

PIERRE BRAUNBERGER (1963)

Producent filma se spominja: »*Izlet* je bil predviden kot film dolžine 55 minut, za vse zunanje posnetke smo predvideli samo teden dni. Jean Renoir je začel snemati 15. julija, da je izkoristil redke sončne žarke tistega dne: ne pomnim tako deževnega poletja, kot je bil julij in avgust leta 1936. In 5. septembra še vedno ni posnel vseh zunanjih posnetkov... Čakanja, nestrpnosti, finančne težave in različne spletke so zasejali v snemalni ekipi strašen razdor. Utrujen od vseh nevšečnosti sem razpustil ekipo in vsi so se vrnili v Pariz...«

SYLVIA BATAILLE (1961)

Ah, snemanje filma je bila obupna pustolovščina. Saj veste, kako se je končala. Zadnje dni ni bilo prav nič prijetno, veste...Nihče ni hotel nikogar več videti, razpoloženje je bilo polno prikritega sovraštva...Samo pomislite: ekipa je bila prisiljena čakati cele tedne na sonce in na izplačila honorarjev. Nekega dne se prikaže Jean Renoir in nam pove, da je podpisal pogodbo za snemanje filma po drami Maksima Gorkega *Na dnu*. Nisem se mogla več zadržati in sem ga opsovala, kakor je zaslužil. Bilo je grozno! Ko smo se vračali v Pariz, smo se vsi stiskali v malem avtu. Sama sem morala pohiteti nazaj, da bi rešila mamo in malo hčerko, ki sem ju pustila v hotelu kot talca, ker nismo imeli več denarja, da bi poravnali račun. Prepričani smo bili, da je s filmom konec, da ne bomo nikdar več slišali o njem... Ko nam je po vojni Braunberger zavrtel nemo montažo filma, ni nihče verjel, da bi ga lahko kje pokazali. Vsi smo pomnili še mnogo težav s snemanja: bilo je skoraj mučno!...Kasneje, ko ga je Kosma opremil s svojo čudovito glasbo, je film brezhibno zrastel...Presenečenje!....

ADO KYROU (1953)

Poznate občutljivejši prizor, kot je prizor poljuba? Večkrat si oglejte *Izlet* Jeana Renoirja: dva letoviščarja odprta okno, ko zelena narava razcvetelega poletja preplavi sobo in pripelje s seboj prekrasno Sylvio Bataille, ki skuša ubežati lenemu in turomnemu razpoloženju svoje družine, da bi se dotaknila stvari, za katero še nima imena in je ne pozna — ljubezni. Po čaru nepričakovanega srečanja se sooča z grenkobo svoje samote: zmagoslavno grmenje njene prve in edine ljubezni jo oddaljuje iz mladosti... Besede nam ne pričarajo razpoloženja Renoirjeve mojstrovine: prepustite se filmu velikega režiserja kakor mladi par, ki v njem odkriva ljubezen. Opazujte njune ustnice: dokaz njune ljubezni so, ko se dotika-

IZLET UNE PARTIE

Jean Renoir, 1936—1946

jo druge drugih... Videli boste, da je film lahko tudi življenje samo !

JACQUES DONIOL-VALCROZE (1947)

Njena negotovost, zmedena senzualnost, polna nemirnega panteizma, občutena zadrega telesa in nezanesljivost čustvovanja komaj slutenih pričakovanj mlade Sylvie

Bataille, koplje to filmsko podobo v otenkih mladosti, ki nas vznemirjajo. Nobenih izumetničenj, nobenih trikov, tu in tam začuden pogled, polglasne besede, komaj nakazane misli, zadržanost, ki se sprošča v komaj opaženih kretnjah. Prizor ljubezni, nem, se odigrava na bregovih reke, med frfotajočimi listi vej, ki jih vzne-



DE CAMPAGNE

mirja oddaljena nevihta: diskreten in dražljiv, eden najsijajnejših naše filmske antologije...

JEAN RENOIR: NALOGA UMETNOSTI (1966)

Uveljavitev umetniškega dela je vedno ezoterična. Ljudje, bolje rečeno, posamezniki se mučijo cela leta, da razvozljajo klinopise,

cela leta, da se sprijaznijo s Cézannom, dolga leta, da vzljubijo Vivaldija. Ni razloga da bi pri ocenjevanju filmskih del ta proces stekel hitreje. Veliki mojstri so pogosto raztreseni, ne da bi se tega zavedali. Prepričani so, da ima njihovo delo pičlo vrednost enostavnih kopij. Zdi se jim, da samo registrirajo dogodke življenja, v

resnici pa vsrkavajo v svoja dela poteze, ki si jih prisvajajo in ponujajo ostalim, obogatene z izkušnjami lastnega sveta. Umetnikove ideje se tako uveljavljajo v zgodovini in njegova videnja prevzema čas kot resničnost. Kakor je res, da okolje zaznamuje posameznika, tako je tudi res, da je naloga velikih osebnosti, da zaznamujejo svet !



EKIPA FILMA

scenarij, adaptacija, dialogi in režija:

Jean Renoir (po zgodbi Guyja de Maupassanta)

fotografija:

Claude Renoir, Jean Burgoin

glasba:

Joseph Kosma, /pesem poje Germaine Montero/

zvok:

Jo de Bretagne

montaža:

Marguerite Renoir, Marinette Cadix

asistenti režije:

Yves Allégret, Jacques Becker, H. Cartier-Bresson, Luchino Visconti

igrajo:

GOSPOD DUFOUR (Gabriello), ANATOLE (Paul Temps),
RODOLPHE (Jacques Borel), HENRI (Guy Amoux),
OČE POULAIN (Jean Renoir), HENRIETTE (Sylvia Bataille),
GOSPA DUFOR (Jane Marken), BABICA (Gabrielle Fontan),
SLUŽKINJA (Marguerite Renoir).

zunanji posnetki:

bregovi reke Loing, okolica Montignyja — julij/avgust, 1936

dolžina:

40 min

produkcija:

PANTHEON (Pierre Braunberger)

»IZLET« — ČUDEŽNI DOSEZEK FILMSKE UMETNOSTI

Spominjam se besed Leva Tolstoja, ki sem jih nekoč zasledil v njegovi *Mladosti*, kjer primerja občutljivost te dobe življenja s poletnim dnevom in prešernim občutenjem izjemnosti razposajene svetlobe, luči razpršenega sonca, ki nas takrat drami, zapre da in navdušuje, da bi skoraj poleteli na krhkih sanjah maldosti, ki se nas dotika z razkošjem razcvetelega poletja, pijanim in novim, podobnim našemu sprejemanju življenja in njegovih skrivnosti, ko je še vse mogoče. Oklepam se te primerjave, ko skušam deliti z drugimi navdušenje, s katerim me Renoir v tem kratkem, a še kako izjemnim filmu, napolnjuje. Kakor bi se bal, da se ti vznemirljivi podobi življenja, ki jo je zgostil Renir v polurni film, da se ne morem lepoti njegovega dela oddolžiti samo z besedami. Primerjam jo lahko le s skico izjemnega mojstra, ki ohranja čar dela s subtilnimi slutnjami, ki zaznamujejo osnutke velikih del. *Izlet* je povsem izjemen film, eden največjih! Zaradi podobnosti del je Renoir eden najzaslužnejših za napredek filmske poetike, človek, zaradi katerega je svet v tridesetih in štiridesetih letih verjel v njen razvoj, to pa seveda pomeni, da je odločilno podprl pomen in dragocenost evropskega filma. Z zgodnjimi filmi tridesetih let oblikovno in ikonografsko že napoveduje neorealizem, ki z ključkom vojne odlikuje novosti italijanskega filma: slaba vest omikanega sveta se uveljavlja v vzorih, ki morda najbolj vidno spremljajo povojni čas z beleženjem zmedenih socioloških razmer, ki jih je svetovna katastrofa zapustila v ljudeh...

Naj se ob tem oprem na dosežke Renoirjevega filma *Toni* (1934), ki je s svojo vsebino in protagonisti opozoril na probleme prepletanja domačih in priseljenih delavcev v južni Franciji. Avtentičnost okolja in izbor nastopajočih. S paletu dogodkov v tem povzetku emigrantske problematike napoveduje kasnejši neorealizem. Sicer pa se v tridesetih letih Renoir ukvarja z vprašanjem narativne strukture. V njej odklanja prejasno vodenje gledalčeve misli z direktnimi apostrofirani montažnih rezov — delitve scene v mnoge posnetke. Z njimi je gledalčeva selekcija že v naprej opravljena, zato je večplastnost pripovedi in nekakšno odprto nizanje samih dejstev, brez vnaprej določenega izbora, rešitev, nad katero se Renir navdušuje. V teh letih tako odkriva dragocenost principa »posnetek-sekvenca«. Z njim zasleduje enaka načela, ki so ga vodila pri nevsiljivem oblikovanju scen v *Izletu*, kakšno leto prej. Avtentičnost, utrip vsakdanjega poletnega dne v tem filmu, je naj-

brž tisti zavestni koncept ekranizacije Maupassanta, ki nas preseneča v času, ko številne melodrame vseh vrst in vendarle veliko bolj »narejene« zgodbe oblikujejo repertoar najbolj razširjenih, najbolj znanih filmov, predvsem ameriških.

Renoir svoja iskanja najjasneje uveljavlja v odlomkih *Zločina Gospoda Langea* (1935) in predvsem v mojstrovini, sijajnem sarkastičnem filmu *Pravilo igre* (1939). Prepričljivost igre nastopajočih razrešuje z načeli, o katerih velikokrat govori »Vaje z igralci potekajo takole: najprej jih prosim, naj povedo svoj tekst, ne da bi poskušal igrati; brez vsakršne interpretacije, kakor da bi brali telefonski imenik. Naj se ne ukvarjajo z njegovim pomenom, če smem tako reči. Napisanih misli naj se zavedo šele dolge ure po prvem branju: le do neke mere naj jih poznajo! Vse besede razumeš itak šele takrat, ko jih večkrat ponoviš in slišiš. Pravzaprav jih tako vodim, da odkrivajo sami, kako morajo nastopati. Ko to dosežejo, jih prosim, naj se v tem procesu zaustavijo. Naj takoj vsega ne odigrajo, kakor se jim zdi prav. Previdno morajo napredovati, da bi razrešili dvojno nalogo. Svoje besede naj povsem na koncu opremijo s primernimi kretnjami. Najprej morajo osvojiti bistvo scene, preden si dovolijo, da postavijo pepelnik, zgrabijo svinčnik ali si prižgo cigareto. Prizor ne smejo odigrati z občutkom lažne sproščenosti: najprej morajo doumeti njegove notranje vrednosti, preden smemo v določenih kretnjah prepoznati njegove zunanje znake. Treba je razlikovati med bistvom prizora in varljivo dekorativnostjo...!«

S tem pa se seveda že dotikamo čudežnega vtisa velike neposrednosti Renoirjevih filmov. Le malo so se postarali: zdi se nam, da nastajajo scene pred našimi očmi, da se odnosi in reakcije med osebami vzpostavljajo prav zdaj. Neprestano nas bega občutek, da scenarij ni povsem izpisan, da so prizori razpeti med intenzivnostjo improvizacije in ujeti v trenutkih slučajne prisotnosti kamere.

JEAN RENOIR IN PRIPOVED

Dramaturške konstrukcije film pravzaprav nima iz dveh razlogov:

1. Film je ostal dolgo nedokončan. Posneti so bili samo vsi predvideni zunanji posnetki.
2. Črtico Maupassanta, po kateri je bil film posnet, ekranizira Renoir kot tankočuten mojster, ki želi predvsem obnoviti čas poznega devetnajstega stoletja in ne pripovednosti.

Režiser se oprime nekaterih motivov in rapoloženj, da bi se izognil (morda) vplivu poiskane anekdote, ki bi lahko trdneje



Jean Renoir

povezovala dogajanje, še več, morda bi ga povezovala z zgodbo, fikcijo, v istem hipu pa bi najbrž zgubila tisto, kar *IZLET* tako sijajno uvršča med naše najljubše filme. Občutek imamo, da smo priče potekanju čarobnega dneva, v katerem se dogajajo tiste neopazne drame, katerih je življenje v resnici polno. Lahko se vežemo na nauke Renoirja, ko svetuje, da mora filmski avtor s svojim delom odpirati poglede v življenje, ki je okrog nas, odpravljati mora vrsto klišejev in nam odpirati življenje kakršno v resnici je.

Motivi, katerih se je Renoir — kot komplet avtor predelave Maupassanta oprijel: — nedeljski piknik v razcveteli prirodi (trava, voda, drevesa, sonce, dež)

— vročični trepet senzibilnosti, ki se odkriva v razgovoru med hčerko in materjo — vznesena mladostna razigranost, trenutki neizmerne sreče



— bežna omama spomina, obžalovanje odločitev preteklosti.

Film vodi zelo enostavna filozofija. Ko se mlado dekle, zdaj že poročeno, po dveh letih sreča s fantom na istem bregu reke, jo ta vpraša, če ga še ni pozabila. »Vse večere se spominjam tistega dne...!«

V kratkem dialogu je obžalovanje, ker ni znala zagrabit življenja, ko se ji je nasmihalo. Njeno življenje — življenje poročene žene — je puhlo in prazno. V filmih Renoirja zvenijo dialogi naravno in pristno. Poudarjal je, da poskuša ujeti prepričljiv »utrip življenja«: za svoje junake skrbno izbira besede in stavke, ki določajo njihov socialni status.

Renoirja je zelo težko opredeliti. Filmska režija se je z njegovimi filmi osvobodila vseh vidnih povezav z gledališčem: njegov svet pripada v večji meri svetu pisateljev kot pa enostavnim zapletom filmskih

zgodb. Odtod najbrž pogosti nesporazumi z avtorjem tega neulovljivega, vedno živega in spreminjajočega se sveta, ki se je začel uveljavljati s prvimi filmi, kot so **Nana** (1926), preko **Psice** (1931), pa vse do filma **Helena in možje** (1956). Navidez ohlapna dramaturgija filmov, kot so **Boudou, rešen iz vode** (1932) ali **Toni** (1934), nam predstavlja avtorja, ki hoče predvsem ohraniti prizore živega sveta, ki ga obdaja: globoko in z naslado vsrkava utripe življenja. Njegova lepota nas vrtoglavo prevzema: filmi nas seznanjajo z odtenki strastnega in navdušujočega iskanja. V tem je prvinska lepota soočenja s filmom **Izlet**, ki naj bi navduševal za pozornejšo seznanjanje z opusom človeka, ki ga mnogi poznavalci sedme umetnosti, teoretiki in ustvarjalci, imajo — brez obotavljanja — za največjega avtorja, kar jih v filmu poznamo.

Izlet je nezmotljivo film Jeana Renoirja: v

njem zasledimo živo in enostavno pri-poved, vsako opuščanje tehničnih bravur, trikov. Film je v celoti posnet v eksterierju, večina posnetkov je statičnih. Vozečih posnetkov pravzaprav ni, če odštejemo vezni posnetek dežja, s katerim drsimo po stopeni, nemiri reki in vožnjo začetnega prizora, ki nas seznaja z zelenim okoljem gostilne in dekletom na gugalnici. V mnogih kostimih, ki jih je menda pripravil Luchino Visconti, čigar prvi film je bila ravno asistenta pri snemanju **Izleta**, zapazimo motive slik Augusta Renoirja: posnetek ob gugalnici in promenade s čolni so povzeti po motivih njegovih slik. Film je vznemirljivo živ in svež. Drevo ječi v opoldanski pripeki, tok reke se lesketa v soncu, dišeča trava je polna žuželk, močni sunki vetra napovedujejo nevihto in kuštrajo drevesa. Vsi ti trenutki so zapisi življenja samega: Renoir gradi subtilno razmerje med svojimi osebami in okoljem, ki zrcali vse odtenke nestalnega vremena. Smisel za humor nas prepričuje, kakor trdi v mnogih intervjujih sam Renoir, da ni treba jemati vsega preresno, saj življenje ne pozna podobne ostrine v svojih vrednotenjih. Mati in hči — Sylvia Bataille in Jane Marken — posebno zadnja v sceni dvorjenja z Rudolphom, ki nastopa kot favn — sta izjemno živi, prizor sam pa je zaradi svoje neposrednosti, igriv in sproščen: vrhunski vlogi! Podobno sijajna je tudi miniatura babice: stara je že in ničesar prav ne sliši: le pobeg mačke vzdrami njen dremež. Scena zapeljevanja in ljubezni se zaključuje, za tisti čas, z neverjetno novim in drznim pogledom Sylvie Bataille, ki se v trenutku predaje ozre v objektiv kamere, »naravnost v nas«, kakor bi iskala, ob neverjetni sreči, ki jo odkriva, pričo svojega razkošja. Deluje kakor slučajno ujeti trenutek iskrenosti, kakor bi se Sylvia sramovala silovitosti doživljanja ljubezni in bi torej skušala ujeti pričo svoje sreče nemo naravo, v kateri morda doživlja svojo prvo ljubezen... Posnetek je tako sijajen, da so najbrž ob njem že generacije presanjale: kako dobiti dragoceno krhkost in izraz omame, v kateri se prepuščajo ljudje vrtoglavi ljubezni? V filmskih revijah Francije, ki so pravkar izšle, ob praznovanju stoletnice rojsta Jeana Renoirja, sem prvič prebral v članku s previdnim opozorilom »ničesar ne zavržite«, da je bil to posnetek, ki nikakor ni bil naključna montažna rešitev ob kompletiranju filma. Ta rešitev z negotovim pogledom Sylvie Bataille v objektiv, ta posnetek — predmet mnogih navdušenj, pa tudi ugibanj — je bil skrbno predviden in velikokrat ponavljan, dokler ni bil Renoir s tem spletom naključja in iskane predstavitve ljubezenskega objema,



zadovoljen. Izvrstna rešitev: za poznavalce montaže in filmskih »čarovnij« vseh vrst, nepojasnljiv čudež: nekaj med gibanjem kamere, vozečim posnetkom, morda vrez nedokončanega gibanja, morda zasuka... Vsekakor: eden sijajnih prebliskov svetovnega filma! Trenutek, ki nas vedno vznemiri, da, celo gane!

Sijajna glasba Josepha Kosme, ki je desetletje kasneje zaslovel s šansonom *Les Feuilles Mortes*, spremlja film v drugem delu. Občutljivo obarva razpoloženje mamljivega poletja: ženski glas, ki mmmra naprev, se izgublja v trepetanju dreves in poletne vročine. S svojo melodijo dodaja očarljivo negotovost občutene sreče. Zibajoča se kamera, ki blodi v teh posnetkih po bregovih in odsevih reke, seže v našo zavest s čarom poletnih promenad, nad katerimi se lovijo nemirni odsevi razlitega sonca. Glasba ni sladka, ne pretirano sentimentalna: kratka je in efektna, nevsiljiva, vzorno podčrtava vrhunec filma, dokler nas ne zalije grenkoba zaključka, ki je resnična in neizprosna, kakor samo potekanje našega časa in življenja...

»IZLET« — PLOTLESS FILM

Dva filma predstavljata ključna dosežka tedanje filmske poetike. Iskanja dramaturgije z realizacijo Wellesovega filma *Državljan Kane* (1941) raztreščijo vse klišeje in s svojo mozaično strukturo uveljavljajo popolnoma svobodno oblikovanje časa. In tu imamo še krovno podobo meščanske družbe v drzni in sarkastični komediji Jeana Renoirja *Pravila igre* (1939): dva filma, dve mojstrovini, oba s konca tridesetih let! V zadnjem se pojavlja slutnja o nezanesljivosti urejene Evrope, v prepletu norčave in lažne morale, v kateri

vidimo napoved katastrofe bližnje vojne, ki bo svet vrgla s tečajev. Ljudje se oklepajo »pravil igre« in smešijo pogum drznih posameznikov, ki navidezno harmonijo njihovih zabav samo motijo. Zato propadajo kot slučajne, nepotrebne žrtve burkastih igrice sveta, ki v njegovi trpki usodi ne prepozna lastne obsodbe.

Iz množice socioloških silnic, ki jo odkriva film v teh letih, pa nas pravzaprav preseneča uveljavitev »filmov brez čvrste zgodbe«, med katere moramo šteti tudi mojsrovino Renoirja, njegov (skoraj nedokončani) film *Izlet*. »Plotless films« jih imenuje anglosaški svet, v študijah filmske teorije pa jih je s tem imenom okarakteriziral ameriški profesor Louis D. Gianetti. Filmi Jeana Renoirja, ki jih sam visoko ceni, se izmikajo jasni narativni liniji. Iz vsebine njegovih najboljših filmov težko izluščimo eno samo zgodbo. Ob glavnem razpreda Renoir vrsto vzporednih motivov: filmi odkrivajo več odlik glasbene kompozicije in ne jasne, dramaturške zgodbe, pri katerih lahko ločimo ekspozicijo, obvezno stopnjevanje razpleta in vrh. V njegovih filmih nas velikokrat prevzema svet liričnega zanosa in toplina njegovih junakov. V filmu *Velika iluzija* (1937) razpreda motiviko o nujnem prenehanju vseh vojn: najbrž je v njej nukleus dramaturške strukture. Vojne ujetnike v filmu ločijo razmerja med razredi, vzgojo, nacionalno pripadnostjo in različnimi religijami. Teme se odpirajo, drobijo in menjavajo, kakor če bi jih vrtel v magičnem kaleidoskopu: ena risba se prelija v drugo, ta v tretjo...

Narativna linija redkokdaj predstavlja vodilni motiv strukture: njegovi filmi so kot variacije na razne teme, ki jih film uveljavlja. Variacije na razne teme so pod-

zgodbe, dodatni motivi. Kakorkoli jih že imenujemo, z njimi zmanjšuje vodilno vlogo pripovedi ali zgodbe! Ker se filmski ustvarjalec ukvarja veliko bolj s tematiko, ki naj vse druge povezuje, je njegova obsedenost s povezujočim motivom njegova osnovna skrb in ne pripoved zgodbe. Odprti zaključki njegovih filmov oponašajo odliko življenja samega in njegova stalna skrb, posneti, kakor bi rekel Cocteau, »smrt pri delu«, nam ohranja njegove filme z vrsto človeško dragocenih trenutkov. »Vsakdo ima razloge za svoje vedenje«, kakor je sam pogosto poudarjal.

Jean Renoir bi slavil v kratkem stoletnico svojega rojstva. Naj tudi pričujoča študija podčrta njegovo izjemno delo, ki je zaznamovalo velik del filmske umetnosti preteklega stoletja. Film se brez njegovega opusa ne bi razvijal, kakor se je... Svet bi bil brez njegovih filmov precej siromašnejši... Njegovi filmi nas učijo, da je potrebno ljubiti življenje v vseh njegovih manifestacijah...

JEAN RENOIR:

DEFINICIJA FILMSKE UMETNOSTI

Filmski režiser je kakor potrpečljiv ribič, ki čaka, da se riba, ki jo najdemo v resničnem življenju, ujame na vabo, ki jo predstavlja kamera!... Film ne sme biti vsota naukov! Naj poskušam zapisati, kakšno je naše poslanstvo — besede ne maram, preambiciozna je — naloga našega poklica! Naša naloga je predvsem v tem, da opazujemo svet. Da opazujemo svet in o njem spregovorimo! Opazovati moramo svet, takšnega kot je, ne da bi gledali skozi barvna očala, kajti obkroženi smo s klišeji, filtri vseh barv! Imenujemo jih vzgoja, predsodki, polno jih je... Tičijo v vsem tistem, kar so nam pripovedovali, v vseh tistih lažeh, v katerih se utaplja naše življenje. Teh navad se moramo znebiti in skušati gledati svet s čistim srcem...! Gledalci, ki tega niso vajeni, porečejo: »Saj tega ni!« Zavedati se morate, da bi marsikateri naš gledalec videl svet takšen, kakor je... Prav tako dobro bi ga opazil, kakor mi sami. Samo nimajo časa! Drugi poklici jih zaposljujejo. Bankirji so, električarji, zobozdravniki. Z drugimi besedami: polno drugih skrbi imajo. Morda pa tudi nočejo odpreti lastnih oken. Kajti na oknih so težke zavese in vse, kar vidimo preko njih, je popačeno... Naloga našega poklica je, da odpiramo okna drugim ljudem in jim s svežim zrakom odkrivamo tudi okolje!

Prihodnjič:

Nocuj me ljubi (Love me tonight, režija Rouben Mamoulian, 1932)

MATJAZ KLOPCIC