

nove težave: Ali naj delimo *fo-sfor* po sferi ipd.? Na drugi strani imamo spet domače besede *ptič*, *tnalo*, *tkati* (edine svoje vrste!), ki nas opravičujejo do deljenja *še-ptati*, *mo-tna*, *kra-tka* in morda celo *hr-bta*, *sla-dka*, čeprav *pt*, *tn*, *tk* še danes težko izgovarjamo, kakor pričajo narečne besede *tič*, *ftič*, *knało*, *kavc* ali *tekavc* (= tkalec).

Menim, da sem s tem člankom dokazal vsaj to, kako brezupno je postavljati pravila za deljenje besed na kakšne znanstvene temelje. Brž ko je to očitno, nam ostaja samo druga pot: s preprostimi in nezapletenimi praktičnimi navodili olajšati pisanje! Na to meri naslednji predlog. Mišljen je samo kot osnova za obravnavanje, da po razčiščenju perečega vprašanja dobimo v novem pravopisu sprejemljive norme za deljenje:

I. Deljenje preprostih besed:

1. Soglasnik med samoglasnikom jemljemo k naslednjemu zlogu: *ve-se-li-ti*, *de-la-mo*, *ma-te-rin*, *ve-tr-ni-ca*.

2. Soglasniških skupin *nj*, *lj*, *šč*, *st in ks* (za tuji *x*) ne delimo: *ko-nja*, *konj-ski*, *kla-nje*, *dla-njo*; *po-lje*, *polj-ski*, *bi-lje*, *so-ljo*; *ve-šča*, *ješč-nost*; *te-sto*, *vest-nost*, *sop-sti*; *pra-ksa*, *teks-til*.

3. Od soglasniških skupin jemljemo k naslednjemu zlogu toliko soglasnikov, kolikor jih brez sile lahko izgovorimo: *pi-škav*, *ti-skan*, *mi-šljen*, *i-skra*; *son-ce*, *pol-nost*, *ov-ca*, *mal-ha*, *živč-nost*.

II. Deljenje sestavljenih besed:

1. V sklanjatvi ločimo konzonantsko obrazilo od osnove: *kost-jó*, *brat-je*, *las-mi* (vendar *so-ljo*, *dla-njo*!).

2. Enozložno predpono ločimo od besed: *brez-domec*, *za-stava*, *od-bor*, *so-mrak*, *od-robiti*.

3. V izvedenkah ločimo pripone *ski*, *ški*, *stvo*, *štvo*, *nik*, *nica*, *nost*, *jak*, *njak*, *nat*, *kast*, *jav*, *ljav*, *ljiv*, *ji*, *nji*, *lji*, *je*, *nja*, *lja*, *slo* in manjšalne pripone *ka*, *ko*, *ca*, *ce*: *mлин-ski*, *oto-ški*, *ču-stvo*, *mo-štvo*, *brod-nik*, *res-nica*, *ved-nost*, *lis-jak*, *molz-njak*, *slam-nat*, *pes-kast*, *snet-jav*, *drob-ljiv*, *brb-ljav*, *gos-ji*, *sod-nji*, *čebe-lji*, *cvet-je*, *bar-je*, *proš-nja*, *žvrk-lja*, *ma-slo*, *lis-ka*, *miš-ko*, *klop-ca*, *dreves-ce*. Besede s pomensko neizrazito pripono delimo po volji: *suk-no*, *plaz-na*, *dek-la*, *tes-la*, *stat-va*, *jaz-ba* ali *su-kno*, *pla-zna*, *de-kla*, *te-sla*, *sta-tva*.

4. Kadar se polglasnik osnovne oblike izpahuje, lahko delimo po pomenu ali po zlogovanju: *kos-ci*, *jas-na*, *dob-ra* ali *ko-sci*, *ja-sna*, *do-bra*.

Vitko Musek

ZOLAJEVA »BEZNICA« V FILMU

»Moji filmi se nikoli niso nehali ukvarjati z vsem tistim, kar imenujemo življenje ljudi. V njih je obsežno tudi moje mnenje o vsem, kar me privlači in vznemirja...« (R. Clement ob »Prepovedanih igrah«)

René Clement, ki ga po njegovem dosedanem filmskem opusu (*Bitka za progo*, 1946; *Prekleti*, 1947; *Zidovi Malapage*, 1949; *Stekleni grad*, 1950; *Prepovedane igre*, 1952; *Gospod Ripois*, 1954; *Gervaise*, 1956; *Jez na Pacifiku*, 1957) uvrščamo po filmsko-estetski in idejno-etični plati med najbolj samonikle ustvarjalce v šoli povojnega francoskega socialnega realizma, je uporabil za

literarno predlogo svojemu filmu »Gervaise«, ki ga skušam v okviru tega sestavka analizirati približno tako, kakor bi bilo treba v tehni filmski kritiki storiti ob vsakem pomembnejšem filmu, znano Zolajevo literarno mojstrovino »Beznica«, ki sestavlja z vrsto drugih romanov kroniko družine Rougon-Macquart in hkrati zastopa vrhove francoskega naturalizma. »Beznica« je izšla leta 1877 in je — kakor drugi romani iz omenjenega cikla — razmišljanje o vplivih dednosti na psihologijo ljudi. Zola je tudi tu skrbno analiziral reakcije nekaterih individualnosti na okolje, v katerem so bile prisiljene živeti. Kakor je vsak izmed romanov o družini Rougon-Macquart postavljen v drugo okolje, je »Beznica« situirana v proletarsko okolje enega izmed pariških predmestij (ulica Goutte d'Or) v 19. stoletju, osrednji problem, ki visi nad nosilci drame in Zolaja tokrat živo zanima, pa sta alkoholizem in beda, ki stopata z roko v roki. *Prenos* tega zajetnega romana (v originalu okoli 600 strani), ki ga francoski literarni teoretiki radi imenujejo tudi »monumentalna freska«, v film normalne dolžine sta bila zahtevno in naporno delo, posebno, ker je Clement načeloma odklonil princip povzetka in izbral princip dosledne zvestobe literarni podlogi, pri katerem si je pomagal z metodo kondenzacije, pa pri tem popolnoma ohranil vozlišča in najbolj bleščeče prizore Zolajevega romana.

Scenarij za film sta napisala zvesta Clementova sodelavca Jean Aurenche in Pierre Bost. Kljub principu zvestobe se je bilo le treba v obsežni snovi »Beznice« odločiti samo za eno komponento Zolajeve »monumentalne freske«. Scenarista sta se skupaj z režiserjem odločila za družbeno podobo »Beznice« in ji kot podtekst podložila alkoholizem. Vključila sta celo odlomek stavke in prizora pred sodiščem, ki ju v »Beznici« ne srečamo. Avtorji filma s tem niso izdali principa zvestobe Zolaju. Obe sekvenci sta jima bili nujno potrebni, če so hoteli družbeno komponento literarne podloge zaokrožiti. Zato so si izposodili Zolajevo interpretacijo stavke v »Germinalu«. Vizualno so spremenili še nekatere druge sekvence, vendar jih smiselno in vsebinsko niso odmaknili od Zolaja (prizor v gostilni, kjer Gervaise tiho prizna Goujetu in Goujet odide v družbi Etienna na postajo). Oba prizora sta po mnenju mnogih filmskih kritikov najbolj značilno clementovska, a menim, da sodita tudi med najlepše v celotnem filmu. Če bi skušal na kratko povedati nekaj misli o tako problematičnem in zahtevnem delu, kakor je bil prenos »Beznice« v film, potem kaže poudariti, da je avtorjem s tenkočutnim posluhom za Zolaja uspelo filmsko transpozicijo osredotočiti na osebnost Gervaise in okoli nje pričarati podobo okolja in časa. Pri tem avtorjem mirno oprostimo majhen preskok v času, kajti ob Coupeaujevi smrti Nana po Zolaju ni imela šestnajst, temveč samo sedem let. Četudi sta Aurenche (nekdanji jezuitski gojenec, danes pa ogorčen antikonformist) in Bost (protestant in izreden mislec) prenašala že mnogo literarnih predlog v filmske scenarije in napisala nekaj odličnih scenarijev, sta tokrat stala prvič pred tako pomembnim klasičnim literarnim delom. Verjetno se bodo strinjali večinoma vsi, ki so film videli in prebrali »Beznico«, z mnenjem najuglednejših filmskih kritikov, da sta scenarista izredno odgovorno in zapleteno nalogo opravila mojstrsko. Uspelo jima ni samo zgostiti in osredotočiti Zolajevo »Beznico« okoli osebnosti in življenjske usode Gervaise, temveč je »Gervaise« dobila tudi aktualno resonanco, za katero sta scenarista skupaj z režiserjem (ki je njuno delo zvesto spremljal) pokazala poseben posluh.

Dramaturško je film z vsemi niansami filmskega jezika zgrajen v treh velikih dejanjih, ki jih pripravlja uvod in sklepa zaključek. Če na kratko označimo ta dramaturški lok, bi film razdelili v

uvod: pralnica — podatki o Gervaisini drami;

prvi del: sreča se smehlja: poroka — obisk v Louvru — nezgoda;

drugi del: sreča je ogrožena: lastništvo delavnice in prihod Virginije — prva Coupeaujeva pijančevska scena v pralnici — Gervaise slavi — Lantier se naseli — povratek v preteklost — gostilnica;

tretji del: sreča je izginila: Goujetov in Etiennov odhod — pretep v pralnici — delirium tremens — Gervaise v kavarnici;

zaključek: posledica: Nana na ulici.

V uvodu so zasnove osnovnih tem filma: revščina, Virginijino maščevanje, otroci itd. Po tem uvodu se vsak izmed treh delov razplete okoli »velike teme« posameznega dejanja: v prvem delu obisk v Louvru, v drugem delu slavlje pri Gervaise, v tretjem delu delirium tremens. Bistveni v vsakem razpletu dejanja okoli »velike teme« pa so udarci, ki so namenjeni Gervaise in so od dejanja do dejanja hujši: v prvem delu Coupeaujeva nesreča, v drugem delu prizor med Gervaise in Goujetom v gostilnici, v tretjem delu Gervaisin padec.

Clement je že v svojih prejšnjih filmih pokazal, kako mojstrsko zna povezovali posamezna dejanja in vključevati eno temo v drugo. Tudi v »Gervaise« nam je demonstriral z mojstrsko roko svoj posluš za dramaturško kompozicijo in ritem. Obisk v Louvru n. pr. ni dejanje zase, temveč se v njem nadaljuje gostija ob velikih platnih razkošnih orgij in erotičnih prizorov, v katerih se že oglašata temi, ki bosta dominirali v drugem in tretjem delu: postelja — vino. In tako se prepletajo velike teme v homogeno dramaturško enoto, ki jo bogatijo drobne teme. V njih okviru pa se stopnjujeta najprej upanje in nato strmoglav propad osrednje junakinje Gervaise, dokler v svoji osamljenosti in brezupu ni nič drugega kot — živ mrlič.

Po teh kratko skiciranih mislih o prenosu literarne predloge v scenarij in o dramaturški zgradbi filma nekaj kratkih zapiskov o *značajih*, ki nosijo dramo »Gervaise«. O njih moramo govoriti posebno zaradi tega, ker o Clementu vemo, da z izredno marljivostjo oblikuje v svojih filmih ravno like in jim posveča vso skrb. V »Gervaise« je bila ta zbrana predvsem okoli Marije Schellove in François Periera, a s tem ne bi hotel reči, da ni mislil na druge.

Clement je koncipiral lik Gervaise (in znal pripraviti tudi igralko Marijo Schellovo do dosledne interpretacije takšnega koncepta) zvesto podobi, ki jo je opisal Zola. Senzibilna Gervaise trdno veruje v srečo in se pogumno do zadnjih moči bori, da bi jo osvojila in ohranila. V njej se mešata nekakšen neugnan ponos in preprosta dobrota. Ne bo mogoče pozabiti na veselje in srečo, ki obžarjata Gervaisin obraz, ko s smehljajem v vsem svojem pojavu občuduje svojo delavnico. Še v mnogo silnejšem loku drobnih nians pa se pred nami razpleta duševni in moralni propad tega preprostega bitja. Marija Schellova je kot Gervaise pretresljiva. Če je med svojimi številnimi vlogami zaslužila kdaj priznanje, je bil Volpijev pokal na festivalu v Benetkah objektivno priznanje za silen igralski napor in dejanje. Bistvo njenega uspeha pa tiči po mojem v spoznanju, da mora lik Gervaise »zaigrati navznoter« in da se mora za vsako ceno otresti že malce šablonske igre navzven, ki začenja gledalca že utrujati.

Odlično se ji je s svojo kreacijo postavil ob stran znani francoski gledališki in filmski igralec François Perier, ki je upodobil lik Coupeauja. Naj to oceno podprem s pravo mojstrovino prve pijančevske scene v pralnici, ki nudi zgleden primer bogato niansirane karakterne filmske igre. V režiserjevem konceptu Coupeaujevega lika zasledimo zlahka poteze simpatij, saj je manj robot, kakor ga je opisal Zola (spomnimo se obzirnosti, s katero poljublja Gervaise itd.).

Kljub tej korekturi v Coupeaujevem značaju bi si ne upal trditi, da je Clement bistveno spremenil njegov celotni lik. Igralsko je bila brez dvoma težavna naloga, poustvariti in upodobiti psihološki in vzporedno z njim moralni razkroj človeka, ki se je zatekel v alkoholizem, ker ga je tja gnala nemoč ob spoznanju, da ne bo nikoli več opravljal krovskega poklica. Ob tem spoznanju je Coupeauju prišla prav Gervaisina delavnica, ki jo je ona prigarala z lastnimi rokami, da bi se malce povzpela na družbeni lestvici, pa je postala sredstvo za Coupeaujevo moralno in fizično uničenje.

Virginija, ki jo je upodobila Suzy Delair (vloga pomeni po dolgi pavzi njeno vrnitev k filmu), je lepa punčara in hkrati Gervaisin demon. Clement očitno zanje ni pokazal toliko nagnjenja in usmiljenja, kakor za Gervaise in Coupeauja. Suzy Delair je ta lik ves čas stopnjevala in ga poudarila z zlobno ironijo.

Gospa Lorilleux, starejša Coupeaujeva sestra, je skopuška, trda in zlobna ter vnaša v dramo svojevrsten kompleks — najlaže bi jo imenoval tragična Kasandra drame. Vsaka njena beseda in vsak njen pogled — po zlobni pripombi po poroki na cerkvenem stopnišču, češ da »težave šele pridejo« — naznanjata novo katastrofo. Vsaki Gervaisini nesreči prisostvuje z vso svojo hudobno strogostjo. Igralki Jany Holt je uspelo bogato razčleniti ta nevhvaležni lik.

O Lantieru, ki ga je igral znani pevec Armand Mestral, so ženske rade pripovedovale, da je »mikaven«. V svoji pretkani uglajenosti se poigrava z Gervaise kot mačka z miško. Mestral je mojstrsko obvladal lik.

Scenarista in režiser so najbolj spremenili lik Goujeta. Postal je inteligentna osebnost, a ni izgubil dobrote, s katero ga je obdaril Zola, popolnoma pa ga je prevzela nova miselnost, saj je postal borec za minimalne delavske pravice. V mračnem in zatohlem svetu, v katerem se odigrava drama, je edini sposoben odpirati vrata v svetlejše življenje, edini, ki je spoznal, da je treba nekaj spremeniti, in se odločil vskladiti svojo dejavnost s tem spoznanjem. Pevec Jacques Harden je s svetlimi očmi in »zlato brado« (tako je Zola opisal Goujeta) zaslužil samo pohvalo.

Etienne — pozneje v Zolajevem ciklu postane junak »Germinala« in vodi veliko stavko — je Goujetov učenec. Etienne v svojem mladeniškem zanosu ne more odpustiti materi Lantierove navzočnosti v domači hiši. Ko spozna resnico, tisto jutro po usodni noči, je prepad med njima nepremostljiv. »In moj mali revček,« pravi Gervaise, »kaj mu naj rečem? Samo to vem, da ne ljubi več svoje matere.« Christian Ferez se je s Clementovo pomočjo trudil približati svoje igralske sposobnosti tisti podobi Etienna, ki jo je zarisal po Zolaju režiser.

Nana je ključna osebnost drame. Ne zaradi tega, ker je v dramatičnem zapletu in razpletu potrebna, temveč zaradi tistega, kar predstavlja. Dozorevala je — mnogo prezgodaj — v strahotnem okolju in v kontaktu z odraslimi, ki niso mogli bedeti nad njeno prebujajočo se mladostjo. Zola ji je dal še dedno obremenjenost in izprijen značaj. Vse, kar se z Nano pozneje dogodi, je determinirano že v njeni mladosti. Prav zaradi tega ji je režiser dodal skoraj deset let, saj zaključne sekvence filma pravzaprav že odpirajo vrata v njeno osebno zgodbo. Nanine oči ne odkrivajo starosti, a njen celotni lik že razodeva prezgodaj dozorelo dekletce, ki nekje podzavestno v sebi že čuti mik ulice. Igrala jo je Chantal Gozzi in nas v nekaterih prizorih s svojo interpretacijo pretresla.

Če smo o večini interpretov morali zapisati drobna priznanja za njihove kreacije, potrjujemo s tem samo drobno misel o Clementovem nadvse skrbnem vodstvu igralcev, ki ji moramo dodati še drugo, namreč da je zopet pokazal, kako ima izostren občutek za izbor igralcev.

Clement je zavestno ostajal zvest Zolaju. V svojem režijskem konceptu se je gibal na meji naturalizma, kar mu je dovoljevalo, da je s posluhom vnašal v svojo realizacijo realistično stilizacijo. Prav v tej stilizaciji vidim posebno režiserjevo zaslugo, da nam je tudi najbolj naturalistične prizore tako približal, da smo jih bili sposobni sprejemati in podoživljati. Ob prebiranju Zolajeve »Beznice« pogosto zasledimo lirične poudarke in nadihe. Clementova »Gervaise« nam namesto njih posreduje enako doživljanje prav v svojih stilizacijah, ki niso prišle pri njem do izraza šele v »Gervaise«, temveč smo jih morebiti še večkrat srečali že v »Prepovedanih igrah«. In prav zaradi tega verjetno res ni profesorica, ki je svetovala svojim učenkam, naj si dobro ogledajo »Gervaise«, češ da bodo ob njej »zaduhale naturalizem«, pretiravala in ravnala nápak. Posebna zahtevnost in artikulacija filmskega jezika sta narekovali na prvi pogled morebiti stilistično drugačne fraze, kakor jih je uporabljal naturalist Zola s svojimi liričnimi težnjami, a vendar samo na prvi pogled, kajti v bistvu so Clementove realistično stilizirane fraze aдекватne Zolajevim.

Clementu je bila v izredno pomoč Zolajeva deskriptivna metoda posebno pri snovanju dekorja (avtor Paul Bertrand) in kostumov, ki so historično zvesti Zolajevim opisom. Ulico Goutte d'Or so n. pr. prav zaradi te zvestobe v celoti rekonstruirali v ateljeju. Tudi fotografija (snemal je Robert Juillard) je bila tehtno preštudirana, da bi s svojimi bogatimi niansami v igri svetlobe in senc kar najbolje pričarala atmosfero Drugega cesarstva. Morebiti smo malce začuden pri množici velikih bližinskih posnetkov, s katerimi je na svojem višku govoril Veliki nemi. V celotno tkivo filma so pretehtano komponirani kot prehod iz družbene in kolektivne drame v individualno, saj vedno bolj zbirajo vso gledalčevo pažnjo okoli Gervaise. Nekateri so v njih videli kontradikcijo z naturalizmom, a težko bi jim pritrdil, ker mislim, da je prav v postopnem prehajanju iz družbene drame v individualno vedno bolj v središču psihologija osrednje junakinje, a že Dreyer nas je v »Trpljenju Device Orleanske« naučil, da se v duševno dogajanje v človeku lahko zazremo samo skozi »okno velikega bližinskega posnetka«. Georgesova Aurica glasba je zelo diskretna in prav zato ji je uspelo tako pretresljivo poudariti vrednoto dveh osrednjih glasbenih tem — žalostnega valčka v Gervaisini pesmi in polke v prizoru, ko se Gervaise in Goujet v gostilnici razideta. V teh dveh osrednjih temah je Auric demonstriral funkcionalno glasbo in jima ob koncu dodal še tretjo, ko odpeljejo Coupeauja.

Naj sklenem kratki poskus analize zanimivega Clementovega filma z eno samo mislijo, da je »Gervaise« zgleden primer filmske transpozicije literarnega dela. Odgovornost avtorjev filma je bila tem večja, ker so se znašli pred klasično mojstrovino svetovne književnosti in pred mojstrovino zelo natančno karakteriziranega literarnega stila. Četudi sam štejem med tiste, ki jih v filmu dosledna zvestoba literarni predlogi popolnoma ne ogreje, moram objektivno vendarle priznati, da sem v »Gervaise« videl vzoren prenos literarnega dela v filmski jezik in vizualno doživel Zolajevo mojstrovino. To je dovolj, da priznamo filmu vse vrednote dobrega in umetnostno pomembnega dela.¹

¹ Pri slovenščini bo treba čimprej najti čas in možnost, da se bomo z dijaki sproti pogovorili tudi o najpomembnejših umetniških filmih. Med drugim bodo zanimive primerjave »literarnih« filmov z njihovimi predlogami, ki jih bo treba s študenti pred pomenkom prebrati. Pričujoči članek objavljamo z namenom, da bi dal pedagogom ob konkretnem primeru napotke o tem, s kakšnih vidikov (prenos, zgradba, značaji, slog, fotografija, glasba) in kako poglobljeno (psihološko, sociološko, etično, estetsko) je treba film razčleniti in oceniti. — Op. ur.