

zavzetosti za osvoboditev človeka in motiv popolne osveščenosti nagibov in ciljev, zaradi katere stopi revolucionar v boj za ljudstvo.

Simpatije za svobodno odločevanje človeka v življenju, za sprejemanje popolne odgovornosti za svojo odločitev in odklanjanje vsake druge, heteronimne rešitve kažejo avtorjevo bližino s filozofijo eksistencializma.

Velikemu uprizoritvenemu uspehu te trdno zgrajene in psihološko dobro karakterizirane drame so prispevali igralci s svojo res dovršeno igro, zlasti Jurij Souček kot komisar, Lojze Rozman kot Simon, Božo Ulaga kot Marcel, Marjan Hlastec kot Bernard, Ali Raner kot Kristjan in Marjan Benedičič kot komandant.

Petra Božiča *Zasilni izhod* in *Križišče* izhajata po svoji moreči moralni atmosferi iz beckettovske tragične groteske in nadaljujeta hkrati s svojo komaj zaznavno fabulo, depresivno atmosfero, razdvojenimi, morbidnimi junaki in močno zabrisano simboliko posameznih figur tudi tradicijo domačega dramskega ekspresionizma po prvi svetovni vojni.

Tudi tu gre za domotožje po vrednostnem, individualno živem človeškem jazu, v katerem vlada praznina. Junak trgovec (Rudi Kosmač), ki po svojem srečanju s cunjarjem (Stane Potisk), ki je pač avtor sam, prvič občuti v sebi praznino svoje kramarske duše in eksistence, si skuša v zvezi z učiteljico (Lenka Ferenčakova) »prisvojiti«^{*} dragocen doživljaj, ki bi ga napravil »človeka«, pa zaradi svoje kramarske nasilnosti propade.

Tudi v tej drami, ki jo je uspešno režiral Marjan Kovač, ne gre za psihologijo, in vse nastopajoče figure s tujcem (Brane Ivanc) in starko (Mija Janžekovičeva) vred niso psihološki liki, marveč predstavniki neke moralne atmosfere, neke moralne situacije v življenju.

V čem je pomen današnje dramske avantgarde? Vsem tem avtorjem gre nemara še bolj kot dramatikom prejšnjih časov za osmislenje človeške eksistence, kakor jo občutijo v današnji potresni dobi.

Za igralce pa ima ta apsihološka dramatika še nek poseben mik, v njej se privajajo na sodobni igralski izraz, ki je izraz komične ali tragične groteske.

Vladimir Kralj

FILM

GEORGES SADOUL, ZGODOVINA FILMA

V vrsti svetovnih pregledov različnih umetnosti in znanosti, ki se zadnja leta vse pogostejše pojavljajo na jugoslovanskem knjižnem trgu, zavzema posebno mesto obsežna zgodovina filma, ki jo je izdala Cankarjeva založba.* Napisal jo je zdaj tudi v Jugoslaviji vedno bolj znani francoski filmski zgodovinar Georges Sadoul. Avtor *Zgodovine filma* je znamenit še bolj kot zaradi tega svojega dela zaradi enciklopedično zasnovane obširne *Splošne zgodovine kine-*

* Georges Sadoul, *Zgodovina filma*. Poslovenil, priredil, napisal predgovor in oris zgodovine filma v Jugoslaviji France Brenk. Zbirka »Bios«. Cankarjeva založba. Ljubljana 1960 (izšlo leta 1961).

matografije, ki izhaja od leta 1946 dalje in še ni zaključena, čeprav je zadnji zvezek, ki obravnava obdobje druge svetovne vojne, že peti po vrsti. Izšli pa bosta še dve knjigi, ki bosta opisovali obdobje nemega filma od leta 1920 dalje in začetke zvočnega filma do leta 1939, medtem ko so prve štiri knjige posvečene opisu začetkov kinematografije in njenega razvoja do leta 1920. To izredno pomembno znanstveno delo izhaja sproti v italijanskem in ruskem prevodu. Poleg te doslej največje in najpopolnejše zgodovine filma je izdal Sadoul še več knjig, med njimi nekatere v angleščini. Njegove knjige sploh mnogo prevajajo v tuje jezike. *Charlijevo življenje* je na primer doslej doživelo izdaje v šestnajstih jezikih. V slovenščini bo izšla poleg knjige, o kateri je govora v tem zapisu, še druga (*Moč filma*), v srbohrvaščini pa tudi najmanj dve. Georges Sadoul je torej pomemben znanstveni delavec z mednarodnim ugledom, je pionir filmske historiografije. Z neverjetno pridnostjo zbira po vsem svetu raztresene dokumente o nastanku filma in njegovem razvoju pri različnih narodih. Dokumentacija njegovih del je naravnost velikanska.

V primerjavi s *Splošno zgodovino kinematografije* je *Zgodovina filma* pravzaprav njena kratka izdaja. Seveda pa ni to nikakršna žepna izdaja, ampak je prav zajetna knjiga, ki ima pet sto do sedem sto strani. Koncept *Zgodovine filma* ni nič manj ambiciozen kot koncept *Splošne zgodovine*. Od prve izdaje iz leta 1948, ki je izšla pod naslovom *Zgodovina filmske umetnosti* (Histoire de l'Art du Cinéma), se avtorju tekst širi vzporedno z odkrivanjem nacionalnih kinematografij, ki jih prej ni poznal ali pa jih je poznal samo površno. Že četrta izdaja iz leta 1956, po kateri je narejen prevod, ima dve novi poglavji, izdaja iz leta 1959 pa nosi tudi že nov naslov: *Zgodovina svetovne kinematografije* (Histoire du Cinéma Mondial). Avtor ji je dodal še tri poglavja o filmski ustvarjalnosti v vzhodnih, predvsem azijskih deželah. V tej knjigi obravnava Sadoul film v sedemdesetih deželah, torej domala povsod, kjer se danes snemajo filmi. Prevajalec najbrž ni mogel upoštevati bogastva novih podatkov in ocen, ki jih prinaša ta menda zadnja izdaja znamenite filmske zgodovine, ki upravičeno nosi naslov svetovne filmske zgodovine. Navaja le poglavje o Jugoslaviji, katero se zaključi z ugotovitvijo, da je jugoslovanski film po letu 1954 zelo napredoval, da so koprodukcije poleg večinoma katastrofalnih prinesle tudi izvrstne dosežke (»Poslednji most«, »Cesta, dolga leto dni«) in da ima jugoslovanski film skratka možnost zasesti zelo dobro mesto med filmskimi deželami. Prevajalec France Brenk je sam napisal dolg oris zgodovine filma v Jugoslaviji, ki ga je dodal prevodu Sadoullove knjige.

Ob prebiranju tega obširnega, a v resnici kratkega pregleda filmske ustvarjalnosti v svetu nam postane bolj kot kdajkoli očitno, da se je v pičlih šestdesetih letih obstoja filma vključilo v njegovo proizvodnjo naravnost neverjetno število ljudi in da so bila zanjo uporabljena velikanska materialna sredstva. Novo sredstvo umetniškega izražanja je uporabljalo v tem kratkem času že mnogo nadarjenih ustvarjalcev, ki so ali pa bi mogli doseči marsikaj tudi na drugih umetniških področjih. Film ima danes v svetu neizpodbitno utrjeno mesto med kulturnimi dejavnostmi, mesto, ki ga je suvereno zasedel v sorazmerno kratkem času. Nova umetnost se je afirmirala s silovito brezobzirnostjo in preplašila prave in neprave — filistrozne — varuhe »starih« umetnosti in neredko povzročila odpor, ki ga je lahko razumeti in razložiti. Razni spretnjakoviči, a tudi resnični ustvarjalci so iz navdušenja nad možnostmi kamere z nekakšno otroško zavzetostjo poskušali, kaj bi se dalo izraziti na tako

docela nov, presenetljiv način. Pri tem so bili često nespoštljivi do tradicionalnih umetnosti. Brez pomisleka so prenašali na platno, kar sta pred njimi dognala pisatelj, slikar in katerikoli drug umetnik. Če je bil to »Faust«, so videli v njem bolj srednjeveško čudovito zgodbo, polno romantične groze, kot pa filozofski in moralni problem. Bliže jim je bila Gounodova opera kot Goethejeva drama. In zgodilo se je to, kar se v umetnosti večkrat dogaja: preprosto dojetje, a temperamentno izpovedano stališče do stvari in problema se je izkazalo kot umetniško docela polnovredno, čeprav ni bilo idejno pomembno ali filozofsko globoko. Bilo pa je močno, prepričljivo, ker se je vključevalo — kot prvotno vsaka vrsta umetnosti — v človekov čutno-psihični svet, v nagonско področje njegovega doživetja. Naivni, nešpekulativni odnos do življenja in njegovih problemov ima v umetnosti mnogo večjo ceno, kot se po navadi misli.

Film ima še danes takšen odnos do obravnavane snovi. Čeprav je bilo treba v teh tisoč in tisoč filmih, ki so jih doslej posneli, poizkusiti domala vse, česar se je že lotila literatura, in niso filmu tuje niti psihoanalitične študije, svet podzvesti in simbolov, pa je vendar najmočnejši tam, kjer se brez ovinkov približuje človeku, temu čudovitemu psihofizičnemu delu narave. Kadar se mu približuje z radovednim spoštovanjem, ne zaradi tega, ker bi bil človek vedno vreden spoštovanja, temveč ker je človek kot narurni, a umetniško interpretirani fenomen lep tudi kadar je moralno grd, nekako tako, kot to pojmuje Rodin v znamenitem razmotrivanju o grdem v umetnosti. In kaj lahko bolje kot kamera odkriva te vrste lepote? Pod njenim povečevalnim steklom se z nersramno samoumevnostjo odkriva včasih zelo zapletena psihika nastopajočih oseb. Filozofska misel se interpretira brez medija besede, direktno, kot vizualna misel in učinkuje s svojo neposrednostjo močneje kot beseda.

Takšne in podobne misli se porajajo bralcu *Zgodovine filma*, ki se ne more načuditi, koliko ustvarjalnega hotenja pričujejo stotine najboljših dosedaj posnetih filmov in kako izrazit pečat prave umetniške moči nosijo najboljši — sicer redki kot v vseh umetnostih — dosedanj dosežki. Glavni vtis, ki ga dobi, je vtis bogastva, številnosti nadarjenih režiserjev, igralcev, pisateljev, pestrosti tematike, filmskih zvrsti in tehnik. Film je danes resnično velikansko področje ustvarjalnega dela.

Sadoul je zasnoval svoje delo kot kronološko zaporedje obširnih odlomkov-poglavij, ki obravnavajo najbolj značilna obdobja filmske zgodovine. Kot prepričan marksist je zelo natančen pri opisovanju ekonomske osnove filma kot kulturne dejavnosti. Razpolaga z natančnimi podatki o stroških filmov, o vzrokih raznih gospodarskih vzponov in depresij, o ekonomski nadvladi velikih držav — zlasti ZDA — nad šibkejšimi. Opozarja na odvisnost filmske umetnosti od filmske industrije. V tej zvezi beremo na str. 220 naslednje, tudi za nas koristno opozorilo, ki govori o francoskem filmu: »Uničujoče propadanje naše filmske industrije je spremljalo tudi popolno nazadovanje umetniške ustvarjalnosti.« Sadoul bistro razločuje — prav tako kot Luigi Chiarini — med »filmom, ki je umetnost, in kinematografijo, ki je industrija«, in nenehno opozarja na njuno medsebojno odvisnost. Skratka, film obravnava Sadoul v dialektični povezanosti vseh njegovih elementov.

Po dokumentaciji, filmografiji je Sadoul dokaj zanesljiv, čeprav se tudi v njegovo delo prikradejo napake, ki pa v glavnem ne motijo. Zaradi ogromnosti gradiva in velikega števila filmov, ki jih obravnava, je skoraj nemogoče pričakovati, da bi bil pisatelj videl vse. O takšnih, ki jih ni videl, si tudi ne

lasti sodbe. O filmih, ki jih je videl, pa daje precizne oznake, s katerimi se je mogoče — kolikor gre za filme, ki smo jih imeli priliko videti — strinjati, zlasti kadar gre za filme, v katerih oceni kot politični človek ni prizadet in presoja svobodno, kot poznavalec filmske umetnosti. Njegovo stališče pa postane takoj manj zanesljivo, kadar v ognju antagonizma med socializmom in kapitalizmom, konkretno med ZDA in Sovjetsko zvezo, govori o avtorjih in njihovih delih. Tedaj udari iz avtorja pristaš, ki sicer s pošteno mislijo v srcu zožuje svoja estetska merila na Prokrustovo postelj socialističnega realizma.

Če je pod pojmom socialističnega realizma razumeti realizem socialistične družbe ali socialistične ere, potem je to stilna oznaka, ki ne razjasni, zakaj naj bi bil v socializmu edini možni stil realizem in kako bi ga bilo mogoče določiti vnaprej, ko nas pa zgodovinska izkušnja uči, da je določeni stil dobil svoje ime šele potem, ko se je že uveljavil. Po drugačni definiciji pa je socialistični realizem predvsem metoda, kar je razumeti tudi iz Sadoulovega teksta, ko govori o filmu Donskoja »Vaška učiteljica«: »Ena izmed glavnih nalog filma, ki si je prizadeval ustrezno metodam socialističnega realizma ob oblikovanju tipa novega človeka ta lik posplošiti, je bilo iskanje in upodabljanje sodobnih resničnih ali ustvarjenih tipov.« To pa je stara realistična metoda Balzaca in Flauberta, samo da sta jo oba pisatelja manj zamotano definirala. Iskanje resnice, psihološko poglobljeno opisovanje oseb, ki so resnične, ker so dobro »ustvarjene«, so prastara načela prave umetnosti. Verjetno bi se G. Sadoul prej prikopal do resnice, če bi kritično analiziral domačo francosko literarno teorijo, kakor pa če se zateka k slabo podprtim teoretskim osnovam socialističnega realizma.

Znanstveniku nikoli ne koristi, če zaradi svojega pogleda na svet izpusti iz rok vajeti logike. Ker govori tudi v Sadoulu večkrat bolj srce kot razum, se mu dogaja, da se mora popravljati. Leta 1956 piše, da ima »čezmerna pozornost, ki jo posvečajo v SZ scenarijem, v letih 1947—1950 za nasledek omejitve filmske proizvodnje na sedemdeset umetniških filmov v tem času... čeprav so bile možnosti letne proizvodnje dva do trikrat večje«. Leta 1959 je preciznejši; »Zastajanje proizvodnje umetniških filmov je treba pripisovati preveliki skrbi za dognanost scenarijev. Brezkončne diskusije in popravljanje scenarijev so paralizirali avtorje in režiserje. Navdihovale so jih lažne teorije o tem, da konflikta ni več... Ministrstvo kinematografije je v pretiranem centralizmu odločalo o zadnji podrobnosti. Najbolj preizkušeni režiserji so ostali dolga leta brez dela. Mladi niso mogli začeti z režijo. V federalnih republikah je proizvodnja silno padla. »Monumentalizem«, zvezan s kultom osebnosti, je grozil, da bo sploh uničil proizvodnjo, ki je padla leta 1951 na manj kot deset filmov.« Seveda je bilo vse to res že leta 1956, a do prave kritike tega stanja se je povzpел avtor šele tedaj, ko jo je izreklo tudi sovjetsko partijsko vodstvo.

V zvezi s politično zaostritvijo v prvih povojnih letih in odnosi hladne vojne med velikimi silami je tudi Sadoulova odklonitev nekaterih ameriških režiserjev in njihovih del. Zelo ostro zavrača pisatelj Kazana, ki da je bil preveč lojalen in ga zato Mac Carthyjeva komisija ni preganjala. Vsi njegovi vojni filmi naj po avtorjevem mnenju dokazujejo njegovo reakcionarno ali vsaj konformistično miselnost (»Tramvaj »Poželenje«, »Viva Zapata!«, »Vrhohodec«, »Na pristaniški obali«). Zelo slabo ocenjuje tudi Wylerja, kateremu celo ne prizna resničnih kvalit. O Fordovem »Mirnem človeku« beremo tole oznako: »Mirni človek... prikazuje Irsko, kakršno vidimo lahko samo v tu-

rističnih prospektih, in pripoveduje o Ircu boksarju in imenitnem fantu, ki po povratku iz New Yorka uči 'domačina', kako je treba živeti in pretepati ženo.« Sadoul očitno ni opazil, da izraža ta film Fordovo veliko ljubezen do rodne Irske, da so nastopajoče osebe privzdignjene, poetizirane, ožarjene z lučjo mladostnih spominov in da je šlo avtorju bolj kot za fabulo samo za možnost, ki mu jo je nudila, da ustvari galerijo sijajno orisanih figur.

Avtor *Zgodovine filma* seveda ni mogel ostati pri tako enostranskih sodbah. V peti izdaji iz leta 1959 je izpustil vrsto teh negativnih, odklonilnih oznak. Bolje je označil napredne tendence v ameriškem filmu in zaključil z ugotovitvijo, »da nismo nikoli imeli razloga izgubiti zaupanje v ameriški film, čeprav smo sem in tja lahko obupavali nad Hollywoodom«.

Teh avtorjevih nihanj ne bi niti omenili, ker mislimo kot Brenk, da so njegove »morebitne presubjektivne sodbe le izjemen primer« ob velikanski množini točnih analiz in zanesljivih presoj, če ne bi bilo treba poudariti, da je Sadoul korigiral svoja zaostrena stališča in da zaradi tega ni treba zanikati njegovega celotnega dela, kot to nekateri delajo.

Sadoulovo obširno knjigo je z vsemi registri in pregledi vred prevedel in priredil za slovensko uporabo France Brenk, pri čemer se je opiral, kot sam navaja, na nemški, ruski in italijanski prevod. Iz njih je jemal tudi nekatere opombe prevajalcev in najbrž povečini tudi originalne naslove filmov, ki jih Sadoul po zakoreninjeni francoski navadi in razvadi piše v glavnem le v svojem jeziku. Tako je imel kar precej dela, zlasti ker posamezne izdaje Sadoulove *Zgodovine* niso identične. Omenili smo že, da je vsaka nadaljnja izdaja obširnejša od prejšnje, poleg tega pa gre za majhne izpremembe v tekstu, ki jih je bilo treba tudi upoštevati. Prevod je dokaj soliden, vendar ne vzoren. Večkrat je ohlapen, a tudi strokovno včasih ni precizen*. Kljub temu pa je Brenk često prebrodil nemajhne težave, ki so se mu sproti porajale ob prevajanju in prirejanju Sadoulovega teksta.

Posebne omembe je vreden prevajalčev izvirni prispevek — njegov 45 strani obsegajoči »Oris zgodovine filma v Jugoslaviji« —, kateremu je priključil pregled 100 povojnih igranih jugoslovanskih filmov in seznam jugoslovanskih knjig, brošur in revij o filmu. Ob tem menda prvem zgodovinskem pregledu kinematografije na teritoriju sedanje Jugoslavije se odpira mnogo zanimivih problemov, od metodoloških do estetskih, od tega, kako obravnavati zgodovino kinematografije pri različnih jugoslovanskih narodih, glede na to, da so ob njenem nastanku živeli ločeno drug od drugega, vključeni v različne državne sisteme, do tega, kako oceniti dosežke domačega filma in njegovih ustvarjalcev.

Začetki filma v Jugoslaviji segajo v začetek našega stoletja, ko je makedonski fotograf Manaki posnel prve filme, od katerih so nekateri ohranjeni. Film ima torej pri nas že kar častitljivo starost; nastal pa je tam, kjer ne bi nihče pričakoval — v Makedoniji. Zagreb, Beograd in Ljubljana so videli že zelo zgodaj prve Pathéjeve filme, Pathé pa je pri nas smel znamenite zgodovinske dogodke, skratka jugoslovanski narodi nikakor niso bili ločeni od razvoja kinematografije v Evropi. Na ozemlju Jugoslavije se je zgodilo marsikaj zanimivega, kar spada v zgodovino filma pri nas. Brenk je uporabil samo vire, ki so mu bili na voljo — predvsem tiste, ki so objavljeni v tisku, in seveda same filme — zdi se pa, da ni izčrpno izkoristil gradiva Jugoslovanske kinoteke.

Za Brenkov *Oris* je značilno, da je njegov slovenski del podrobneje obdelan kot hrvaški in srbski, kar je deloma razumljivo, a samo deloma sprejemljivo, kajti naslov obvezuje avtorja, da posveti razvoju filma v vseh delih Jugoslavije enako pozornost. To velja predvsem za vse razdobje od začetkov do leta 1945, ko bi bilo mogoče priti do zadovoljivih rezultatov s predhodnimi študijami o posameznih pokrajinah in dobah. Po letu 1945 je zgodovinarjevo delo mnogo lažje. Filme je mogoče videti in jih analizirati.

Ali naj to pomeni, da začenja Brenk svoje delo od zadaj? Da se posveča s polemično zavzetostjo bolj povojnemu filmu in njegovim problemom v novi Jugoslaviji kakor pa raziskavam njegovih začetkov in njegovega razvoja do tega razdobja? Ugovor, da tisto področje ni zanimivo za film kot umetnost, gotovo drži, vendar pa je za zgodovinarja film enako važen kot umetnostni, zgodovinski ali socialni pojav. Analizirati bi bilo treba tudi najbolj neobgljene poskuse in zlasti sestaviti čimbolj natančen seznam filmov in fragmentov, posnetih na področju sedanje Jugoslavije, podobno kakor je to storil Sadoul v svoji *Splošni zgodovini kinematografije*.

Oris zgodovine filma v Jugoslaviji ali, kakor imenuje Brenk srbohrvatski prevod svojega dela (*Filmska kultura*, št. 21—22) še skromneje: *Načrt za istoriju jugoslovenskog filma*, seveda še ni prava zgodovina jugoslovanskega filma in bi bilo tudi napačno in preuranjeno pričakovati, da bi mogli ob dosedanjem stanju naše filmske historiografije pričakovati bistveno popolnejše delo.

Poleg metodoloških bo doživel Brenkov spis bržkone še kakšno drugo pripombo. Zakaj, recimo, niso filmi, ki so kakorkoli zanimivi, bolje karakterizirani kot filmske stvaritve? Zakaj je oznaka predvsem vsebinska, ni pa skoraj nobene pripombe o režijskem prijemu in formalni dognanosti?

Zakaj misli avtor, da je naslonitev na literaturo bistvena za razvoj filmske umetnosti? Saj glavna naloga filmske umetnosti ne more biti prenašanje literarnih del na filmsko platno in s tem njihovo populariziranje. Gotovo je, da film raste iz literature, namreč iz tiste, ki je pisana za film, iz scenarija, in v določeni meri tudi iz literature, ki je prirejena za prenos na filmsko platno. Film pa mora kot samostojna umetnost ohraniti svojo avtonomnost in se ne sme razviti v neko novo vrsto gledališča. Tako kot pravi L. N. Tolstoj: »Film je upor proti starim metodam literarne umetnosti. Je pravi napad, naskok...« Ali pa kakor pravi Christian Mégrét: »Film naj si svojih snovi ne izposoja v literaturi. Film ima posebna izrazna sredstva. Naj čisto sam odkrije svoje vire navdiha.« Ali pa René Bizet: »Film naj ne služi popularizaciji naših klasičnih del! Film je nova umetnost za nove snovi, ki so zanj primerne.«

Zakaj misli avtor — ta pomislek je v zvezi s prejšnjim — da je n. pr. Hanžekovičev film »Svojega telesa gospodar« eden najboljših jugoslovanskih filmov in Hanžeković eden najboljših režiserjev? Mar ni razvidno na prvi pogled, da to delo nima posebnih filmskih kvalitete? Njegova vrednost je dober in zanimiv literarni tekst in pa živ dialog v kajkavščini. Brž ko pa občinstvo — kot je bilo to na festivalu v Karlovih Varih — ne občuti sočnosti dialoga in dikcije, zdrzne film domala neopazno mimo njega. In v istem smislu: zakaj naj je »Pop Čira in pop Spira« eden izmed viškov našega filma v žanru klasične komedije, ko gre s stališča filmske umetnosti za dokaj malopomembno transpozicijo sicer dobre komedije na filmsko platno?

Ta in še druga vprašanja sicer ne bodo omajala pomena *Orisa* za razvoj našega filmskega zgodovinopisja, spodbudila pa bodo morda k razpravljanju

o nekaterih vprašanjih, ki že dalj časa čakajo razjasnitve. Po pionirski dobi jugoslovanskega filma stopajo kajpada v ospredje estetska vprašanja, na katera pa za sedaj odgovarja Brenk le deloma zadovoljivo.

Vladimir Koch

* Naj navedemo nekaj terminoloških spodrsrljajev: ...*de véritables séquences*« = »prave epizode« (str. 32). Dokler ne najdemo boljšega izraza, uporabljajmo kar tujko »sekvenca«, kajti »epizoda« je pravo nasprotje francoske besede »séquence«, ki pomeni skupino prizorov, posnetih v istem prizorišču, torej precej veliko enoto. Isto na str. 51, 66. — »*très gros plan*« = »veliki plan« (str. 38). Pravilno: »zelo veliki plan« ali »detajl«. Gre vedno za detajl obraza, recimo oči, medtem ko posnamemo z velikim planom obraz v celoti. — »*plan rapproché*« ni veliki, temveč bližnji plan. — »*au cadrage*« = »na gradnji posnetka«. Pravilno: »na kadiranje« (str. 42). — »*et par exceptions quelques gros plans d'accessoires (inserts)*« = »in izjemoma tudi nekaj velikih dopolnilnih planov (vstavkov)« (str. 140). Prav: »nekaj velikih planov predmetov (detajlov)«. »Insert« je vedno detajl predmeta, ki ga kot vložek vstavimo med druge posnetke, da kaj pojasnimo ali da stopnjujemo dramatičnost dejanja. — »*Son imperturbable sang-froid contrastait avec les situations extravagantes ou l'engageaient ses équipes de gagman.*« = »Njegova neomajna hladnokrvnost je bila v ostrem nasprotju z nenavadnimi situacijami, ki so neprisiljeno izvirale iz njegovih domislekov« (str. 277). Prav: »Njegova neomajna hladnokrvnost je bila v ostrem nasprotju z nenavadnimi situacijami, v katere so ga spravljale njegove skupine iskalcev humornih domislekov.« Takšne skupine humoristov še danes obstoje v Hollywoodu. Humorni, zabavni domislek (*gag*) ima v filmu posebno mesto, in sicer ne samo v komediji in burki, temveč v smislu filmske dramaturgije tudi v drami in tragediji. Brenk prevaja »*gag*« z »ukano«, kar ni točno. — »*Élipso*« kot stilistično figuro prevaja z izrazom »način posrednega prikazovanja« (str. 305). Tudi v tem primeru je bolje ostati pri že uveljavljeni tujki. Če razumemo — v jezikovni stilistiki — pod elipso izpuščanje ene ali več besedi, ki niso potrebne za razumevanje stavka, potem pomeni v filmu, ki rad uporablja termine gramatike in stilistike, elipsa izpuščanje posnetkov in prizorov, ki niso potrebni za razumevanje poteka dejanja. Prevajalcu ta pojem ni čisto jasen, kot je razvidno iz naslednjega stavka na str. 66: »*Dans la séquence du mariage, ce réalisateur combinait le très gros plan et l'ellipse, en remplaçant l'église par la seule vue d'une main passant à un doigt l'anneau nuptial.*« = »V eni epizodi Poroke je Collins kombiniral detajle z velikimi plani (prav: zelo veliki plan z elipso), in sicer v primeru, ko je nadomestil posnetek cerkve z detajlnim posnetkom roke, ki natika poročni prstanek. — Če smo natančni, ne bomo prevajali »*cineramo*« (bolje: kineramo), to je sistem treh filmskih platen s »širokim platnom«, ker je to druga tehnika (*wide screen*).

Se nekaj netočnosti in ohlapnosti v prevodu: Str. 32: »Film traja dvajset (prav: dvanajst) minut.« — Str. 41: »ki traja približno poldrugo uro (prav: pol ure).« — Str. 42: »z balkonov« (prav: iz balonov). — Str. 59: »*Ce genre ... peut paraître aujourd'hui puéril.*« = »Ta filmska zvrst je v našem času nekaj vsakdanjega (prav: se nam danes lahko zdi otročja).« — Str. 72: »ob vznožju njegove postelje (prav: nad njegovo posteljo).« — Str. 77: V originalu ne stoji, da je Pathé potrošil *vsak* mesec milijon metrov filmskega traku. To je gotovo njegova letna potrošnja. — Str. 94: »*se spécialisait dans les films de Far-West*« = se je specializiralo na izdelovanje filmov Divjega zahoda in tudi tako imenovanih kavbojk. Brenk vnaša po nepotrebnem v prevod svojo distinkcijo med dvema vrstama westernov, ki je teoretično dvomljiva in ki je zlasti ni mogoče naprtiti Sadoulu. — Str. 129: »Drug prijem, ki ga je bil iznašel ali vsaj v ateljeju prvi uporabljal...« Ne gre za noben drug prijem, temveč za isti sistem vozečega posnetka, o katerem govori ves odstavek. — Str. 157: »*un cinéma important, sur le plan commercial et artistique*« = »film, ki bo bolj ali manj pomemben (prav: ki bo pomemben) tako z gospodarskega kot z umetnostnega stališča.« — Str. 159: »*... par sa combinaison avec un feuilleton imprimé*« = »da je imel vse lastnosti feljtonskega romana (prav: ker ga je kombiniral s tiskanim feljtonom).« — Str. 160: »*Sensualité*« ni čustvo, temveč čutnost. — Str. 174: »*Par opposition aux*

tragédies classiques...« = »V nasprotju z lažiklasičnimi (prav: klasičnimi) tragedijami...« — Str. 182: »...la certitude d'être compris par l'universalité des hommes« = »...prepričan, da ga bo razumela večina gledalcev (prav: da ga bodo razumeli vsi gledalci).« — »Son registre s'élargira pourtant encore après 1920.« = »Po letu 1920 se je seznam njegovih del še povečal (prav: njegov register se je še razširil).« — Str. 216: »Le parlant le déclassa.« = »Zvočni film Poirieru ni bil potreben (prav: ga je izvrigel — ali — ga je potisnil v stran).« — Str. 226: »Aigles en plein vol ou en cage« = »Pod nebom se parijo orli in orli so v kletki (prav: orli pod nebom ali v kletki).« — Str. 234: »les films de fauves« — »filmanje domačih živali (prav: zveri) — Itd.

GLOSE IN KOMENTARJI

ODVEČNI PROMETEJI

V enakomernem toku vsakdanjega življenja in njegovega razvoja napočijo kdaj pa kdaj trenutki preskokov, redki trenutki nenadne jasnovidnosti, ko se stvari in pojavi pokažejo z novega zornega kota, prodorno osvetljeni z novo lučjo, tako da zadobijo bistveno drugačno barvo, obliko in vsebino; luč ugasne, črna tema svetlo zasiže, bledorožnato se spremeni v rumeno-zeleno, kvadrat se zaokroži, staro in nazadnjaško se sprevrže v svoje nasprotje. In tako Feniksovo rojstvo smo v nekem smislu doživeli ob kratkem, na videz skromnem »Krivoverskem zapisku«, ki jasno in nazorno obravnava načelna spoznanja o pisateljevem položaju, o pomenu in namenu pisanja in pri tem posega tudi v danes izredno aktualno problematiko tako imenovanega ekonomskega računa, se pravi produktivnosti in donosnosti umetniškega ustvarjanja.

Sodeč po majhnem odmevu, ta nadvse zanimivi članek ni žel take pozornosti, kot bi jo spričo svoje izvirnosti in tehtnosti po vsej pravici zaslužil; saj je izmed sto triinpetdesetih registriranih članov Društva slovenskih književnikov en sam razpravljal o njem, pa še ta ravno s tistih nazadnjaških in škodljivih izhodišč, ki jih zapisek razkrinkava in odklanja. Zato se nam zdi potrebno, da se zaustavimo ob njem, da podrobneje razmislimo o njegovih »krivoverskih« odkritjih in dognanjih in poudarimo njegov daljnosežni pomen za razvoj pisateljskega poklica in književnosti sploh.

Krivoverski zapisek kompleksne problematike pisateljskega pojava ne rešuje »s kratkimi govorniškimi vzkliki in sofizmi in — čeprav na videz še tako prepričljivimi zmotnimi sklepi«, ampak upošteva pri svojih zaključkih »komponente s prav vseh torišč družbenega življenja«, kot na primer »znamenite, čeprav žalostne škarje med stroški in cenami,« dalje »ekonomiko in komerc, nacionalno vprašanje, demografijo, kulturno politiko in kdo ve, kaj še vse«, skratka, je rezultat globoke in obsežne analize, ki zajema dobršni del vsega človeškega udejstvovanja.

Naj na kratko povzamemo njegove osnovne, vodilne misli: »...Pisati knjige — bodisi umetniške bodisi publicistične — nikdar ni bilo poklic v državljanskem pomenu besede... Profesionalni pisatelji, ki so se preživljali samo s pisanjem, so bili vedno in so še danes vsepovsod nenavadne, čudne izjeme... Pisateljevanje je vselej bilo v resnici »konjiček«, »hobby«... Knjige pišeš iz notranje nuje ali — v plemenitem pomenu besede — »za zabavo.«