

Orson Welles

VSE TEMELJI NA GOVORU

KOT GROBOVI

Veliko razmišljate o svojem delu?

Nikoli a posteriori. Razmišljam o svojih filmih, ko jih pripravljam. Za vsakega od njih naredim ogromno količino priprav, ki pa jih, potem ko enkrat pričnem, pustim ob strani. Kar je čudovito pri filmu, kar ga tako dviga nad gledališče, je to, da ima toliko elementov, ki nas lahko premagajo, a tudi obogatijo, nam podarijo življenje, ki pride od nikoder. Film mora biti vedno odkrivanje nečesa. Mislim, da bi film moral biti bistveno poetičen, zato se med snemanjem — ne pa v fazi priprave — poskušam potopiti v poetičen proces, ki se razlikuje od pripovednega ali dramatskega procesa. Toda, v resnici sem človek idej, da, morda celo prej človek idej kot moralist.

Ali verjamete v obliko tragedije, ki bi ne bila melo-dramatska?

Da, toda to je zelo težko. Za kateregakoli avtorja anglo-saksonske tradicije je to zelo težko. Shakespearu se ni nikoli posrečilo. Mogoče jo je doseči — toda doslej še nihče ni uspel. Znotraj moje kulturne tradicije tragedija ne more ubežati melodrami. Vselej lahko uporabimo tragične elemente, morda celo dosežemo vzvišenost tragedije, toda melodrama ostaja inherentna anglo-saksonskemu kulturnemu univerzumu. Nobenega dvoma ni o tem.

Ali je točno, da vaši filmi nikoli ne ustrezajo tistemu, kar ste mislili narediti, predno ste jih začeli? Zaradi producentov itd.

V resnici moram reči, da, kar zadeva mojo ustvarjalnost, stalno nekaj spreminjam. Na začetku imam nek temeljni pojem filma, ki bo postal bolj ali manj končni aspekt, toda vsak dan, sleherni trenutek, preusmerjen ali predurčen z izrazom v obeh enah od igralk, z lego sonca. Nimam navade pripravljati filma in se ga nato lotiti. Pripravljam film, tod nikoli nimam namena narediti tega filma. Priprava me na določen način osvobaja, da lahko delam na svoj način: da mislim na koščke filma in na rezultat, ki ga bodo dali; in med temi so tudi deli, ki me razočarajo, ker jih nisem zasnoval dovolj celovito. Ne vem, katero besedo uporabiti, saj me je strah pompoznih besed, kadar govorim o izdelavi filma. V svetu, ki ga ustvarjam — pa naj gre za trideset sekund ali za dve uri — potrebujem visoko stopnjo koncentracije; zaradi tega imam v času snemanja ponoči veliko težav s spanjem. Ne zato, ker bi bil prezaseden, temveč ker ima ta svet zame tolikšno realnost, da mi za njegovo izginotje ne zadošča le zaprte oči. Strašno intenzivnost občutij predstavlja. Če snemam v kakem sijajnem kraju, čutim in živim ta kraj na tako močan, silovit način, da so tedaj, ko jih ponovno vidim, ti kraji kot grobovi, popolnoma mrtvi. Po vsem svetu so kraji, ki so za moje oči trupla, zato ker sem tam že snemal; zame jih ni več. Obstaja izjava Jeana Renoirja, za katero se zdi, da je v zvezi s tem: „Spomniti moramo ljudi, da je žitno polje, ki ga je naslikal van Gogh, lahko bolj razburljivo od naravnega žitnega polja.“ Pomembno se je spomniti, da umetnost presega realnost. Film postaja neka druga realnost. A propos, zelo cenim Renoirjevo delo. Nekakšno pobožnost čutim do njegovih filmov, čeprav moji njemu niso všeč. Zelo blizu sva si, in dejansko občalujem le to, da mojih filmov nima rad iz istih razlogov kot imam jaz rad njegove. Njegovi filmi se mi zdijo čudoviti, saj je tisto, kar pri nekem avtorju najbolj cenim, avtentična senzibilnost. Prisotnost resnične poetične senzibilnosti. Ne zdi se mi posebej pomembno, ali je film tehnično uspel ali ne: filmov, ki jim manjka tovrstne senzibilnosti, se pač ne da presojati drugače kot z vidika tehnične ali estetske spretnosti. Toda film, tisti pravi, je poetičen izraz, in Renoir je eden redkih poetov. Kot je Ford, v

svojem slogu. Ford je poet. Šaljivec, seveda ne za ženske, temveč za moške.

NALOGA: Raziskovati

Ob Fordu in Renoirju, kateri so še drugi cineasti, ki jih cenite?

Vedno isti, zdi se mi, da glede tega nisem posebej originalen. Tisti, ki mi je najbolj všeč od vseh, je Griffith. Mislim, da je najboljši režiser v zgodovini filma. Najboljši, veliko boljši od Eisensteina, čeprav Eisensteina zelo občudujem.

Kaj je s tistim pismom, ki vam ga je Eisenstein poslal, ko sami še niste bili pri filmu?

To je bilo v zvezi z **Ivanom Groznim**.

Baje ste rekli, da njegov film spominja na Michaela Curtiza . . .

Ne. Zgodilo se je, da sem napisal kritiko **Ivana Groznega** za nek časopis, in nato sem nekega dne prejel Eisensteinovo pismo, ki je prišlo iz Rusije in je obsegalo štirideset strani. Odgovoril sem mu in tako se je začela izmenjava, ki naju je naredila za dopisna prijatelja. Toda ničesar nisem rekel, kar bi lahko spominjalo na paralelo med njim in Curtizom. To bi ne bilo res. **Ivan Grozni** je najboljši film velikega cineasta.

Gre za to, da sem ga ocenjeval na Eisensteinovi ravni, ne pa na tisti, ki bi ustrezala minornemu cineastu. Njegova drama je bila predvsem politična. Ne zato, ker bi moral pripovedovati zgodbo, ki bi je ne hotel, temveč zato, ker ni bil cineast za zgodovinske filme.

Zdi se mi, da obstaja pri Rusih močna tendenca pokazati se bolj akademske, ko obravnavajo neko drugo dobo. Tedaj postanejo retoriki in akademiki, v slabem pomenu te besede.

Človek ima v vaših filmih občutek, da realni prostor ni nikoli upoštevan: kot da bi vas ne zanimal . . .

Dejstvo, da ga ne uporabljam, še ne pomeni, da mi ni všeč. Drugače rečeno, veliko je elementov kinematografske govorice, ki jih ne uporabljam, a ne zato, ker bi imel kaj proti njim. Dejaj bi, da svoje preizkuse opravljam na področju, ki je najmanj znano, in ki se ga čutim dolžan raziskati. Toda s tem nočem reči, da je to zame najboljše in edino, ali da zavračam normalno koncepcijo prostora v odnosu do kamere. Mislim, da umetnik mora raziskovati svoje izrazno sredstvo.

Film, če izvzamemo nekaj majhnih domislic, ki ne sežejo prav daleč, v resnici ni napredoval že več kot trideset let. Edine spremembe se dogajajo na nivoju vsebine. Vidim veliko obetavnih in občutljivih režiserjev, ki raziskujejo nove teme, toda ne vidim nikogar, ki bi se spopadel s formo, z načinom, kako povedati stvari. Zdi se, da to nikogar ne zanima. Slogovno so si vsi zelo podobni.

JEDRO FILMA

Zelo hitro morate delati: v petindvajsetih letih filma ste naredili 10 filmov, kakih 30 ste jih odigrali, naredili ste serijo zelo dolgih programov za televizijo, igrali in režirali ste v gledališču, brali komentarje v drugih filmih in povrh napisali še trideset scenarijev. Vsak od njih vam je moral vzeti več kot šest mesecev.

Nekateri celo več. So taki, za katere sem rabil tudi dve leti, s tem da sem jih od časa do časa puščal ob strani, da bi lahko delal druge stvari, in jih nato spet nadaljeval. So pa tudi taki, ki jih napišem zelo hitro.

Ali jih napišete v celoti, z dialogi?

Vedno pričnem z dialogom. In ne razumem, kako je mogoče napisati akcijo pred dialogom. Zelo čudna koncepcija je to. Vem, da je teoretično govor drugotnega pomena pri filmu, toda skrivnost mojega dela je, da vse temelji na govoru. Ne delam nemega filma. Začeti moram s tistim, kar osebe rečejo. Vedeti moram, kaj re-

čejo, preden jih vidim početi tisto, kar počnejo. *Pa vendar je v vaših filmih bistvena vizualna plat.* Res je, toda do tega bi ne mogel priti brez čvrstosti govora kot osnove za gradnjo podob. Zgodi pa se, da posnetki vizualnih komponent potemnijo, zakrijejo besede. Najbolj klasičen primer je **Dama iz Šanghaja** (Lady from Shanghai, 1948). Prizor z akvarijem je bil tako privlačen za pogled, da nihče ni slišal povedanega. A prav to povedano je bilo jedro filma. Vsebinska je bila tako dolgočasna, da sem si rekel: „Treba je nekaj levega za gledati.“ Gotovo, prizor je bil zelo lep. Prvih deset minut filma je tistih, ki mi sploh niso všeč. Ko pomislim nanje, imam vtis, da niso moje delo. Spominjajo na katerikoli drugi hollywoodski film.

Zgodbo o **Dami iz Šanghaja** gotovo poznate. Delal sem na zamisli spektakularnega gledališča tipa „V 80 dneh okoli sveta“, ki bi ga sprva moral producirati Mike Todd. Toda nenadoma se je to podrlo in znašel sem se v Bostonu, na dan premiere, ne da bi mogel dvigniti kostume s postaje, saj je bilo za to potrebnih 50.000 dolarjev. Brez tega denarja nismo mogli izvesti premiere. V tistem času sva se z Rito že razšla, niti govorila nisva več. Nisem imel namena delati filma z njo. Iz Bostona sem zahteval zvezo s Harryjem Cohnom, direktorjem Columbie, ki je bil v Hollywoodu, in mu rekel: „Imam izredno zgodbo za vas, če mi v eni uri telegramske pošljete 50.000 dolarjev na račun pogodbe, ki jo bom podpisal za to delo.“ Cohn vpraša: „Katero zgodbo?“ Telefoniral sem z gledališke blagajne; ob strani je bila mizica z žepnimi knjigami in dal sem mu naslov ene od njih: **Dama iz Šanghaja**. Rekel sem mu: „Kupite roman in naredil bom film.“ Eno uro kasneje smo prejeli denar. Potem sem prebral knjigo, bila je grozna, zato sem se z vso naglico spravil pisati zgodbo. Prispel sem v Hollywood, da bi naredil film z zelo skromnimi izdatki in v šestih tednih snemanja. Toda hotel sem dobiti še več denarja za svoje gledališče. Cohn me je vprašal, zakaj ne bi snemal z Rito. Ona mi je odgovorila, da bi ji bilo to zelo všeč. Dopovedoval sem ji, da je njena vloga antipatična, da gre za žensko, ki ubija, in da bi to lahko škodovalo podobi zvezde, ki si jo je občinstvo ustvarilo o njej. Rita je vztrajala in tako je film, ki naj bi stal 350.000 dolarjev, postal film za 2 milijona. Rita se je izkazala v sodelovanju. Tisti, ki je bil prestrašen, ko je videl film, je bil Cohn.

Kako na splošno delate z igralci?

Dam jim veliko svobode in hkrati občutek natančnosti. Prav nenavadna kombinacija. Z drugimi besedami, telesno in glede na način, kako se gibljejo, zahtevam preciznost baleta. Njihov način igre pa izhaja neposredno iz njihovih lastnih zamisli prav toliko kot iz mojih. Ko kamera enkrat začne snemati, vizualno ne improviziram. Na tem področju je vse skrbno pripravljeno. Sicer pa delam z igralci zelo svobodno. Skušam jim ponuditi prijetno življenje.

BREZUP UMETNOSTI

Vaš film je bistveno dinamičen . . .

Mislim, da film mora biti dinamičen, čeprav domnevam, da vsak umetnik brani svoj lastni stil. Zame je film košček življenja v gibanju, ki je projeciran na ekran, ne pa kadriranje. Ne verjamem v film, če na ekranu ni gibanja. Zaradi tega se ne strinjam z nekaterimi režiserji, ki jih sicer spoštujem, toda ki se zadovoljujejo s statičnim filmom. Zame so to mrtve podobe. Slišim šum projektorja za seboj, in ko gledam te dolge, dolge sprehode po ulicah, vedno pričakujem, da bom zaslišal režiserjev glas: „Rez!“

Edini režiser, ki ne premika veliko niti kamere niti igralcev, in ki mu verjamem, je John Ford. Uspe me prepričati v svoje filme, čeprav je v njih le malo gibanja. Pri drugih pa imam vedno

vtis, da prav obupno skušajo delati Umetnost. Vendar je drama tisto, kar bi morali delati, in drama mora biti polna življenja. Zame je film predvsem dramatsko sredstvo, in ne literarno. *Zato je vaša režija živa: to je srečanje dveh gibanj, igralcev in kamere. Od tod izhaja tesnoba, ki zelo dobro odseva tesnobo sodobnega življenja...* Mislim, da to ustreza mojemu videnju sveta: odseva to vrsto vrtoglavičev, negotovosti, pomanjkanja stabilnosti, to zmes gibanja in napetosti, ki je naš univerzum. In film mora to izraziti. V trenutku, ko film pretendira na status umetniškega dela, mora biti predvsem film in ne posledica nekega drugega, npr. literarnega izraznega sredstva.

ČISTO POSEBEN INTERES

Herman G. Weinberg je ob Gospodu Arkadinu (Mr. Arkadin, 1955) dejal: „Gledalec se ob filmih Orsona Wellesa ne more zlektniti v sedež, da bi se odpočil, prav narobe, filmu mora iti nasproti, napraviti mora vsaj pol poti, da bi razvozlal, kaj se dogaja praktično sleherni trenutek. Če tega ne stori, je izgubljen.“

Vsi moji filmi so taki. So cineasti, nekateri izvrstni, ki vse postavljajo tako eksplicitno, tako jasno, da njihovim filmom — kljub veliki vizualni moči, ki jo lahko vsebujejo — sledimo brez slehernega napora, pri čemer mislim na sam tok pripovedi. Popolnoma se zavedam, da v svojih filmih zahtevam čisto poseben interes občinstva. Brez te pozornosti je izgubljeno.

Zgodba Dame iz Šanghaja je taka, da bi v rokah kakšnega drugega režiserja bila usmerjena predvsem na vprašanja spolnosti...

Reči hočete, da bi kak drug režiser to naredil očitneje. Ne maram surovega kazanja seksa na ekranu. Ne zaradi morale ali puritanstva, moj ugovor je izključno estetske narave. Po mojem mnenju obstajata dve stvari, ki ju je absolutno nemogoče prenesti na ekran: realističen prikaz spolnega akta (pa naj bo impliciten ali v kaki drugi obliki) in molitev Boga. Nikoli ne verjamem igralcu ali igralki, ki se trudi biti popolnoma v spolnem aktu, če je preveč dobeseden, kot ne morem verjeti igralcu, ki me hoče prepričati, da moli. Zame sta to dve stvari, ki takoj priključita v spomin prisotnost projektorja in belega ekrana, obstoj vrste tehnikov in režiserja, ki pravi: „Dobro je. Režite.“ In predstavljam si jih, kako se razkropijo za naslednji prizor. Glede tistih pa, ki v nekakšni mistični drži z gorečo vnetjem gledajo odrske luči... Pa vendar, ko gledam film, moja iluzija skoraj nikoli ne preneha. Ko filmam, mislim na neko ga moje vrste: uporabim vse svoje znanje, da bi tega človeka pripravil do tega, da gleda film z največjim možnim interesom, hočem, da verjame tistemu, kar je na ekranu; kar pomeni, da je treba tam ustvariti realen svet. Moja dramatska vizija junaka je postavljena v svet... Drugače je film nekaj mrtvega. Kar je na ekranu, so le sence. Nekaj celo bolj mrtvega od besed.

ZABAVNA PLAT STVARI

Imate radi komedijo?

Najmanj pet scenarijev za komedije sem napisal, v gledališču pa sem celo postavil več komedij kot dram. Komedija me navdušuje, toda nikoli nisem uspel pridobiti filmskega producenta, da bi kakšno tudi posnel. Ena najboljših stvari, kar sem jih naredil za televizijo, je bil prav program komedijskega žanra. Zelo rad imam, na primer, Hawksove komedije. Za eno od njih sem celo napisal približno petindvajset minut filma. Imenovala se je **Bil sem vojaška nevesta** (I was a Male War Bride). Scenarist je zbolel, pa sem napisal skoraj tretjino filma.

Ali ste scenarije za komedije pisali z namenom, da jih tudi realizirate?

4 Mislim, da je najboljša mojih komedij **Operacija Cinderella**. Opisuje okupacijo majhnega italijanskega mesta (ki so ga v preteklosti zasedli že Saraceni, Mavri, Normani, med zadnjo vojno pa Nemci, Angleži in končno Američani). Okupiralo ga je hollywoodsko filmsko podjetje — in ta nova okupacija se odvija natančno tako kot kakšna vojaška operacija. Življenje vseh, ki živijo v mestu, se v času snemanja spremeni. Velika farsa je to. Zelo si želim delati komedijo na filmu.

V nekem smislu je tudi **Don Kihot** komedija, sploh sem dal veliko komedije v vse svoje filme, toda gre za vrst komedije — težko mi je



Rita Hayworth v filmu Dama iz Šanghaja

to reči, saj je to slabost — ki jo razumejo le Američani, manj pa gledalci drugih dežel, katerihkoli že. So prizori, ki v drugih deželah ne izzovejo niti najmanjšega nasmeška, v katerih pa Američani takoj odkrijejo komično razpoloženje. **Proces** (The Trial, 1962) je poln humorja, toda Američani so edini, ki razumejo njegovo zabavno plat. Tu se odkriva moja narodnost: moje farse nimajo dovolj univerzalnega dosega. Precejšnje število mojih prerekanj z igralci izhaja prav iz dejstva, da so bili prizori zamišljeni na popolnoma komičen način in da jih v dramo spremenim pet minut pred začetkom. Tak je moj način dela: pokazati zabavno plat stvari in ne pokazati žalostne prej kot v čisto zadnjem trenutku.

Kaj se je zgodilo, ko ste Chaplinu prodali siže Gospoda Verdoux?

Nikoli se nisem prepiral s Chaplinom zaradi **Gospoda Verdoux**. Kar me spravlja v slabo voljo, je to, da se zdaj pretvarja, da tega ni kupil od mene. Kot igralec je Chaplin zelo dober, senzacionalen. Toda v komičnem filmu imam raje Bosterja Keatona. On je filmski človek, ki ni le izvrsten igralec, temveč tudi izvrsten režiser, kar pa Chaplin ni. In Keaton ima vedno tako fantastične ideje! V **Odrskih lučeh** (Limelight, 1952) je bil prizor med njima, ki je v resnici trajal deset minut. Chaplin je bil izvrsten, Keaton pa senzacionalen, najuspešnejši v vsej svoji karieri. Chaplin je prizor skoraj v celoti izrezal, saj je dojel, da je bil Keaton tisti, ki je popolnoma dominiral.

Obstaja določena sorodnost med vašim delom in med deli nekaterih avtorjev sodobnega gledališča, kot so Beckett, Ionesco in drugi.

Morda, toda izločil bi Ionesca, saj ga ne cenim. Ko sem v Londonu režiral **Nosoroga** z Laurenceom Olivierom v glavni vlogi, mi je to delo, ki smo ga ponavljali vsak dan, postajalo vse manj in manj všeč. Mislim, da ni ničesar v njem. Popolnoma ničesar. To gledališče, ki izhaja iz vseh tipov izraza, iz vseh vrst umetnosti neke določene dobe, je sicer skovano iz istega sveta kot moji filmi. Stvari, ki ga sestavljajo, sestavljajo tudi moj film, ne da bi bilo to gledališče v mojem filmu in ne da bi bil moj film v tem gledališču. To je pač nekaj, kar je v zvezi z našim časom. Od tod je koincidenca.

VELASQUEZ IN DOSTOJEVSKI

Dva tipa umetnikov sta; na primer, Velasquez in Goya, eden izgine iz slike, drugi je na njej prisoten; na drugi strani imamo Van Gogha in Cézannea...

Vidim, kaj hočete reči. Zelo jasno je. *Zdi se nam, da ste na strani Goye...* Brez dvoma. A veliko raje imam Velasqueza. Med njima kot umetnikoma ni mogoča nobena primerjava. Tako kot imam raje Cézannea kot Van Gogha.

In med Tolstojem in Dostojevskim? Tolstoja.

Toda kot umetnika...

Ja, kot umetnika. Toda to tajim, ker ne ustrezam lastnim okusom. Vem, kaj počnem, in ko to prepoznam v drugih delih, me moje lastno delo manj zanima. Stvari, ki so mi najmanj podobne, me zanimajo najbolj. Zame je Velasquez Shakespeare slikarjev, pa vendar nima ničesar skupnega z mojim načinom dela.

Kaj mislite o tem, kar se imenuje moderni film?

Rad imam nekatere mlade francoske cineaste, precej raje kot italijanske.

Vam je bil všeč Resnaisov Lani v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad, 1961)?

Ne. Vem, da vam je film ugajal; meni ne. Zdržal sem do četrtega koluta in nato stekel ven. Preveč me spominja na „Vogue Magazine“.

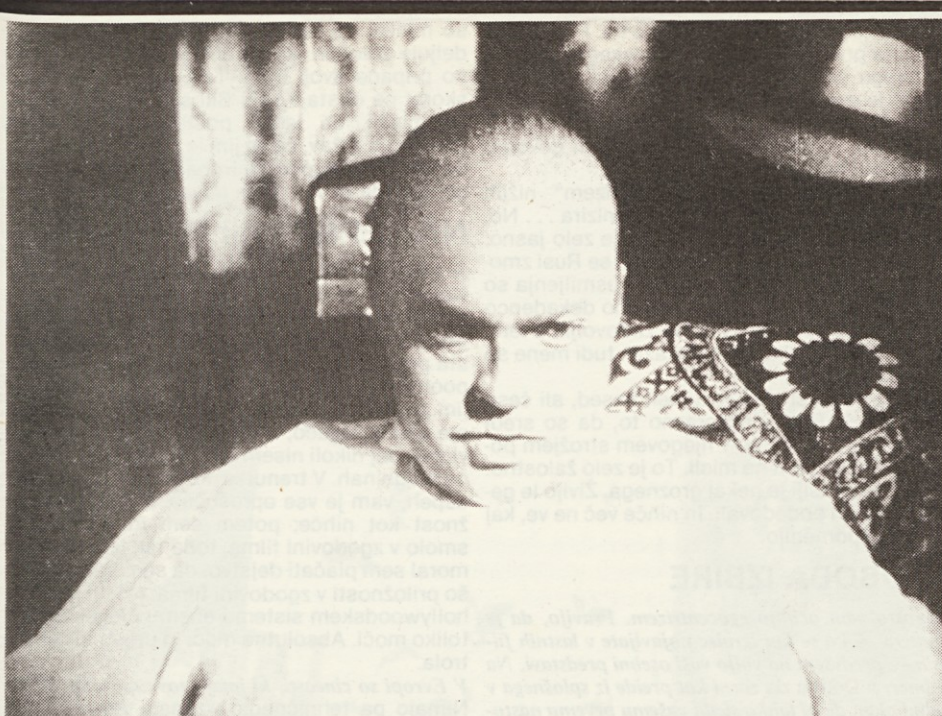
Kako vidite razvoj filma?

Ne vidim ga. Le malo hodim v kino. Dve vrsti pisateljev sta: pisatelj, ki prebere vse, kar zanimavega izide in kar je o tem napisanega v časopisih, izmenjuje pisma z drugimi pisatelji; in drugi, ki sploh ne berejo svojih sodobnikov. Sem del teh zadnjih. Zelo redko grem v kino, a ne zato, ker bi ga ne imel rad, temveč ker mi ne nudi nobenega užitka. Nimam se za preveč inteligentnega, kar zadeva filme. So dela, za katera vem, da so dobra, ki pa jih enostavno ne morem prenašati.

Bilo je rečeno, da boste posneli Zločin in kazen. Kaj je s tem projektom?

Hoteli so, da ga realiziram. Razmišljal sem o tem, toda preveč rad imam knjigo. Na koncu sem spoznal, da ne morem ničesar narediti; zamisel, da bi se zadovoljil le z ilustriranjem, pa mi niti najmanj ne ugaja. S tem nočem reči, da siže ni na moji ravni, daleč od tega: reči hočem le, da bi ničesar ne mogel dodati. Lahko mu dam le igralce in podobe, in v trenutku, ko lahko storim le to, me film ne zanima. Mislim, da je o neki knjigi treba povedati nekaj novega, drugače jo je bolje pustiti pri miru.

Razen tega sem mnenja, da je to izjemno težko delo, saj — po moje — ni popolnoma razumljivo izven svojega časa in svoje dežele. Psihologija tega moža in policista je tako zelo ruska, tako zelo značilna za rusko XIX. stoletje, da je ni mogoče najti drugje; mislim, da ji občinstvo ne bi moglo slediti, kot bi bilo treba.



NASPROTJE FILMA

Pri Dostojevskem gre za analizo pravice, analizo sveta, ki je zelo blizu vaši.

Morda celo preblizu. Moj prispevek bi bil tako precej omejen. Lahko bi le vodil, usmerjal. Rad delam filme, v katerih se lahko izrazim kot avtor in ne kot interpret. V *Procesu* karkovo stališče ni moje stališče. Imam ga za dobrega pisatelja, toda tak genij, kakor ga danes soglasno prepoznavajo, pa le ni. Zaradi tega me pretirana zvestoba ni skrbela in lahko sem naredil Wellesov film. Če bi lahko delal štiri filme na leto, bi gotovo posnel tudi *Zločin in kaznen*. Ker pa me veliko stane prepričevanje producentov, poskušam kar najbolje izbrati, kaj snemam.

Zdi se, da pri vas hkrati najdemo tendence Brechta in Stanislavskega.

Vse, kar lahko rečem, je, da so moja učna leta tekla v orbiti Stanislavskega, delal sem z njegovimi igralci in z lahkoto sem jih vodil. Pri tem ne mislim na igralce „Metode“; to je že nekaj drugega. Toda Stanislavski je bil čudovit. Glede Brechta pa — bila sva velika prijatelja. Skupaj sva delala *Galilea Galileia*. Pravzaprav ga je napisal zame. Ne, da bi ga igral, temveč režiral.

Kakšen je bil Brecht?

Strašno prijeten. Bil je to izreden um. Videlo se je, da so ga vzgajali jezuiti. Imel je tisto discipliniranost uma, ki je tako značilna za jezuitsko vzgojo. Instinktivno, kot umetnik, je bil prej anarhist kot marksist, toda imel se je za velikega marksista. Ko sem mu nekega dne med pogovorom o *Galileu* rekel, da je napisal popolnoma antikomunistično delo, je postal skoraj agresiven. Odgovoril sem mu: „Toda ta Cerkev, ki si jo opisal, je v tem trenutku gotovo Stalin in ne Papež. Naredil si nekaj odločno protisovjetskega!“

Katere povezave vidite med vašim delom filmskega in gledališkega režiserja?

Moj odnos do teh dveh okolij je zelo različen. Mislim, da nista posebej tesno povezana drug z drugim. Morda pri meni, kot človeku, ta odnos obstaja, toda tehnične rešitve za eno in za drugo so v moji glavi tako različne, da ne po-

stavljam absolutno nobene relacije med ta dva izraza.

V gledališču ne zagovarjam tega, kar je uspelo postati brechtovska zamisel gledališča, ta posebna oblika potujitve ni bila nikoli prav blizu mojemu značaju. Toda vseeno sem se vedno zelo trudil občinstvo vsak trenutek spomniti, da je v gledališču. Nikoli ga nisem poskušal dvigniti na oder, prej sem poskušal oder spustiti proti njemu. In to je popolno nasprotje filma.

Morda pa je določena podobnost v načinu vodenja igralcev...

V gledališču je 1500 kamer, ki snemajo vse hkrati, v kinu je ena sama. Za režiserja to spremeni celotno estetiko.

PROTI MORALI

Vam je všeč Hustonov Moby Dick, pri katerem ste tudi sami sodelovali?

Roman mi zelo ugaja; tisto, kar je v njem dramskega, morda celo bolj kot sam roman. Dve zelo različni stvari sta v romanu: neka vrsta psevdo-bibličnega elementa, ki ni posebej dobra, in pa tisti nenavadni element Američana XIX. stoletja, apokaliptičnega žanra, ki ga je mogoče zelo dobro prenesti na film.

Ste sami predlagali, kako izpeljati prizor, ki ste ga odigrali v tem filmu?

Le pogovarjali smo se o tem, kakšen naj bi bil ta prizor. Veste, da je moja pripoved zelo dolga, en cel kolut obsega, in nikoli je nismo ponavljali. Na snemalno ploščad sem prišel že z masko in v kostumu, se povzpel na oder in vse smo posneli na en mah. En sam posnetek smo naredili. Prav to je ena od Hustonovih vrlin. Kak drug režiser bi rekel: „Naredimo še en posnetek, da vidimo, kaj bo dal.“ On je rekel samo: „Dobro“ in moja vloga se je s tem končala.

Nekoč ste izjavili, da ste imeli zelo veliko težav z denarjem za izdelavo svojih filmov, da ste celo več svojega časa porabili v boju za pridobitev denarja kot pa v umetniškem ustvarjanju. Kakšen je trenutno ta boj?

Težavnejši kot kdajkoli. Hujši kot kdajkoli. Zelo težak. Rekei sem že, da ne delam dovolj. Frustriran sem, razumete? In mislim, da moje delo trpi zaradi dejstva, da ne snemam dovolj. Moj film je morda preveč eksploziven: ker predolgo čakam, da bi govoril. To je strašno. Kupil sem majhne kamere, da bi naredil film, če mi uspe dobiti denar. Posnel ga bom na 16 mm. Film je obrt. Ničesar ni mogoče primerjati s filmom. Film pripada našemu času. To je „ta stvar“, ki jo je treba delati. Med snemanjem *Procesa* sem preživel čudovite dneve. Bila je to zabava, sreča. Ne morete si predstavljati, kaj sem občutil. Ko naredim film, ali pa ob gledaliških premierah, kritiki ponavadi pravijo: „To delo ni tako dobro kot tisto izpred treh let.“ In če poiščem kritiko mojega dela izpred treh let, najdem nenaklonjeno mnenje, ki pravi, da to delo ni vredno onega, ki sem ga na-

redil tri leta prej. In tako naprej. Dopusčam možnost, da so izkušnje včasih lahko zmotne, toda mislim, da je še bolj zmotno želeli biti v modi. Če ste v modi večino svoje kariere, prozivajte dela druge lige. Mogoče se vam slučajno posreči doseči uspeh, toda to pomeni, da ste le slednik, ne pa novator. Umetnik pa mora voditi, utirati steze.

Prav hudo je, da je v angleško govorečih deželah vloga kritike, kar zadeva dela resnega filma, zelo pomembna. Če ne delate ravno filmov, ki bi lahko konkurirali filmom z Doris Day, je edina referenca to, kar pravijo revije, kakršna je *Sight and Sound*.

V moji deželi je še veliko slabše. *Dotik zla* (The Touch of Evil, 1958) ni bil nikoli predvajan v ekskluzivnem kinu, nikoli ni imel običajne predstavitve v tisku in ni bil predmet niti ene kritike v tednikih ali revijah, niti ne v dnevnikih. Imeli so ga za preveč slabega. Ko ga je predstavnik Universal hotel pokazati na bruseljski razstavi leta 1958, so mu rekli, da gre za film, ki ni dovolj dober za festival. Odgovoril je, da ga je na vsak način treba uvrstiti v program: poslali so ga tja in odposlali nazaj. Film je prejel grand prix, pa je bil kljub temu odposlan nazaj. *Se imate za moralista?*

Da, toda proti morali. Morda se bo zdelo paradokso, toda stvari, ki jih imam rad v slikarstvu, glasbi, književnosti, predstavljajo prav moje nagnjenje k tistemu, kar je nasprotno meni samemu. In moralisti me močno dolgočasijo. Zato se bojim biti eden od njih.

Pri vas ne gre toliko za stališče moralista kot za neke vrste etiko, ki jo zavzimate do sveta.

Moja dva shakespearovska filma sta narejena z etičnega stališča. Mislim, da nikoli nisem naredil filma, ne da bi imel čvrsto etično stališče do njegove zgodbe. Z moralnega vidika ni v tem, kar delam, nobene dvoumnosti.

Toda dvoumno stališče je nujno: danes je svet že tak.

Svet se nam le dozdeva tak. Toda to ni resnično dvoumnost: je kot malo večji ekran. Neke vrste moralnega cinemaskopa. Mislim, da je vsem osebam treba dati najboljše argumente, da se lahko branijo, seveda tudi tistim, s katerimi se ne strinjam. Tudi tem dajem najboljše obrambne argumente, kar si jih lahko zamislim. Nudim jim enako izrazno možnost, kot če bi bili v mojih očeh simpatične osebnosti.

Prav to daje potem tisti občutek dvoumnosti: biti zelo viteški z ljudmi, katerih postopke ne odobravam. Osebe so dvoumne, pomen dela pa ni. Nočem biti podoben večini Američanov, ki so demagogi in retoriki. To je ena velikih slabosti Amerike, in retorika je ena velikih slabosti ameriškega umetnika, posebej umetnika moje generacije. Miller, na primer, je obupno retoričen.

IZDAJA LEVICE

V čem je problem v Ameriki?

Če naj govorim o stvarih, ki ne gredo, ne bo šlo toliko za očitne stvari: te so podobne tistim, ki ne gredo v Franciji, v Italiji ali v Španiji. Problem ali, bolje, eden od problemov v ameriški umetnosti je izdaja leveice s strani leveice, samozadaja. V enem smislu zaradi neumnosti, zaradi ortodoksije, zaradi parol; in v drugem zaradi preproste izdaje. Le malo nas je v naši generaciji, ki nismo izdali svojih položajev, ki nismo privzeli tujih imen...

To je strašno. Nikoli se ne bo dalo popraviti. Ne vem, kako se da sploh popraviti tovrstno izdajo, ki se kljub vsemu neizmerno razlikuje npr. od izdaje, kakega Francoza, ki je sodeloval z Gestapom, da bi rešil življenje svoje žene; čisto druge vrste kolaboracija je to. V ameriški levici je slabo to, da je izdala zato, da bi rešila svoje baze. V moji generaciji ni bilo ameriških desničarjev. Intelktualno sploh niso obstajali. Le levičarji so bili in ti so se medsebojno izdali. Levice ni uničil McCarthy, sama se je razrušila, prepuščajoč mesto novi generaciji nihilistov. To se je zgodilo.

Ne moremo govoriti o „fašizmu“. Mislim, da bi se izraz „fašizem“ moral uporabljati za definiranje natančno določenega političnega stališča. Treba je najti novo besedo za definicijo tega, kar se dogaja v Ameriki. Fašizem se rodi iz kaosa. In Amerika, kolikor vem, ni v kaosu. Socialna struktura ni v razkroju. Ne, nikakor ne

ustreza dejanski definiciji fašizma. Mislim, da gre za dve preprosti, očitni stvari: tehnološka družba se ni privadila živeti s svojimi lastnimi pripomočki. To je pomembno. Govorimo o njih, jih uporabljamo, ne znamo pa živeti z njimi. Druga stvar pa je vpliv ljudi, odgovornih za tehnološko družbo. V tej družbi vodilni ljudje in strokovnjaki, ki predstavljajo tehniko, ne puščajo zadosti prostora umetniku, ki je naklonjen človeškemu bitju. V resnici ga uporabljajo le za dekoracijo.

Hemingway pravi v „Zelenih gričih Afrike“, da je Amerika dežela avanturistov in da bodo vsi Američani, ki posedujejo tovrsten duh, če bodo avanture izginile, morali le-te iskati drugod: v Afriki, Evropi itn. To je izrazito romantično stališče. Nekaj resničnega je na tem, toda če je tako izrazito romantično, je to prav zato, ker je v Ameriki še ogromno avantur. Sploh si ne morete zamisliti, kaj vse se da pri filmu storiti. Potrebujem le zaposlitev, da bi lahko delal filme, da mi dajo kamero. Ničesar nečastnega ni v tem, da delate v Ameriki. Dežela je polna možnosti, da izrazite tisto, kar se dogaja po cellem svetu. Dejansko pa obstaja ogromen kompromis. Idealen tip Američana je hkraten izraz protestanta, individualista in antikonformista — in prav ta tip izginja. V resnici jih je ostalo zelo malo.

„IN“ IN „OFF“

Kakšni so bili vaši stiki s Hemingwayem?

Najin odnos je bil vedno precej smešen. Prvič sva se srečala, ko so me poklicali naj berem komentar v filmu, ki sta ga z Jorisom Ivensom naredila o španski vojni — imenoval se je **Španska zemlja** (Spanish Earth). Ko sem prišel tja dol, sem naletel na Hemingwaya, ki je praznil steklenico whiskyja: dali so mi zelo dolg tekst, ki ni imel ničesar opraviti z njegovim slogom, vedno tako ekonomičnim in konciznim. Polno je bilo pompoznih in zapletenih fraz, kot npr.: „To so obrazi mož, ki so blizu smrti“ — in to je bilo treba reči v trenutku, ko so na ekranu vidni toliko bolj zgovorni obrazi. Rekel sem mu: „Gospod Hemingway, bilo bi bolje videti te obraze čisto same, brez komentarja.“

To mu ni bilo všeč, in ker sem le malo pred tem vodil „Mercury Theatre“, ki je bil neke vrste avantgardno gledališče, je mislil, da sem eden tistih blebetečev. Rekel je torej: „Vi mehužni mladci iz gledališča, kaj veste vi o pravi vojni?“ Izkoristil sem priložnost in mu ob tipično ženskih gestah rekel: „Gospod Hemingway, kako ste vi močni in kako ste veliki!“ To ga je razjezilo in pograbil je za stol; prijel sem za drugega in tako sva se tam, pred podobami španske državljanske vojne, ki so se vrstile na ekranu, prav pošteno stepla. To je bilo nekaj čudovitega: dva tipa kot midva v pretepu pred podobami, ki predstavljajo ljudi v boju in umiranju... Končala sva v objemu in ob steklenici whiskyja. V najinem življenju so bila dolga obdobja prijateljstva in spet druga, ko sva komaj govorila drug z drugim. Nikoli se nisem mogel vzdržati, da bi se prijazno ne norčeval iz njega, in tega nihče ni nikoli počel, vsi so ga obravnavali z največjim spoštovanjem.

Ali se kot umetnik počutite osamljenega?

Vedno sem se počutil osamljenega. Verjamem, da se vsak dober umetnik počuti osamljenega. In moram se imeti za dobrega umetnika, saj bi drugače ne mogel delati. In opravičujem se vam, da si vzemam svobodo misliti tako: če hoče neko posneti film, mora misliti, da je dober. Dober umetnik mora biti osamljen. Če nisi osamljen, nekaj ne gre.

(...)

V vaših filmih je mogoče najti določeno antifašistično stališče...

6 Več francoskih intelektualcev me ima za fašista... To je idiotsko, toda tako pišejo. Tem francoskim intelektualcem se dogaja, da moj fizični videz igralca vzamejo za moje avtorske ideje. Kot igralec igram vedno določen tip vloge: kralje, velike može itd. Ne zato, ker bi mislil, da so to edine osebe na svetu, ki nekaj veljajo. Moj fizični videz mi ne dovoljuje igrati drugih vlog. Nihče bi ne verjel nemočnemu, ponižnemu junaku, ki bi ga jaz igral. Toda to potem vzamejo kot projekcijo moje lastne osebnosti. Upam vsaj, da je večini gledalcev očitno, da sem antifašist...

Pogosto se dejanski fašizem zamenjuje s pr-

votno fašistično mistiko futurizma. Pri tem mislim na prvo generacijo italijanskega fašizma, katerega način govorjenja je izginil, kakor hitro se je uveljavil dejanski fašizem, ker je bil to idiotski romantizem, romantizem d'Annunzia in drugih. Ta je izginil. A prav o tem govorijo francoski kritiki.

Dejanski fašizem je „gangsterizem“ nižjih srednjih slojev, ki jih bedno organizira... No, saj vsi vemo, kaj je fašizem. To je zelo jasno. Zabavno je videti, kako zlahka so se Rusi zmotili glede sižeja **Dotika zla**. Brez usmiljenja so ga napadli, kot da gre za resnično dekadenco zahodne civilizacije. Niso se zadovoljili s tem, da so napadali, kar sem pokazal: tudi mene so napadali.

Mislim, da Rusi niso razumeli besed, ali česa drugega. V Rusiji je porazno to, da so sredi srednjega veka, in to v njegovem strožjem pomenu. Nihče sam ne misli. To je zelo žalostno. V tej ortodoksiji je nekaj groznega. Živijo le gesla, ki so jih podedovali. In nihče več ne ve, kaj ta gesla pomenijo.

SVOBODA IZBIRE

Pogosto vam očitajo egocentrizem. Pravijo, da je kamera — ko se kot igralec pojavljate v lastnih filmih — predvsem na voljo vaši osebni predstavi. Na primer: v Dotiku zla zorni kot preide iz splošnega v veliki plan, da bi lahko sledil vašemu prvemu nastopu, ko stopate iz avtomobila.

Da, toda to je zgodba, siže. Nobene vloge, ki bi ne dominirala v zgodbi, bi ne igral. Mislim, da je nepravilno reči, da uporabljam kamero v lastno korist in ne v korist drugih igralcev. To ni točno. Še toliko bolj bodo to rekli za **Falstaffa**, toda to je prav zato, ker v tem filmu igram Falstaffa in ne Hotspurja (...)

Falstaff mora biti siromašen na vizualnem planu, saj je to predvsem zelo realna človeška zgodba, zelo razumljiva in zelo prilagodljiva moderni tragediji. In nič se ne sme vrniti med to zgodbo in dialog. Vizualni del te zgodbe mora obstajati le kot platno v ozadju, kot nekaj drugotnega. Vsa pomembnost filma mora biti na obrazih; na teh obrazih moramo odkriti ves univerzum, o katerem govorim. Zamišljam si, da bo to edini od filmov z velikimi plani v mojem življenju. Teoretično sem proti velikim planom vseh vrst, čeprav obvladam le malo teorij, zaradi česar o njih govorim zelo svobodno. Odločno sem proti velikim planom, toda prepričan sem, da jih ta zgodba zahteva.

Zakaj ta ugovor proti velikim planom?

Čudovito se mi zdi dejstvo, da občinstvo lahko z očmi izbira tisto, kar hoče videti v nekem kadru. Ne maram ga siliti — in uporaba velikega plana ga sili: le njega lahko vidi. V **Kaneu**, na primer, ste morali videti, da je bilo zelo malo velikih planov, skoraj nobenega. Morda šest v celim filmu. Toda zgodba kot je **Falstaff** jih zahteva, saj v trenutku, ko se oddaljimo od obrazov, opazimo ljudi v zgodovinskih kostumih in veliko igralcev v prvem planu. Bliže k smo obrazu, bolj le-ta postaja univerzalen. **Falstaff** je mračna igra, zgodba o izdaji prijateljsva.

Pri **Falstaffu** mi je všeč to, da me projekt zanima kot igralca, saj me pri filmu le redko kaj zanima kot interpret. Vesel sem, kadar ne igram. In **Falstaff** je ena redkih stvari, ki sem jih želel realizirati kot igralec. Le dve taki zgodbi sta, ki sem ju želel igrati in ki sem ju sam napisal. V **Procesu** sploh nisem hotel igrati, če pa sem, je bilo to zato, ker nismo našli igralca za to vlogo. Vsi, ki smo jih prosili, so jo zavrnil. (...)

Zelo radi bi slišali vašo razlago stavka, ki ga Kane reče bankirju: „Lahko bi bil velik človek, če ne bi bil tako bogat.“

Dobro. Vsa zgodba je tu notri. Katerikoli vzrok lahko uniči veličino: ženska, bolezen, bogastvo. Moje sovraštvo bogastva samo po sebi ni neka obsesija. Ne mislim, da je bogastvo edini sovražnik veličine. Če bi bil reven, bi Kane ne bil velik človek, toda gotovo je, da bi bil uspešen človek. Misli, da uspeh prinaša veličino. To pravi junak, ne jaz. Kaneu uspe pridobiti določeno odliko, toda nikoli veličine.

A ne zato, ker se mu zdi vse enostavno. To je opravičilo, ki ga ponuja sam sebi. Toda film ne pravi tega. Ker je na čelu enega največjih bogastev sveta, stvari seveda postajajo enostavnejše, toda njegova največja napaka je bila napaka velikih ameriških plutokratov tistih let, ki

so mislili, da denar človeku avtomatično podeljuje določen rang. Kane je človek, ki resnično pripada svoji dobi. Ta vrsta bogatih ljudi skoraj ne obstaja več. Bili so to plutokrati, ki so mislili, da lahko postanejo predsednik Združenih držav, če se jim le zahoče. Mislili so, da lahko vse kupijo. Ni treba biti posebej inteligenten, da bi videli, da ni vedno tako.

NAJLEPŠA PRILOŽNOST

Je Državljan Kane prinesel veliko denarja?

Ne, ne gre za to. Film je dobro uspel. Toda moji problemi s Hollywoodom so se pričeli, še predno sem prispel tja. Pravi problem je bila ti sta pogodba, ki mi je dajala skoraj neomejena pooblastila in ki so mi jo podpisali še pred mojim prihodom. Imel sem preveč moči. Tedaj so me ujeli v zvijačo, iz katere se nisem nikoli izvelel, saj nikoli nisem imel ogromnih uspehov na blagajnah. V trenutku, ko dosežete tovrsten uspeh, vam je vse oproščeno. Imel sem priložnost kot nihče; potem sem imel najhujšo smolo v zgodovini filma, toda tak je red stvari: moral sem plačati dejstvo, da sem imel najlepšo priložnost v zgodovini filma. Nikoli ni bilo v hollywoodskem sistemu enemu človeku dano toliko moči. Absolutna moč. In umetniška kontrola.

V Evropi so cineasti, ki imajo tovrstno moč.

Nimajo pa tehničnega arzenala Američanov, ki je grandiozna reč. Mož, ki rine kamero, tisti, ki menja luči, tisti, ki upravlja z žerjavom — vsi imajo otroke na Univerzi. Gre za ljudi, ki se nimajo za delavce, temveč za ustvarjalce, zelo sposobne in zelo dobro plačane. Ogromna razlika je to. Vsega tega, kar sem počel v **Dotiku zla**, bi nikoli ne mogel narediti drugje. Pri tem ne gre zgolj za tehnično vprašanje, marveč predvsem za človeške sposobnosti ljudi, s katerimi sem delal. Vse to izhaja iz ekonomske varnosti, ki jo uživajo, iz dejstva, da so dobro plačani, da jih ne preganja misel na pripadnost nekemu drugemu razredu.

V vsej evropski filmski industriji je v večji ali manjši meri čutili veliko oviro, ki jo zastavlja razlika v izobrazbi. V vseh evropskih deželah vas kličejo „Doktor“, „Profesor“ itd., če ste hodili na univerzo; velika prednost Amerike je, da tu najdemo režiserje, ki imajo manj izobrazbe od človeka, ki potiska kamero. Ni „profesorja“. V svetu ameriškega filma ni razredov. Užitek, ki ga občutite ob delu z ameriško ekipo, je nekaj, čemur ni para na svetu. Seveda je treba za to tudi plačati. Potrebni so producenti, in kolikor so tehniki dobri, tako so oni slabi.

(...)

Kaj mislite o ameriškem filmu, kakor je videti iz Evrope?

Presenečen sem nad tendenco resne kritike, ki vredne elemente odkriva le med ameriški režiserji akcijskih filmov, ne najde pa jih pri ameriških režiserjih filmov z zgodbo. Lubitsch, na primer, je velikan. Toda ne ustreza okusu filmskih estotov. Zakaj? Res ne vem. To me pravzaprav niti ne zanima. Toda Lubitschev talent in originalnost sta osupljiva.

In von Sternberg?

Občudovanja vredni! to je največji eksotični režiser vseh časov in ena velikih svetlih točk. Govorimo še o drugih režiserjih. *Kaj mislite o Arthurju Pennu? Ste videli njegov film Billy the Kid (The Left-Handed Gun, 1958)?*

Najprej sem ga videl na televiziji in nato še v kinu. Bil je boljši na TV, bolj brutalen, še več, mislim, da je v tistem času Penn bolj obvladoval televizijski element, kjer je bil režiser, poln izkušenj, kot pa filmski element, kjer so mu le-te manjkale. Tudi v gledališču je dober, mislim, da je občudovanja vreden režiser igralk, kar je zelo redka stvar: le redki cineasti imajo to sposobnost.

Ničesar nisem videl od najnovejše generacije, razen nekaj poskusov avantgarde. Med temi, ki jih sam imenujem „mlada generacija“, se mi zdi Kubrick velikan.

Toda The Killing, na primer, je kopija Asfaltne džungle (The Asphalt Jungle, Huston, 1950)?

Da, toda **The Killing** je boljši. Problem imitacije me pušča indiferentnega, še posebej, če imitator uspe prekositi model. Kubrick je zame boljši režiser kot Huston. Nisem videl **Lolite**, toda mislim, da Kubrick lahko stori vse. To je velik režiser, ki še ni naredil svojega velikega filma. Pri njem vidim talent, ki ga veliki režiserji generacije neposredno pred njegovo nimajo



Suzanne Cloutier in Orson Welles v **Othelu**

— mislim na režiserje, kot so Ray, Aldrich idr. Morda je to zato, ker njegov temperament močno ustreza mojemu.

In oni iz starejše generacije? Wyler, na primer? In Hitchcock?

Hitchcock je izreden režiser; Wyler izvrsten producent.

Zakaj ta razlika med njima, ki sta oba režiserja?

Producent ne dela ničesar. Izbere zgodbo, jo popravi s scenaristom, izvrši selekcijo v razdelitvi vlog in — v starem pomenu ameriškega izraza producent — odloča celo o tem, kateri posnetki in sekvence pridejo v montažo. Še več, definira končno formo filma. V resnici je neke vrste šef režiserja.

Wyler je tak človek. Le da je svoj lastni šef. Vendar je njegovo delo šefa boljše od režiserjevega, ker je večino svojega časa preživel v čakanju s kamero, da se nekaj zgodi. Ničesar ne reče. Čaka, tako kot producent čaka v svoji pisarni. Pregleda dvajset brezhibnih posnetkov iščoč tistega, kjer se je nekaj zgodilo, in ponavadi zna izbrati najboljšega. Kot režiser je dober, toda kot producent je izreden.

Po vašem mnenju je torej vloga režiserja v tem, da dela tako, da se nekaj zgodi?

Ne maram postavljati zelo strogih pravil, toda v hollywoodskem sistemu ima režiser določen posel, določene naloge. V drugih sistemih, ki niso hollywoodski, ima režiser nek drug posel, neke druge naloge. Sem proti tem absolutnim pravilom, saj celo v Ameriki najdemo čudovite filme, nastale pod najbolj absolutno tiranijo proizvodnega sistema. So celo filmi, ki jih filmski klubi zelo cenijo, a jih niso naredili režiserji, temveč producenti in scenaristi. V ameriškem sistemu ni nihče sposoben reči, ali je bil režiser tisti, ki je ali ni režiral nek film.

(...)

Kako ste prišli do inovacij na področju filma v Državljanu Kaneu?

Dolgujem jih lastni ingoranci. Če se vam ta beseda ne zdi primerna, jo nadomestite z nedolžnostjo. Rekel sem si: to je tisto, kar bi zmogla kamera dejansko in povsem normalno naredi-



Everett Sloane, Rita Hayworth in Orson Welles v filmu **Dama iz Šanghaja**

ti. Ko smo bili pred snemanjem prvega kadra filma, sem rekel: „Storimo tako!“ Gregg Tolland mi je odgovoril, da je to nemogoče. Vztrajal sem: „Vseeno poskusimo, bomo že videli. Zakaj pa ne?“ Morali so nam napraviti posebne leče, saj takih, kakršne obstajajo danes, še ni bilo.

Ste med snemanjem imeli občutek, da delate tako pomemben film?

Niti en sam trenutek nisem podvomil!

Z Orsonom Wellesom so se v Madridu pogovarjali Juan Cobos, Miguel Rubio in Antonio Pruneda. Pogovor je bil leta 1964 objavljen v reviji „Film Ideal“, naslednje leto preveden v „Cahiers du cinéma“, št. 165, in nato ponatisnjen v posebni številki CdC. o Orsonu Wellesu, 1982. V našem prevodu je pogovor mestoma nekoliko skrajšan.

(prevedel S. Pelko)