

Ob podobnih nalogah je moč ogromno pisati. Ne morem izrabiti vseh znanih in slutenih razlag, ki so jih podobnim nalogam že mnogi posvetili. Skušal bom ohraniti priljudno čitljivost, enostavnost primerov in citatov. Vzeti za primer filme, ob katerih bom skušal voditi bralca v doumevanje filmskih realizacij, ki so dovolj ključne za razvoj filmske poetike in jasne vsakomur. Ob začetku naj izberem nekaj misli, ki sodijo v sam okvir mojih zapisov!

Billy Wilder: »Gledalci morajo sodelovati pri vašem delu, ne smejo ostati pasivni, neprizadeti. In eden načinov, ki jih prisilijo, da sodelujejo, je, da s svojo fantazijo marsikaj sami dodajo ... Ne smemo jim vsega pokazati ...!«

Francis Picabia: »Kdaj se bomo znebili občutka, da je treba vse razložiti? Pravi ključ za razumevanje filma je v poeziji dadaistov, njenem izjemnem smislu za presenetljive metafore!«

John Ford: »Najboljši film je tisti, v katerem so akcijski prizori dolgi in dialogeke pasaže zelo kratke!«

Sergio Leone: »Zelo sem zaskrbljen, ko gledam najnovejše filme. Ljubezen cineastov do filma počasi izginja. Režiserji opravljajo svoj poklic, da bi dobro zaslužili in postali slavni! Prave strasti do filma ni več!«

Joseph L. Mankiewicz. »Utrujajoče je imeti velike ambicije v poklicu, s katerim morate ugajati kar največjemu številu ljudi, in to v času, ko njihov povprečni okus pada iz dneva v dan ... Triki so ključni za razumevanje filmov našega časa. Grozljiva agresivnost tako sintetiziranega vizualnega bogastva naše oči samo žali. Živimo v dobi, ko analfabetizem narašča ... Med stotino mladih ljudi, ki hodijo na univerzo, da bi se naučili filmske režije, lahko poiščem osemdeset obrazov, ki ne želijo ničesar narediti. Želijo mirno sedeti in gledati filme. To je imenoval dr. Johnson: '... bežati pred resničnostjo! ...' ... Nobenih iluzij nisem nikdar izgubil v Hollywoodu. Ne moreš se znajti med tolpo lopovov in biti začuden nad tem, da niso več nedolžni!

Nekaj zgovornih misli avtorjev, ki s svojim delom premoščajo razvoj prvega stoletja filmske umetnosti ... Tudi njihova razočaranja in grenkobo! Morda bi le še podčrtal zadnjo misel, ki pravzaprav vse ostale združuje ...

Jean-Paul Sartre: »Lecture d'un film est création dirigée!« Nepopoln prevod blestečega slogana: »Gledanje filma je usmerjena soustvarjalnost!«

Kako gledati film? Kako razumeti film, kako ga ocenjevati? V katerih njegovih odlikah je moč najti potrditev našega mnenja? Morda gledam površno, slabo? Morda ne vem, kaj vse se lahko opazi, oceni?

Slišal sem intervju s pianistom Horowitzem: Obujal je intenzivnost, radoživost interpretacije, ki vas prevzema, čeprav je v njej tu in tam zaigrana tudi kakšna nota napačno. »Lahko vam poiščem stotine glasbenikov študentov, ki vam brezhibno odigrajo vrsto virtuosnih skladb. Ampak kaj mi zanje mar, če v njih ni bleska čustva, vročnosti, ki vas prevzema in osvešča ...!«

V umetnosti ni matematičnih enačb. Gre za doživetje, ki se vas dotika in vam govori! Zgornje misli govorijo pravzaprav o nujnosti nekakšne komunikacije med projekcijo filma in gledalci. Samo zaradi nje in ob njej se človek razvija, osvobaja. Notranje bogati. Omogoča tisto nujno reverberacijo vizualnih in zvočnih motivov, ki — po pisatelju Conradu — razširjajo naš osebni svet. Gledanje filma sprejemamo kot ljudje, ki ocenjujejo dosežke umetnosti, ki je že prešla svojo najnežnejšo otroško dobo. Samo povsem mlade umetnosti, ki v svojem kratkem obstoju niso še imele časa, da bi dogradile elemente lastne poetike, so dosegljive vsem takoj in brez vnaprejšnje izobrazbe (Arnold Hauser).

Naslov podoben mnogim drugim filmom petdesetih in šestdesetih let. In vendar: morda najstrahotnejši dokument o koncentracijskih taboriščih druge svetovne vojne. V mojem spominu mi zvenijo besede sijajnega komentatorja Jeana Cayrola, ki jih govori leдено hladni glas Michela Bouqueta. Glasba Hansa Eislerja me nikakor noče zapustiti v mojem spominu: eden osupljivih dokumentov o glasbi, ki je neobremenjena potekala po nekem vzporednem toku, ki se je družil s strahotami dokumentov na povsem nov, vznemirljiv in še kako sijajen način kontrapunkta, ki pa vseeno ni poudarjal nikakršne dramatičnosti prizorov, ki jih je sipal pred gledalca dokumentarec Resnaisa.

V mojem otroštvu sem si tedaj zapomnil ime režiserja, ki sem ga vnovič odkrival v projekciji filma **Hirošima, ljubezen moja** dobro desetletje kasneje.

Ko film prvič gledam na festivalu v Mannheimu, skoraj ne zapustim dvorane, prisostvujem projekcijam celega popoldneva. Nemški tekst mi brni v glavi še danes, po petindvajsetih letih. »Srečam tebe ... Kakšno doživetje!«. Posnetek začenja z avtomobilsko vožnjo, ki zdrsi po obalah reke v Hirošimi, kakor naše čustvo, ki se razrašča, pleni, omamlja ... »Kakšno do-ži-vetje ...!«

Noč in megla so včasih vrteli kot dokument bližnje preteklosti na Kongresnem trgu, nekje na steni bližnje palače nekdanje apoteke. Spominjam se, kako sem pripeljal mamo na projekcijo: kaj sem vedel o njenem bivanju v koncentracijskem taborišču! Pa mi zdrsi na tla: slabost jo je strla ali pa jo zgrabila kratka omedlevica. Oče me je nahrulil, ko sem jo pripeljal domov z obledelim obrazom. Nisem vedel za vse grozote, ki jih je morala prestati. O njenem čakanju na ledenem apelplatu sem nekaj slišal, nikjer pa ne o tem, da so Nemci nanjo spustili volčjaka. Kako, zakaj? Ne vem. Starše sem izgubil, ne da bi mi o tem kdajkoli ponovno pripovedovali, in kar sem zvedel, sem zvedel kasneje od strica. ... Vse to sem obnavljal v spominu, ko sem se udeležil festivala v Karlovych Varech: tam se je mama sprehajala, ko so jo vozili z vlakom domov. Zdaj izpisujem — kratko, so rekli — nekaj misli o eni prvih mojstrovini, ki jih skušam predstaviti. To, da je ta film mojstrovina, sem čutil zaradi njegovega čustvenega naboja takoj, mnogo kasneje sem doumel vse njegove odlike.

Gre za enega najfinejših in najbolj dovršenih filmov, ki je za mene ključni

Noč in Megla

NUIT ET BROUVILLARD

Alain Resnais, 1955

32 minut

dokument o sijajnem dosežku razreševanja nalog oblike in vsebine!

Nerodna izraza: oblika in vsebina! Tako pogosto preohlapni besedi, s katerima zaključimo iskanje pravih ocen njune dovršenosti!

Naj bom malce jasnejši: pod izbrano obliko bi moral takoj opozoriti na dovršeno (in tedaj tudi še povsem novo) povezavo črno-belih in barvnih posnetkov, ki jasno razmejujejo posnetke preteklosti od posnetkov sedanjosti. Le-ti so v barvah. — Druga natančnost selekcije: za predstavitev vseh taborišč so izbrali le Auschwitz z vsemi njegovimi še obstoječimi poslopji dandanes (1955). Dokumenti preteklosti so izbrani iz črno-belih filmov arhivov vseh mogočih taborišč in žurnalov. Premislek, ki je botroval temu izboru: Nemogoče je predstaviti vsa taborišča, zato se je oklenil le predstavitve Auschwitza z vsemi njegovimi posebnostmi, ker gre morda za najbolj ohranjeni lager. Tako zaznamuje razliko med nekoč in danes in s tem dosega Resnais grozljiv občutek soočenja s preteklostjo, ki ji ne moreš niti prav verjeti. Prislunhimo sijajnemu komentarju Jeana Cayrola: »Celo pomirjujoča narava, celo polja s krokarji, ki preletavajo, celo cesta, po kateri hitijo avtomobili, kmetje, zaljubljeni, celo počitniške vasice s trgov in zvonikom vas lahko povsem enostavno pripeljejo do koncentracijskega taborišča ... Koncentracijsko taborišče se gradi kakor stadion ali kot grand hotel, s podjetniki, obrtniki, nedvomno tudi z likofom. Zanj ni odrejenega stila. Vse je prepuščeno domišljiji! Alpski stil, stil garž, japonski stil ... Stavbe se zidajo brez stila ... Arhitekti molče izbirajo obliko vhodov, ki so na-

menjeni tistim, ki naj jih prekoračijo samo enkrat!«. Auschwitz v barvah zdaj, v drugem desetletju miru odseva pravljico, kot povsem nedolžno okolje. Splet glasbe Hansa Eislerja in filmskih posnetkov se stopnjuje v fizičen občutek bolečine. Predvsem glasba, ki zavrača vsak glasbeni kompromis, vsako preenostavno melodično karakterizacijo. Neobčutljiva je, nevtralna. Pojavlja se med soli posameznih instrumentov. Ne gradi dramatične napetosti. Našemu sluhu dodaja neki splošen ton, ki se ohranja v naši podzavesti. Življenje, ki ga slutimo za vsemi grozotami, dobiva razsežnosti vdanosti, od katere ne moremo pričakovati nobenega odpora. Dokumenti nas hromijo in osupljajo. Glasba hladno niza grozljiva pravila življenja v vojnih letih. Veliko bolj potrjuje prisotnost našega razuma, kakor naše čustvene ranljivosti!

Komentar se izmika pleonazmu, ki bi ga lahko povzročila glasba: zasledovati mora svojo lastno pot. Že Bresson je napovedal: Zvočni film uveljavlja tišino. Režiserji se morajo osvoboditi estetike nemega filma in tiranije filmanega gledališča!

Komentar polpretekega časa bolesto razglablja o neznosnem spominu ljudi in okolja.

»Prvi pogled na taborišče ...! Smo na drugem planetu. Taboriščnik se oklepa misli, ki vodi vse njegove življenje in sanje: jesti! Juha ... Žlica juhe nima cene! Žlica juhe manj pomeni dan življenja manj! Ob prihodu transporta smrt izbere svoje prve žrtve ... v noči in megli! 'Nacht und Nebel' ... 'Noč in megla' je bil znak, ki je vsem obljubljal največ tri mesece življenja!«

Vožnje, travellingi, niso namenjene samo

opisu. Z njimi postopno ponikamo v svet slikarja Van Gogha, kakor ga je predstavil Resnais (1948), ali v spomin. V irednost, katere se dotika v filmu, ki ga gledamo. Občutek tega dragocenega drsenja nas prepričuje z napredovanjem v sanjah. Komaj opazno dodaja osvojljivo navdušenje, ki ga včasih sprožajo v nas posamezni drobci hitre montaže.

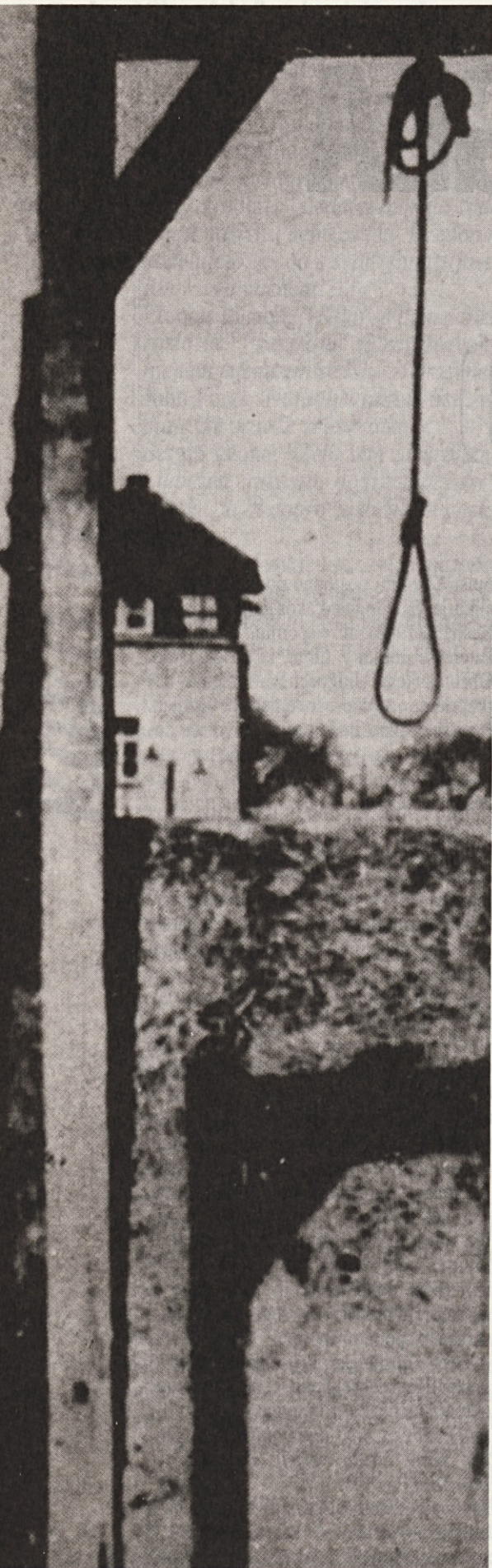
»Nemci računajo, da bodo vojno dobili ... vendar jo izgubijo! ... Jaz nisem nič kriv!, pravi kapo. Jaz nisem nič kriv!, pravi oficir taborišča ... Kdo je potem kriv?!«

Vprašanje visi nad zemljo. Letimo nad strašnim zaporedjem še strašnejših barak, kjer se je na ležiščih za petnajst ljudi gnetlo njih sto ...

Tu vstopi glasba Hansa Eislerja neverjetno trpko, nekako vdano in ječače ... Malo število instrumentov. Samo še pri Giovanniju Fuscu sem opazil tako sijajno orkestracijo, v zgodnjih filmih Antonionija. Hans Eisler — avtor prvega jasnega traktata o glasbi, ki je izšla v zadnjih mesecih vojne, nekje v Ameriki. Bernard Herrman, Giovanni Fusco, Nino Rota, Georges Delrue, ki je tudi debitiral s svojim valčkom v **Hirošimi** Alaina Resnaisa. Letimo nad barakami taborišč ... Neizmernost dokumentarnih posnetkov, ki ne zmorejo predstaviti vsega, kar ostaja v strašnem spominu Evrope!

Ali pa posnetek, ko odkrivamo zid, postavljen za eksekucije, ki naj ujame tudi odbite svinčenke. Komentar hip nato: »V taboriščih so imeli tudi bolnišnice ... in ... kar boste komaj verjeli, da, tudi jetnišnico!«

Življenje je določal grozljiv teror, ki pa je bil vendarle manj nor kakor ukazi SS, ki so se oblikovali v stavkih: Čistoča je



zdravje ... Delo osvobaja ... Vsakumor svoje! ... Ena uš, tvoja smrt! ... Kaj šele esesovec.

»Vsako taborišče ima tudi presenečenja ... Simfonični orkester ... Živalski vrt ... Livado, na kateri goji Himmler dragocene rastline ... Goethejev hrast v Buchenwaldu ... Taborišče ga je obkrožalo, zato so hrast zaščitili ...«

Resnais razvršča te podobe hladne pre-računljivosti s podtoni črnega humorja. »Kmalu se pojavijo nove težave. Treba je bilo ljudi uničevati, ampak produktivno. Ker ubijanje z roko zahteva veliko časa, naročijo zaboje s plinom ciklonom in občasne grmade nadomestijo s krematoriji, ki so že nezadostni. Dodatni zaslužki so predvideni: lasje zapornikov uporabijo za izdelovanje blaga, kosti za maščobo in proizvodnjo mila! Velika industrija se zanima za neizčrpno število delavcev, ki jih lahko poljubno dopolnjujejo ...«

Toliko besed, ki jih hladno in točno izgovarja Michel Bouquet: dokument nas grozljivo osuplja!

Flavta in oboa, morda klarinet. Pihala ječijo v tonih Eislerjeve glasbe. Oglašajo se pevke. Plašno zacvili okarina ...

Ko sem pred leti začel spoznavati filmske veščine in prek njih in v delu z njimi prepoznaval elemente filmske poetike, mi je oko nemalokdaj zalotilo posnetke, ki so v voznjah približevali prizorišča bližje mojemu očesu ali pa so jih s tako mobilnimi posnetki poudarjali.

Naj bom kratek: Druga velika odlika filma *Noč in megla* je v oblikovanju vozečih posnetkov, ki odlikujejo vse posnetke današnjega ostanka taborišča, ki smo ga že imenovali. Gre za Auschwitz: posnetki, ki ga rišejo pred nami, so v neprestanem gibanju — voznji. Vse, kar opisuje današnje stanje taborišča, je v vozečih posnetkih. Barvni film tega dokumenta premišljeno gradi najsijajnejšo metaforo filma! Oko se nam v posnetkih barvne tehnike nikdar ne ustavi: nikdar ne miruje, pa naj gre že samo za zasuke, ki včasih dopolnjujejo mobilnost posnetka.

Ta vztrajnost, ki odlikuje vse posnetke taborišča danes, nas opozarja, da je ta izbor prav gotovo zavesten in važen! Vožnje se lepo vežejo druga v drugo. Mislim, da jih je Resnais izpeljal s pomočjo metronoma, ki mu je omogočil, da se je vedno enako hitro vozil in premikal. To ni osamljen pojav. S podobno izjemno pozornostjo na sinhrono gibanje voženj je prav gotovo snemal že Mamoulian svojo *Kraljico Kristino* (1932), ki jo je tako zapaženo predstavljala Greta Garbo. Gre za sceno, ko je Mamoulian predstavljal prepoznavanje sobe, v kateri je prebila Kristina noč s svojim ljubimcem. Kakor pravi sama v

filmu, ko boža vse možne profile pohištva v sobi, v kateri je prebila čudovito noč: »V tej sobi bom od sedaj naprej zelo pogosto. Dobro si jo moram zapomniti!«

Mamoulian je premikanje Grete Garbo urejeval z metronomom, da je bilo njeno premikanje vse bolj podobno lebdenju, kakor je skušal podobno izrabit njeno sijajno gibanje Cukor pri snemanju *Dame s kamelijami* (1937).

S stalnim gibanjem, ki seže v našo podzavest z občutkom nekakega nepotešenega hlastanja, stalnega odkrivanja prostora in preteklosti v njem, je Resnais dosegel dve stvari, ki sta morda najpomembnejši sporočili filma, morda celo avtorja samega:

1. Podčrtal je našo osuplost: kamera se pravzaprav nikoli ne ustavi!

2. V naši podzavesti je zgradil občutek, da je te groze neizmerno veliko, kakor je bilo tudi neizmerno mnogo teh taborišč. (Ne moremo pokazati vseh, važnejši je občutek osuplosti ob množici teh lokacij. In to je gotovo dosegel. Preteklost — sedanost: črno-beli posnetki — barvni posnetki. Za izbor sedanosti izbere samo Auschwitz: v tem izboru enega doseže več, kot če bi jih nizal brez pravega pregleda. (Mies van de Rohe je trdil: *Manj je več.*)

Poetika Resnaisa je vseskozi v službi glavnih sporočil: kombinacija dveh barvnih trakov razdeli sedanost in preteklost. Drugo, še močnejše opozorilo je v naši podzavesti: stalno gibanje kamere podčrtuje neizmernost te groze, katere je človek sposoben. Kakor pravi komentar v zaključku filma: »*Monstrum vojne, ki se je končala, ostaja še vedno z enim, odprtim očesom na preži ... Kje in kdaj se bo spet pojavil?!*«

Film skuša v nas prebuditi slabo vest pred grozotami, ki jih je človek v vojnem času sposoben. Skoraj ne bi verjeli, nam pravi in kaže Resnais, da smo te osupljive groze zmožni mi sami ...!?

»*Vojna se je pomirila ... A z enim očesom še vedno gleda ... Devet milijonov žrtev blodi tod in nas opozarja s teh pokrajin. In mi se sprenevedamo, kot da je vse to plod enega samega in ene dežele, in se ne domislamo, da bi se ozrli okrog nas, in tako tudi ne slišimo, da žrtve tožijo od vsepovsod in kar naprej ...*«