ko se je pa zavedel, da dialog ni nadomestek vmesnih napisov nemega filma, ampak del življenja nastopajočih oseb in mora biti zategadelj posnet tako kot slika v vsej svoji avtentičnosti, je začel pisati tudi dialoge in to duhovite. Vselej je pa zastopal mnenje, da mora slika ohraniti prednost pred besedo in da se beseda lahko uporablja le v funkciji slike. Pri tem je dialog lahko banalen, brez literarne vrednosti, če le opredeljuje psihologijo oseb, vedno pa naj bo v službi definicije karakterjev in razvoja konflikta. A vselej je treba imeti pred očmi, da teh nalog v filmu ne opravlja samo dialog,

ampak tudi in predvsem slika. Teh zakonitosti se je držal Clair do konca in mu je niso omajali niti izkušeni scenaristi, katere je moral upoštevati pri filmih, ki jih je posnel zunaj Francije. Ko je bil zopet doma, je kot prej pisal scenarije sam z dialogi vred, ti pa kvalitetno prispevajo k avtentičnosti ravnanja oseb v njegovih povojnih filmih.

René Clair je potemtakem pravi avtor tudi v smislu današnjega pojmovanja filmske ustvarjalnosti. Lahko celo rečemo, da je sploh prvi kompletni avtor francoske kinematografije z izrazito osebnim stilom in je prav temu pripisati velikanski uspeh, ki ga je s svojimi najboljšimi deli požel v Franciji, še bolj pa izven nje. V času, ko so bili Francozi brez pomembnih režiserjev, se je pojavil Clair kot močna osebnost z jasnim, zanimivim estetskim konceptom in v tistih plodnih tridesetih letih odprl pot umetniški smeri poetičnega realizma, ki sta jo potem nadaljevala Marcel Carné in Jean Renoir. Njegovo delo je pa razmeroma hitro utonilo v pozabo, a nas to ne sme preveč začuditi, saj velja bolj ali manj isto za Carnéja in še za marsikatero tedaj zelo cenjenega režiserja. "Novi val" je prinesel toliko novega, dramaturško neuklenjenega in kreativno spročenega v filmsko ustvarjalnost, da so se zazdeli starejši filmi zaprtih dramaturških form in trdnih konstrukcij nekam togi, okorni v svoji oblikovni perfektnosti. Takšna reakcija je bila pravzaprav normalna, saj je razlika med "starim" in "novim" filmom v resnici zelo velika. Vendar pa bo poznejša kritična revizija sodb prav gotovo postavila filme Renéja Claira na zaslužen, vsekakor pravičnejše mesto, kakor se je to zgodilo že z marsikaterim režiserjem starejših generacij.