

ALEXANDRE TRAUNER

Hôtel du Nord

MISKOLCI GALÉRIA MISKOLC 2008
VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST 2008

Hôtel du Nord

Alexandre Trauner ismeretlen fotói

Trauner Sándor, a díszlettervező: világhírű. Csak néhány cím: *Ködös utak, Mire megvirrad, Szerelmek városa, Külvárosi szálloda, Az éjszaka kapui, Legénylakás, Szereti ön Brahmsot? Irma, te édes, Sherlock Holmes magánélete, Don Giovanni, Metró.*

Trauner Sándor, a festő: jól ismert. A budapesti Képzőművészeti Főiskolán Kepes Györggyel, Korniss Dezsővel egy műteremben dolgozott. Vizsgakiállításuk merészsége közbotránnyá dagadt. Generációjának nem egy tagjával együtt jobbnak látta máshol szerencsét próbálni. Így került Párizsba, a film közelébe. De a festészethez – még ha alkalmilag is – később is ragaszkodott.

De Trauner Sándor, a fotós: lényegében ismeretlen. A hagyatékban 2008-ban megtalált, a harmincas években készült vintage-kópiákat a Miskolci Galéria és a budapesti Vintage Galéria mutatja be elsőként.

Trauner 23 éves volt, amikor Párizsba érkezett. Úgy tűnt, egyike lesz az olcsó műtermekben fillérekből élő bohém művészeknek, akikkel tele volt a Montparnasse. Franciául nem tudott, a Dôme kávéház volt a törzshelye, ahol sok magyar emigráns megfordult, s ahol mindig akad valaki, aki fizessen egy kávéért. Festő akart lenni, híres festő. Tíz évre rá ő az egyik legismertebb francia díszlettervező a filmvilágban. Budapesten született, pontosabban a polgárosuló, metropolis-ambíciókat ápoló város szegényebb, síkvidéki, pesti oldalán. Apja női szabó volt. Munka után mindig kártyázott, partnerével azon veszekedve, melyikük játszik jobban és ki a jobb szabó közülük. Kártyapartnerének egyik fia később Robert Capa néven vált ismertté.

Nagyapja sok mindenbe belevágott. Gyárat alapított, járt Amerikában, kevés sikerrel. Trauner emlékeiben kedves idős emberként élt, aki franciát tanított. A kaland és a „francia szál” itt bukkan föl először a történetben.

A családnak volt egy gazdag és egy szegény ága. Traunerék ez utóbbihoz tartoztak: nem nyomorogtak, csak épp gyakran voltak mindennapi pénzügyi problémáik. Ezzel együtt szülei nagy türelemmel viseltettek Sándor művészi ambíciói iránt. Bár reáliskolába járt és a természettudományos tárgyakban volt erős, s bár jobban szerették volna, ha valamilyen praktikus dolgot művel majd, például mérnöknek tanul, zokszó nélkül vették tudomásul, hogy a Képzőművészeti Főiskolára jelentkezett. Ahová a bejutás nem volt egyszerű: rajzolni ugyan nagyszerűen tudott, de a numerus clausus... Ne feledjük: a Trauner-család zsidó volt, és 1920 után Magyarországon jött létre az első prefasiszta állam Európában.

Egyik nagybátyja, egy jómódú banktisztviselő és amatőr festő egyengette a pályáját. Rajongott Párizsért – egy újabb francia szál – a demokráciáért, a szabadságért. Ahogy Csók István is, Trauner mestere a Főiskolán, akik a Nabik festészetét ajánlotta a figyelmükbe. Traunernek szerencséje volt a szabadsággal: soha nem kellett egyenruhát viselnie. Az iskolában sem, a háborúban sem (az első világháború idején túl fiatal volt ahhoz, hogy behívják), s a Főiskolán is épp azon osztályba került, amelyik a szellem és a művészet szabadságáért lelkesült. A festészeti absztrakció forradalma zajlott, de számukra az absztrakció nem a realizmus ellentéte volt, hanem a szabadság lehetőségének kiteljesülése. Traunert elsősorban a színek foglalkoztatták, így Matisse festészetében talált iránymutatást a maga számára.

Aztán újabb véletlen francia kapcsolat: François Gachot. Aki az Alliance Française révén került Magyarországra nyelvet tanítani, de aki az élő Párizs felé nyitott kaput Trauner számára is. Akit amúgyis minden érdekelt, Bartók és Pudovkin egy időben, egyszerre. Különösen nagy hatással volt rá – ahogy egész nemzedékére – Kassák Lajos.

Ezek az emlékek abban az interjúban kerültek elő, amelyet Jean-Pierre Berthomé készített Traunerrel 1988-ban (*Décors de cinéma*, Párizs: Jade-Flammarion). Szép emlékek, de mélyükön a veszély lapított. Akárhól rögzítették az adatait, az első kérdés a vallásra vonatkozott. Hiába volt ateista, ilyen rovat nem szerepelt a Horthy-rezsim irataiban. Egy vallás jegyét hordta magán, amelyhez nem volt köze. Egyetlen józan

lehetőség volt számára: időben távozni. Kepes Györggyel egyszerre indultak el. Kepes Moholy-Nagy Lászlóhoz csatlakozott Berlinben, Traunert Párizs várta.

A közös évek, a Főiskola és a távozás történetét a műteremtárs, Kepes György egy másik interjúbán így mesélte el: „Volt bennünk valami-féle szellemi vonzódás egymáshoz. Közele jő barátok lettünk, és még mindig azok vagyunk. Csók sokat jelentett számunkra. Nem volt intellektuális vezér, hanem a becsületességnek volt az iránytűje. Soha nem hazudott nekünk, mindig kimondta, amit gondolt. Tudtuk, hogy mikor ért meg minket, és mikor próbál velünk maradni. Az akadémia nagyon fontos fészek volt a számunkra, és Csók szabadelvű meleg szíve igazán sokat jelentett. Egyszer egy Kornis nevű államtitkár jött az iskolát meglátogatni, aki aztán püspök is lett. Mi ekkor már kubista képeket festettünk, és ez a hivatalos ember ezt nem értette. És nem szerette, amit csinálunk. Megkérdezte, hogy mi a szándékunk; azt is mondta, hogy ő nem hisz ilyesfajta furcsaságokban. És akkor valaki közölünk azt mondta: talán ő nem ért hozzá. Ez nem volt a legpolitikusabb mondat. Elég az hozzá, kaptunk egy levelet a főiskolától, hogy már nem mehetünk vissza. És Csókot, aki tényleg bátor ember volt, mellettünk állt, Csókot nyugdíjazták.”

Trauner úticéjja Párizs volt, de Épinayba, a filmstúdióba a véletlen vetette. Az orosz Lazare Meerson díszlettervező alkalmi segítője, majd asszisztense lett néhány hónappal érkezése után. Ami összekötötte őket: valójában mindketten festeni szerettek volna inkább, ám mindketten egyre inkább festményeik nagyszabású megvalósulásainak tekintették a díszleteiket. Húsz filmben dolgozott Meerson mellett, ezek közül az elsőnek René Clair volt a rendezője: nem rossz iskola a filmezést megtanulni. A munkák során ismerkedik meg Jacques Préverttel is, akivel életre szóló barátságot kötött, s aki által belépőt szerzett Párizsba. Prévert révén a francia szellemi élet legfrissebb eseményeinek részesévé vált – így törzskávéháza is megváltozott, a Dôme-ból a Flore-ba tette át székhelyét. Valójában Prévert ajánlotta Marcel Carné figyelmébe is, amikor az a *Drôle de drame*-hoz keresett díszlettervezőt. Így kapott Carné és Prévert oldalán elképesztően izgalmas feladatokat, így vált egy nagyszabású sikorsorozat részesévé, a kor legjobb színészeivel, forgatókönyvíróival dolgozva – s közösen megszólaltatva a harmincas évek Párizsának lelkét, ezeket a furcsa drámákat, azt a lírai realizmust, ami Carné legjobb filmjeit és Trauner legjobb díszleteit jellemezte.

Carnéval 1950-ig dolgozott együtt, de egyre szaporodtak a megbízások más rendezőktől is – 1985-ig közel hetven filmnek volt a vezető tervezője, s nem csak Párizsban. 1956 után gyakran kapott feladatot Hollywoodban, elsősorban Billy Wilder mellett. De dolgozott Marc Allégret-vel, Orson Welles-szel, Joseph Losey-val, Luc Bessonnal, Bertrand Tavernier-vel, hogy csak az igazán neves rendezőket említsük. Látványos események nem kísérik sem franciaországi, sem amerikai éveit: sokat dolgozott, minden filmje számára megújult, emellett alkalmanként a festésre is volt ideje. A nyolcvanas évektől számos kiállítás rendeztek munkáiból szerte a világon, így Budapesten is, 1981-ben a Magyar Nemzeti Galériában, 1992-ben a Vigadó Galériában.

A fotográfus Alexandre Trauner alig ismert. Mindenekelőtt azért, mert bár sokat és szívesen fotózott, fényképezőgépe majdnem mindig a nyakában lógott – saját magát nem tartotta fotósnak. Amikor kinyílt a Trauner-archívum a kutatók előtt, ott dobozok tucatjai álltak sorban, főként filmcímek szerint rendezve, s a dobozok mindegyikében fotók százai. Csakhogy a képek nem a portfóliók szabályai szerint óvatosan elrendezve, savmentes kartonok között, hanem egymás hegyén-hátán, emitt több egymáshoz ragasztva, amott összehajtvá, ráfirkálva. Az alaposabb vizsgálódás során az is kiderült, nem minden fotónak Trauner a készítője. Egyfelől több asszisztens is rendszeresen dolgozott számára, másfelől Trauner ha nem is gyűjtötte, de eltette az egyes forgatások során mások, hivatásos riporterek által készített felvételeket. Így a dobozokban a motívumkeresés, az előkészítés, a díszletépítés, a forgatás fotói keverednek – aligha rendszerezhetően. Ám a korai filmek esetében a fotók feladata, stílusa és így szerzőisége egyértelműsíthető. Trauner első fényképezőgépe egy igen márkás, jó minőségű kamera volt, egy 6x6-os Rolleiflex. (A történet szépsége: magát a fényképezőgépet ma is használja egy fiatal magyar fotográfus Párizsban.) A felvételek pedig párizsi utcaképeket ábrázolnak, egy-egy háztömböt, érdekes épületet, boltot, lépcsőt, síkátort. Igen sok

felvétel pontosan fedésbe hozható a harmincas évek végén, 1937 után készült filmek helyszíneivel: konkrét motívumokat gyűjtésére szolgáltak tehát a fotók. Más képek inkább a hangulat, az atmoszféra, a fényhatások, a perspektivikus módosulások megragadására törekedtek.

A motívumgyűjtés persze nem úgy értendő, hogy Trauner a forgatókönyvvel a kezében városeelemeket válogatott, hogy abból szabadon megkomponáljon egy elképzelt várost. Hiszen például a *Külvárosi szálloda* (Hôtel du Nord, 1938, rendezte: Marcel Carné, szereplők: Annabella, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet, Arletty) egy nagyon ismert párizsi helyszínen, a Saint-Martin-csatorna partján játszódik. Ugyanakkor az egész városrészt a film kedvéért újra felépítették Billancourt-ban, a házakkal, a csatornával együtt – hiszen nem lehetett volna a városnak ezt a nyüzsgő, forgalmas részét lezárni egy hónapra a forgatás kedvéért. A felépített Canal Saint-Martin maga is látványossággá vált, a forgatás idején sokan látogatták, például Picasso vagy Zervos is. Valójában a díszlet nem rekonstrukció, sok elemét felhasználja a Canal Saint-Martinnek, de felhasznál a Billancourt-ban meglévő épület- és díszletelemekből is: sajátos kompozíció volt tehát, talált, épített és festett részletekkel, perspektíva-trükkökkel, természetes és mesterséges fényhatásokkal – inkább szimbolikus mint valóságutánozó kép. Ilyen értelemben mondható, hogy valóban Trauner-festménynek tekintendő, amely lefordítja az élményt, a benyomást a képek, a film nyelvére, utca- és épületelemekből kompozíciós elemeket teremt, színekből tónusokat. Az ehhez készült fotográfiák pedig maguk is fordítási kísérletek, hogyan váljon a látvány filmes-fotográfikus képpé. Ilyen szándékkal készültek ezek a nagyszerű felvételek az utcákról, a csatornaparttól, a sajátos vasszerkezetű hidakról, a tereken szürkén pergő fényről, a bárók hangulatáról, az ablaksorok kopár ritmusairól, a fantasztikus párizsi tetőkről...

A fotográfiák így egyfelől a munkafolyamat segédeszközei. Valóban nem egy képen rajzszeg ütött lyukakat, feljegyzéseket, képelemek méretezését találjuk, sőt, az egyik kép hátulján a ceruzával hirtelenjében odavetett felirat (*Nous sommes à la cantine* – Lementünk a kocsnába), további sajátos képhasználatra utal. Másfelől azonban a látványt, a hangulatot, a sajátos párizsi atmoszférát kereső fotografikus beállítások. Melyek – mert Traunernek elementáris művészeti tehetsége volt – óhatatlanul jó képekké, fontos fotóművészeti alkotásokká váltak. Mondhatni: akaratlanul. Alexandre Trauner harmincas években készült párizsi városképei méltán illeszthetők a „nagyok” műveinek sorába Atget-től Doisneau-ig és a humanista fotográfusokig.

Trauner néhány éve érkezett Párizsba. A város számára élmény, minden sarok újdonság, minden síkator meglepetések felé vezet. Számszámra készíti a felvételeket, hogy a látvány számára anyanyelvivé váljon, hogy a helyet sajátjává tegye. Trauner harmincas években készített fényképei a munkafolyamat okán, a felfedezés szándékával és a kompozíció kedvéért születtek.

Trauner később is sokat fényképezett. Az ötvenes évektől azonban változott képei szándéka és elkészítésmódja is. Továbbra is szívesen rögzít párizsi részleteket, de sokkal inkább egy-egy furcsa részletre, különleges pillanatra figyel immár. És szívesen fényképez utazás közben: számos felvétele maradt fenn nyaralásokról, itáliai, afrikai utazásokról. Ezek a felvételek már sokkal inkább esztétikai szándékkal készülnek, az élmények fotografikus emlékei. Így született a *Dans les rues de Dublin* (Dublin utcáin) című fotókiállítás 1986-ban a Fondation nationale de la photographie szervezésében, amely egy írországi forgatás során készült zsánerképeit mutatta be, s amelynek katalógusában szerepel az a Robert Doisneau-val folytatott párbeszéd, amely során Trauner egyetlen alkalommal a fotóhoz való viszonyát is megfogalmazta: „Mivel valójában nem vagyok fotográfus, számomra a fénykép csak egy mankó, egy eszköz, ami segít visszaemlékezni, mint régen a rajzok vagy a krokik. Ma elég megnyomni egy gombot. [...] Ah igen, a fotó... Azt gondolom, hogy a fényérzékeny anyag többet mutat, mint ami objektíven látható: valami többnek kell benne lennie. Miközben ezeket a [dublini] képeket nézem, eszembe jutnak a zajok: harangozás, sok-sok harang. Folyamatosan zúgnak. Ezt is sikerült a fényképen érzékeltetni, egy kósza kis harangszót, a lépések zaját az utcakövön. Az udvarokból ugyanaz a zaj hallatszik, mint gyermekkoromban Budapesten, amikor a porolókön verték a szőnyeget, a játszó gyerekek kiabáltak és néha egy-egy asszony pörlekedett.”

Bán András

Hôtel du Nord

The Unknown Photographs of Alexandre Trauner

Alexandre Trauner, the set designer: world famous. Just a few titles: *Le quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Les enfants du paradis*, *Hôtel du Nord*, *Les portes de la nuit*, *The Apartment*, *Good bye Again*, *Irma la douce*, *The Private Life of Sherlock Holmes*, *Don Giovanni*, *Subway*. Alexandre Trauner, the painter: well known. He worked in an atelier at the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest together with György Kepes and Dezső Korniss. The audacity of their diploma exhibition swelled into a public scandal. Together with most of his generation, he viewed it best to try his luck elsewhere. And so he arrived to Paris, close to film. But even later on – even if only on occasion – he would not give up painting.

But Alexandre Trauner, the photographer: virtually unknown. The Miskolc Municipal Gallery and the Vintage Gallery in Budapest are the first to show his vintages made in the thirties, discovered in 2008 in his estate.

Trauner was 23 years old when he arrived in Paris. It seemed that he would be one of those bohemian artists living on centimes in the cheap ateliers that Montparnasse was teeming with.

He didn't speak French, and Café Dôme was his regular haunt, frequented by many Hungarian émigrés, and where someone always turned up who would buy him a coffee. He wanted to be a painter, a famous painter. Ten years on, and he was one of the best-known French stage designers on the film scene.

He was born in Budapest, to be more precise, on the poorer, flatter Pest side of the city that nursed its ambitions to be a gentrifying metropolis. His father was a women's tailor. After work, he always played cards, quarrelling with his partner about which of them played better and who was the better tailor. One of the sons of his partner at cards later became known by the name Robert Capa.

His grandfather had a go at many endeavours. He established a factory, and he travelled to America, but without much success. In the memories of Trauner, he lived as a kind old man, who taught French. Adventure and the "French strand" emerges here for the first time in the story.

There was a wealthy and a poor branch of the family tree. This part of the Trauner family belonged to the latter: they were not impoverished; there were simply everyday financial difficulties. Nevertheless, his parents tolerated Alexandre's artistic ambitions with great patience. Though he also went to high school and was strong in science, and while they would have been happier if he were to do some kind of practical work eventually, e.g., if he would study to be an engineer, they recognised without putting up a fight that he applied for the Academy of Fine Arts. But getting accepted was no easy task: though he could draw beautifully, there was the *numerus clausus*... We must not forget: the Trauner family was Jewish, and after 1920, the first pre-fascist state in Europe was established in Hungary.

One of his uncles, a well-to-do bank clerk and amateur painter, put his career on track. He adored Paris – another French strand in the story – for its democracy, its freedom, liberty. Just as István Csók, Trauner's master at the Academy, who brought the painting of *Les Nabis* to their attention. Trauner was fortunate in terms of his freedom: he never had to wear a uniform. Neither in school, nor in the war (he was too young to be called up for the First World War), and in the Academy, he was in a class that aspired for the freedom of the intellect and art. The revolution of abstract painting was in progress, but as far as they were concerned, abstraction was not opposed to realism, but simply the potential fulfilment of freedom. Trauner was primarily occupied by colour; thus, it was in the painting of Matisse that he found his own direction.

And then there was another chance French connection: François Gachot. Who came to Hungary with the Alliance Française to teach the language, but who also opened the door to the living Paris for Trauner as well. Who was interested in everything at once anyway, Bartók and Pudovkin simultaneously. But it was Lajos Kassák who had a particularly great influence on him – as on an entire generation.

These reminiscences emerged during the interview that Jean-Pierre Berthomé made with Trauner in 1988 (*Décors de cinéma*, Paris: Jade-Flammarion). Nice memories, but in their depths, the danger was drastically reduced. No matter where his details were recorded, the first question concerned religion. It didn't matter if he was atheist, when there was no such category in the documents of the Horthy regime. He bore the sign of a religion on him, that had no relation to him. There was only one rational possibility for him: to depart in time. He set off at the same time as György Kepes. Kepes joined László Moholy-Nagy in Berlin; Paris awaited Trauner.

Trauner's companion in the studio, György Kepes, related their years together in the Academy and the story of their departure in another interview in this way: "We felt some sort of intellectual affinity for each other. We became close, good friends, and we still are. Csók meant a lot to us. He was not an intellectual leader; rather it was fairness that was his compass. He never lied to us; he always said what he thought. We knew when he understood us, and when he tried to stay with us. The Academy was a very important nest for us, and Csók's liberal, warm heart truly meant the world to us. Once a State Secretary called Kornis came to visit us at the school, who later became a bishop. At the time, we were painting Cubist pictures, and this official could not understand this. And he didn't like what we were doing. He asked what our intentions were; he also said that he didn't believe in such strange things. And then someone among us said: perhaps you don't understand it. This was not the most politically correct sentence. That was enough: we received a letter from the Academy that we could not return. And Csók, who was truly a brave man, he stood by us – and Csók was sent into retirement."

Trauner's planned destination was Paris, but chance brought him to Épinay, to the film studio. He became first an occasional helper and then assistant to Russian set designer Lazare Meerson, a few months after his arrival. There was a bond between them: both would have really liked to paint instead, but they both increasingly considered their sets as the large-scale realisations of their paintings. Trauner worked alongside Meerson on twenty films; René Clair was the director of the first few among them: this was certainly not a bad school from which to learn filmmaking. During the course of his work, he made the acquaintance of Jacques Prévert, which was to become a lifelong friendship. With Prévert, he gained entrance to all of Paris, and he took part in the latest events of the French intellectual scene – consequently, his regular café also changed, with his headquarters shifting from the Dôme to the Flore. Prévert also recommended him to Marcel Carné, when the director sought a set designer for *Drôle de drame*. And so he received astonishingly exciting challenges from Carné and Prévert, thus becoming an integral part of a large-scale run of success, working together with the best actors and scriptwriters of the era – and collectively giving voice to the spirit of 1930s Paris, with these strange dramas and the lyrical realism that characterised Carné's best films and Trauner's best sets.

He worked together with Carné until 1950, but his commissions from other directors also multiplied increasingly – he was lead designer on some seventy films until 1985, and not only in Paris. After 1956, he was often given work in Hollywood, first alongside Billy Wilder. But he also worked with Marc Allégret, Orson Welles, Joseph Losey, Luc Besson, Bertrand Tavernier, to mention only the truly renowned directors among them.

Spectacular events did not accompany either his years in France or in America: he worked a lot, he renewed himself for every film, and from time to time, he also found the time to paint. From the 1980s, numerous exhibitions of his work were arranged across the globe, including in Budapest: in 1981 at the Hungarian National Gallery, and in 1992 at the Vigadó Gallery.

Photographer Alexandre Trauner is barely known. Chiefly because, even if he photographed often and happily, and even if his camera was always hanging around his neck – even he didn't consider himself a photographer. When the Trauner archive was opened before the researchers, there dozens of boxes were aligned in order, arranged mainly according to film titles, and inside every box were hundreds of photos. Only they were not arranged carefully, according to portfolio convention, between acid-free sheets of cardboard, but simply piled on top of each other, here several stuck together, there folded and scribbled on. With more thorough investigation, it also became clear that not every photo was taken by Trauner. On the one hand, a number of assistants worked for him regularly; on the other, Trauner, if he didn't exactly collect them, put aside shots taken by others at various shoots, including professional reporters. Consequently, searches for motifs, preparations, set construction and still photos from the shoots were all mixed together in the boxes – hardly able to be ordered.

Though in the case of the early films, the role, style and authorship of the photos is unequivocal. Trauner's first camera was a significant mark of high quality: a 6x6 Rolleiflex. (The beautiful story continues: even today, a young, Hungarian photographer continues to use the camera in Paris.) The shots depict Parisian street scenes, a block of houses, interesting architecture, shops, a staircase, an alleyway. Many of the photos can be brought into precise connection with the late thirties, and the locations of films made after 1937: thus, these photos served to collect concrete motifs. Other images aimed to capture rather the mood, atmosphere, light effects and perspectival shifts.

The collection of motifs, of course, should not be understood as Trauner selecting elements from the city with script in hand, so that he could then freely compose an imagined city. Since, for instance, *Hotel du Nord* (1938, dir.: Marcel Carné, cast: Annabella, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet, Arletty) takes place in a very well-known Paris location: Canal Saint-Martin. For the film, the entire neighbourhood

is reconstructed in Billancourt, including the houses and canal – since it would not have been possible to close down this bustling, busy part of the city for a month, just for the sake of the film. The reconstructed Canal Saint-Martin itself became a tourist attraction, with many visiting during the period of shooting, including even Picasso and Zervos. In actual fact, the set was not a reconstruction, employing many elements from Canal Saint-Martin, but just as well employing the existing architecture and set elements from Billancourt too: it was thus an original composition, comprising found, built and painted parts, perspective-tricks, with natural and artificial lighting effects – a symbolic picture, rather than imitating reality. In this sense, it could truly be said to be considered as a Trauner-painting, which translates the experience and the impression into the filmic language of images, creating compositional elements from street and architectural elements, and tonal variations from colours. The photographs made toward this end are their own experiments at translation, investigating just how the scene transforms into a filmic-photographic image. With just this intention, these wonderful shots were realised of streets, the banks of the canal, the unique iron-structure of the bridges, the voluble, grey light of the squares, the mood of the bistros, the bleak rhythm of the rows of windows, the fantastic, unmistakable roofs of Paris...

The photographs are thus, on the one hand, aids for the working process. We find holes punched with drawing pins in many of the photos, written notes, and the dimensions of visual elements; on the back of one photo, we even find a spontaneously scribbled inscription in pencil (*Nous sommes à la cantine* – We've gone down to the canteen), referring to further particular use of the image. On the other hand, however, these are photographic compositions seeking the spectacle, the mood, the particular Parisian atmosphere. Which – because Trauner had an elementary artistic talent – were rendered inevitably good photographs, and significant works of photographic art. One might even say: unwittingly so. Alexandre Trauner's Parisian cityscapes made in the thirties could rightfully be included among the works of the "greats", from Atget to Doisneau, through to humanist photographers.

Trauner had arrived to Paris a few years previous. The city, for him, was an experience, something new at every corner, every alley leading to surprises. He took photographs in the hundreds, so that the spectacle would become his mother tongue, in order to make the place his own. Trauner's photographs from the thirties were born as a part of his working process, with the intention of discovery and for the sake of composition.

Trauner continued to photograph a lot later on, as well. From the fifties, however, both the intention and the method of his pictures changed. While he continued to record the details of Paris, now he much rather observed a single strange detail, an unusual moment. And he also photographed his journeys: countless photos have remained from his holidays, from his sojourns in Italy and Africa. These photographs have been made with much more aesthetic intention, as the photographic memoirs of his experiences. Thus was born his photo exhibition, *Dans les rues de Dublin* (On the streets of Dublin), organised in 1986 by the Fondation nationale de la photographie, which presented his genre images made in the course of a shoot in Ireland, and whose catalogue featured his dialogue with Robert Doisneau, in which Trauner, on the sole occasion, formulated his relationship to photography: "I am not a photographer. To me, photography is simply a crutch, a notebook. In the old times, you would make sketches; now one presses the button. [...] Photo, yes, as for me... I think that sensitized emulsion was sideways. Not only to the side where the lens is. There must be something on the other side too. When looking at the pictures [of Dublin], I remember sounds again. There were bells, many bells, non-stop, a quantity of bells. This I could not photograph: a cavalcading sounding of bells. And footsteps on the pavement. Inside the yards, it was like in Budapest when I was a child: the noise of carpets beaten on a kind of wooden stand. The children playing their little games and their little comedies. And sometimes, somebody drunk who shouts a bit."

András Bán

Hôtel du Nord

Photos inconnues d'Alexandre Trauner

Alexandre Trauner, comme décorateur, a une réputation universelle. Il suffit de citer quelques titres de films: *Quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Les enfants du paradis*, *Hôtel du Nord*, *Les portes de la nuit*, *La garconnière*, *Aimez-vous Brahms?* *Irma la douce*, *La vie privée de Sherlock Holmes*, *Don Giovanni*.

Alexandre Trauner est bien connu comme peintre. Il travailla dans le même atelier que Kepes György et Korniss Dezső à l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest.

L'audace de leur exposition de fins d'études leur valut un scandale public. Comme plus d'un artiste de sa génération, il crut bon d'aller tenter sa chance ailleurs. C'est ainsi qu'il se retrouva à Paris dans le monde du cinéma, mais il demeura attaché à la peinture, même épisodiquement. Comme photographe Alexandre Trauner est pour ainsi dire inconnu. La Galerie de Miskolc et la Galerie Vintage de Budapest sont les premières à présenter les copies vintage réalisées dans les années 30 qui ont été retrouvées dans son atelier.

Trauner avait 23 ans quand il arriva à Paris. On crut qu'il serait un de ces artistes bohèmes, dont Montparnasse regorgeait, qui vivaient chichement dans des ateliers bon marché. Il ne parlait pas français et fréquentait le café du Dôme qui accueillait de nombreux émigrés hongrois parmi lesquels il s'en trouvait toujours un pour lui payer un café. Il voulait devenir peintre, un peintre célèbre. Dix ans plus tard, il était un des décorateurs français les plus connus dans le monde du cinéma.

Il naquit à Budapest, plus exactement du côté de Pest, partie plus pauvre de la ville qui s'embourgeoisait et nourrissait des ambitions de métropole. Son père était tailleur pour dames. Après le travail, il jouait toujours aux cartes en se disputant avec son partenaire pour savoir lequel des deux était le meilleur aux cartes et dans l'atelier. Un des fils de son partenaire de cartes deviendra célèbre plus tard sous le nom de Robert Capa.

Le grand-père de Trauner s'était lancé dans de nombreuses affaires, avait fondé une usine, était allé en Amérique sans grand succès. Dans les souvenirs de Trauner, il était un vieil homme affable qui enseignait le français. L'aventure et „le lien français” apparaissent pour la première fois dans l'histoire.

La famille avait une branche riche et une pauvre à laquelle appartenaient les Trauner: certes, ils ne vivaient pas dans la misère, mais ils connaissaient souvent des problèmes financiers, ce qui n'empêcha pas ses parents de soutenir avec beaucoup de patience les ambitions artistiques d'Alexandre. Bien qu'il fréquentât une classe scientifique et fût particulièrement brillant en sciences naturelles, et malgré leur envie de le voir poursuivre ses études dans quelque domaine pratique, par exemple, en vue de devenir ingénieur, ils accueillirent sans broncher sa candidature à l'Ecole des Beaux-Arts où il n'était pas facile d'être admis: certes, il dessinait magnifiquement, mais il y avait le fameux *numerus clausus*... N'oublions pas que la famille Trauner était juive et que la Hongrie fut le premier état pré fasciste en Europe.

Un oncle banquier aisé, peintre amateur, lui en facilita l'accès. Il se passionnait pour Paris, pour la démocratie et la liberté à l'instar d'István Csók, son professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, qui recommandait la peinture des Nabis à ses disciples. Trauner eut de la chance. Il fut toujours très libre. Jamais, il ne dût porter l'uniforme: ni à l'école, ni pendant la guerre (au moment de la première guerre mondiale, il était trop jeune pour être appelé), et à l'Ecole des Beaux-Arts, il se retrouva justement dans la classe qui vibrait pour la liberté de l'esprit et de l'art. On assistait à la révolution de l'abstraction pictural, mais pour eux, l'abstrait n'était pas le contraire du réalisme, mais un épanouissement possible de la liberté. Trauner était avant tout préoccupé par les couleurs et il s'était trouvé un modèle dans la peinture de Matisse.

Puis survint par hasard un nouveau lien avec la France en la personne de François Gachot envoyé par l'Alliance Française en Hongrie pour enseigner le français, qui ouvrit les portes du Paris vivant à Trauner, lequel était intéressé par tout, par Bartók és Poudovkine en même temps. Il fut surtout influencé comme toute sa génération par Lajos Kassák.

Ces souvenirs se retrouvent dans l'interview que Jean-Pierre Berthomé réalisa avec Trauner en 1988 (*Décors de cinéma*, Paris: Jade-Flammariion). Ce sont de beaux souvenirs obscurcis par le danger latent. En effet, quel que fût le formulaire à remplir, la première question portait toujours sur la religion. Il avait beau être athée, une telle rubrique n'existait pas dans les dossiers du régime Horthy. Il portait sur lui

le signe d'une religion avec laquelle il n'avait rien à voir. Il n'avait qu'une seule possibilité raisonnable: fuir le pays à temps. Il quitta le pays en même temps que György Kepes. Kepes rejoignit László Moholy-Nagy à Berlin, alors que la destination de Trauner était Paris. Dans une autre interview, György Kepes, son camarade d'atelier, raconte ainsi les années passées ensemble, l'Ecole des Beaux-Arts et la fuite: on avait une sorte d'attirance spirituelle l'un pour l'autre. Nous sommes devenus des amis très proches et le sommes restés. Csók a eu une grande importance pour nous. Ce n'était pas un guide intellectuel, mais c'était un symbole d'honnêteté. Il ne nous mentait jamais et disait toujours ce qu'il pensait. Nous savions quand il nous comprenait et quand il essayait de nous suivre. L'académie était un refuge très important pour nous et le coeur généreux et libéral de Csók nous était cher. Un jour, un secrétaire d'état du nom de Kornis, qui devint évêque plus tard, vint visiter l'école. A cette époque, nous peignions déjà des tableaux cubistes et ce personnage officiel ne comprenait pas pourquoi ; de plus, il n'aimait pas ce que nous faisons. Il nous demanda quelle était notre intention en ajoutant qu'il ne croyait pas à ce genre de bizarreries. Alors, l'un d'entre nous lui répliqua que c'était peut-être parce qu'il n'y comprenait rien: ce n'était pas une remarque très diplomatique et sans tarder, nous reçûmes une lettre de l'Ecole qui nous annonçait notre expulsion. Csók, qui ne manquait pas de courage, fut mis à la retraite pour avoir pris notre parti".

Trauner avait l'intention de se rendre à Paris, mais le hasard le conduisit à Épinay, dans un studio de cinéma où il devint l'aide occasionnel du décorateur russe Lazare Meerson, puis son assistant quelques mois après son arrivée. Ce qui les réunissait: c'était que tous les deux auraient préféré être peintres mais ils considéraient de plus en plus leurs décors comme les réalisations en grand format de leurs tableaux. Il travailla aux côtés de Meerson dans vingt films dont René Clair réalisa les premiers: difficile de trouver meilleure école pour étudier le cinéma. Durant les tournages, il fit la connaissance de Jacques Prévert qui devint son ami pour la vie et lui ouvrit les portes de Paris. Par l'intermédiaire de Prévert, il prit part aux derniers événements de la vie intellectuelle française - il changeât de café et quitta le Dôme pour s'établir au Flore. En fait, c'est Prévert qui le recommanda à Marcel Carné quand celui-ci chercha un décorateur pour Drôle de drame. C'est ainsi qu'il reçut des tâches absolument passionnantes à leurs côtés, participa à une série de succès immenses, en travaillant avec les meilleurs acteurs et scénaristes de l'époque et en présentant l'âme du Paris des années 30, ces drôles de drames, ce réalisme lyrique qui caractérise le mieux les meilleurs films de Carné et les meilleurs décors de Trauner.

Il travailla avec Carné jusqu'en 1950, mais reçut de plus en plus de demandes d'autres réalisateurs: jusqu'en 1985, il dirigea les décors de près de soixante-dix films, et pas seulement à Paris. Après 1956, on l'appela souvent à Hollywood, avant tout pour travailler avec Billy Wilder, mais il travailla aussi avec Marc Allégret, Orson Welles, Joseph Losey, Luc Besson, Bertrand Tavernier, pour ne citer que les plus célèbres réalisateurs. Ses années françaises et américaines ne s'accompagnèrent pas d'événements spectaculaires: il travaillait beaucoup, se renouvelait dans chaque film et il lui arrivait de consacrer un peu de temps à la peinture. A partir des années 80, plusieurs expositions de ses oeuvres furent organisées dans le monde entier, notamment à Budapest, dans la Galerie Nationale en 1981 et dans la Galerie Vígadó en 1992.

Le photographe Alexandre Trauner est lui à peine connu : avant tout parce qu'il ne se considérait pas comme un photographe. Pourtant, il a pris beaucoup de photos, aimait en faire et avait presque toujours son appareil photos autour du cou. Quand les archives de Trauner s'ouvrirent aux chercheurs, des douzaines de boîtes étaient rangées, surtout par film, et chacune contenait des centaines de photos. Le malheur est que les photos n'étaient pas rangées précautionneusement dans les règles de l'art, entre des papiers de soie, mais étaient les unes sur les autres et donc collées les unes aux autres, ou alors pliées, voire comportant des annotations. Après un examen plus poussé, on s'aperçut que Trauner ne les avait pas toutes réalisées. D'une part, de nombreux assistants travaillaient régulièrement pour lui, d'autre part, il arrivait que Trauner mette de côté des photos réalisées durant chaque tournage par d'autres, des photographes professionnels. C'est ainsi qu'on trouvait pêle-mêle des photos sur la recherche des motifs, la préparation, la construction des décors et le tournage.

Toutefois, dans le cas des films du début, l'objectif et le style des photos ne laissent planer aucun doute sur leur auteur. Le premier appareil photos de Trauner était un appareil de grande marque, de bonne qualité, un Rolleiflex 6x6. (La beauté de l'histoire veut que l'appareil soit aujourd'hui utilisé par un jeune photographe hongrois à Paris.) Pour ce qui est des photos, elles représentent des rues de Paris, quelques pâtés de maisons, bâtiments, magasins, escaliers, passages intéressants. Plusieurs photos recourent fidèlement les lieux de tournage des films réalisés à la fin des années 30, après 1937, et servaient donc à regrouper des motifs concrets. D'autres s'efforçaient de saisir l'ambiance, l'atmosphère, les effets de lumière et les changements de perspective.

On ne doit pas entendre par collecte de motifs le fait que Trauner choisissait des éléments de ville avec le scénario dans les mains afin de composer une ville imaginaire. En effet, par exemple, le film *Hôtel du Nord* (réalisé par Marcel Carné en 1938 avec comme acteurs: Annabella, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet, Arletty) se déroule au bord du canal Saint-Martin, un site parisien très connu. Pour les besoins du film, tout le quartier a été reconstruit à Billancourt avec les maisons et le canal car il était impossible de fermer ce quartier très fréquenté de la ville pendant un mois pour tourner le film. Le Canal Saint-Martin reconstruit devint lui-même une curiosité que beaucoup de gens visitèrent pendant le tournage, parmi lesquels Picasso ou Zervos. En réalité, le décor n'est pas une reconstruction: certes, il utilise beaucoup d'éléments du Canal Saint-Martin, mais il utilise aussi des parties de bâtiments et de décors se trouvant à Billancourt. Il s'agit donc d'une composition propre avec des détails trouvés, construits et peints, des trucs de perspective, des effets lumineux naturels et artificiels, ou d'une image plus symbolique que reflétant la réalité. En ce sens, on peut le considérer comme un authentique tableau de Trauner qui traduit l'événement et l'impression dans la langue des images, du film, construit des éléments de composition à partir de parties de rues et de bâtiments, des tons à partir de couleurs. Les photos prises à cet effet sont elles-mêmes des tentatives de traduction, à savoir comment un spectacle devient une image de film. C'est dans cette intention qu'ont été prises ces magnifiques photos des rues, du bord du canal, des ponts en structure métallique particulière, de la lumière faisant des tourbillons gris sur les places, de l'ambiance des bars, des rythmes monotones des rangées de fenêtres, des fantastiques toits parisiens...

Les photos deviennent ainsi des outils de travail. Effectivement, sur plus d'une photo, on trouve des perforations de punaise, des annotations ou des données de prise de vue, voire au dos de l'une d'entre elles, un petit mot écrit au crayon (*Nous sommes à la cantine*), reflétant une utilisation toute particulière de la photo. Toutefois, les prises visant à transmettre le spectacle, l'ambiance, l'atmosphère propre de Paris sont devenues immanquablement - car Trauner possédait un talent artistique inné - de belles photos, des photos d'art importantes. On peut dire involontairement. Les photos de Paris prises par Alexandre Trauner dans les années 30 ont leur place parmi les oeuvres des „Grands” d'Atget à Doisneau jusqu'aux photographes humanistes.

Trauner était à Paris depuis quelques années. La ville était pour lui une découverte, chaque coin une nouveauté, chaque passage débouchait sur des surprises. Il prenait des photos par centaines pour que le spectacle lui devienne familier, pour s'appropriier les lieux. Les photos prises par Trauner dans les années 30 sont nées pour le travail, dans l'intention de la découverte et pour les besoins de la composition.

Plus tard, Trauner prit encore beaucoup de photos. Cependant, à partir des années 50, l'objectif de ses photos et leur mode d'exécution changea. Il prenait toujours plaisir à photographier des détails parisiens, mais il s'attardait sur quelques détails étranges, des instants extraordinaires. Il aimait prendre des photos pendant ses voyages: de nombreuses photos sont restées de ses vacances et voyages en Italie et en Afrique. Elles ont été surtout réalisées dans des intentions esthétiques en tant que souvenirs photographiques de ses expériences. C'est ainsi qu'a vu le jour en 1986 l'expo photos *Dans les rues de Dublin*, organisée par la Fondation nationale de la photographie Française, qui présentait des photos de genre prises durant un tournage en Irlande. Dans le catalogue, on retrouve le dialogue qu'il a eu avec Robert Doisneau au cours duquel, il a défini la seule et unique fois son rapport à la photographie „Moi qui ne suis pas vraiment photographe, pour qui la photo est une béquille, des notes - avant on dessinait, on faisait des croquis, maintenant on appuie sur un bouton.... Ah, oui, la photo, moi... je pense que la couche sensible marche de côté. Pas seulement le côté où il y a l'objectif: il doit y avoir quelque chose de l'autre côté. En regardant ces photos [de Dublin], je me souviens des bruits: il y avait des cloches, beaucoup de cloches, sans arrêt, énormément de cloches. Ça, j'ai pas pu photographier. Un bruit de cloches qui cavalaient. Et les pas sur le pavé. Dans les cours, c'était comme à Budapest dans mon enfance, le bruit des tapis battus sur une espèce de poteau en bois. Les enfants qui font leurs petits jeux et leurs petites comédies. Et parfois, quelqu'un de rond qui gueule un peu”

András Bán

FOTOGÁFIÁK/PHOTOGRAPHS/PHOTOGRAPHIES



1. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



2. Paris, c1937
Silver Print, 172x170 mm



3. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



4. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



5. Paris, c1937
Silver Print, 180x180 mm



6. Paris, c1937
Silver Print, 180x180 mm



7. Paris, c1937
Silver Print, 185x185 mm



8. Paris, c1937
Silver Print, 180x180 mm



9. Paris, c1937
Silver Print, 173x170 mm



10. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



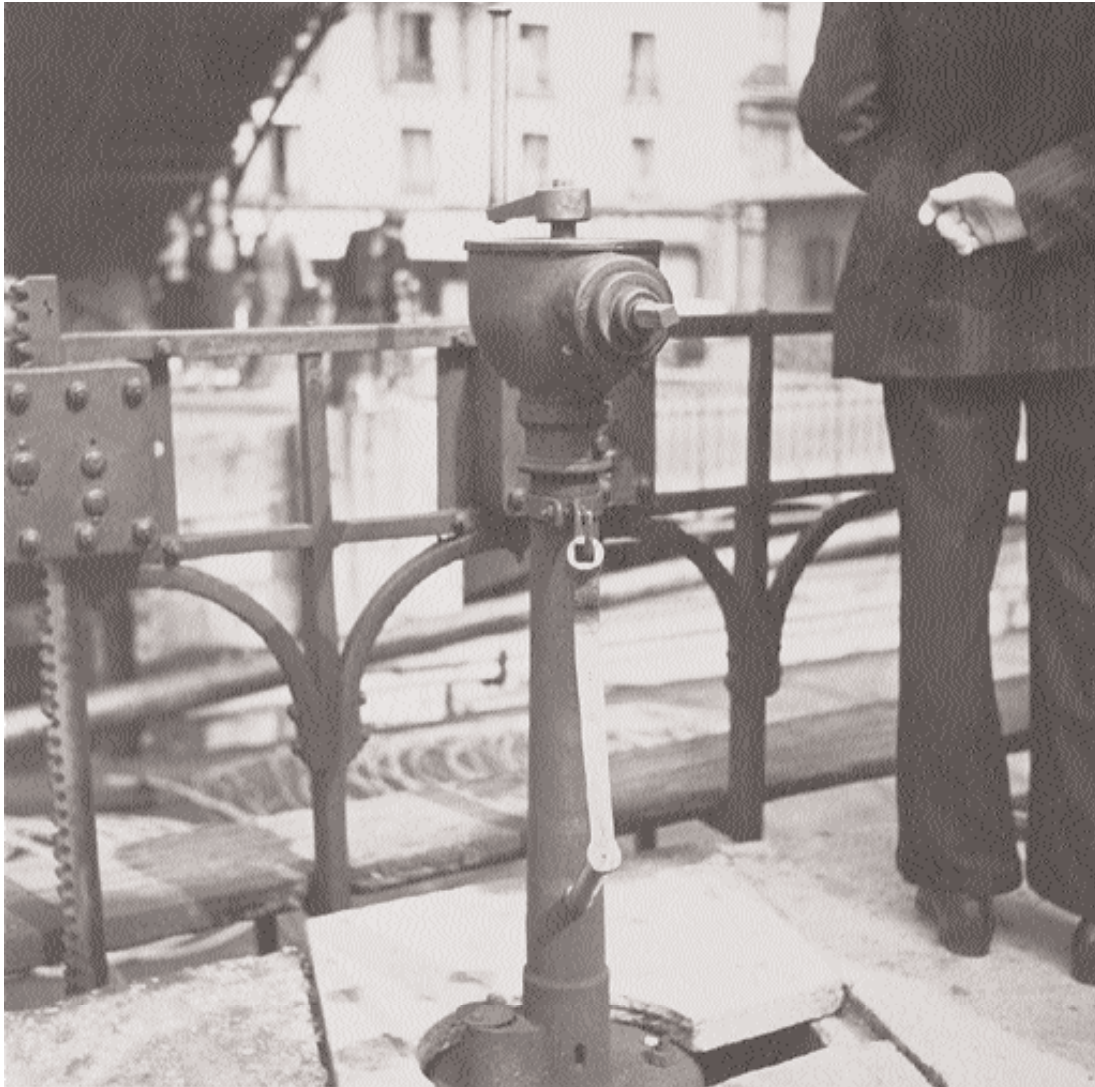
11. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



12. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



13. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 178x173 mm



14. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x173 mm



15. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



16. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



17. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



18. Az Hôtel du Nord homlokzata
The Front of the Hôtel du Nord
Façade de l'Hôtel du Nord, Paris, 1937
Silver Print, 170x170 mm



19. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



20. Paris, c1937
Silver Print, 170x170 mm



21. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



22. A Canal Saint-Martin, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
The Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Le Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



23. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 180x180 mm



24. Le Bassin des Récollets, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Le Bassin des Récollets, motive for the film Hôtel du Nord
Le Bassin des Récollets, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



25. A Canal Saint-Martin, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
The Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Le Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



26. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 172x172 mm



27. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



28. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



29. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film *Hôtel du Nord*
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film *Hôtel du Nord*, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



30. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 180x180 mm



31. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 168x168 mm



32. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film *Hôtel du Nord*
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film *Hôtel du Nord*, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 167x167 mm



33. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



34. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film *Hôtel du Nord*
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film *Hôtel du Nord*, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 170x170 mm



35. Paris, c1937
Silver Print, 185x185 mm



36. Paris, c1937
Silver Print, 185x185 mm



37. Paris, c1937
Silver Print, 185x185 mm



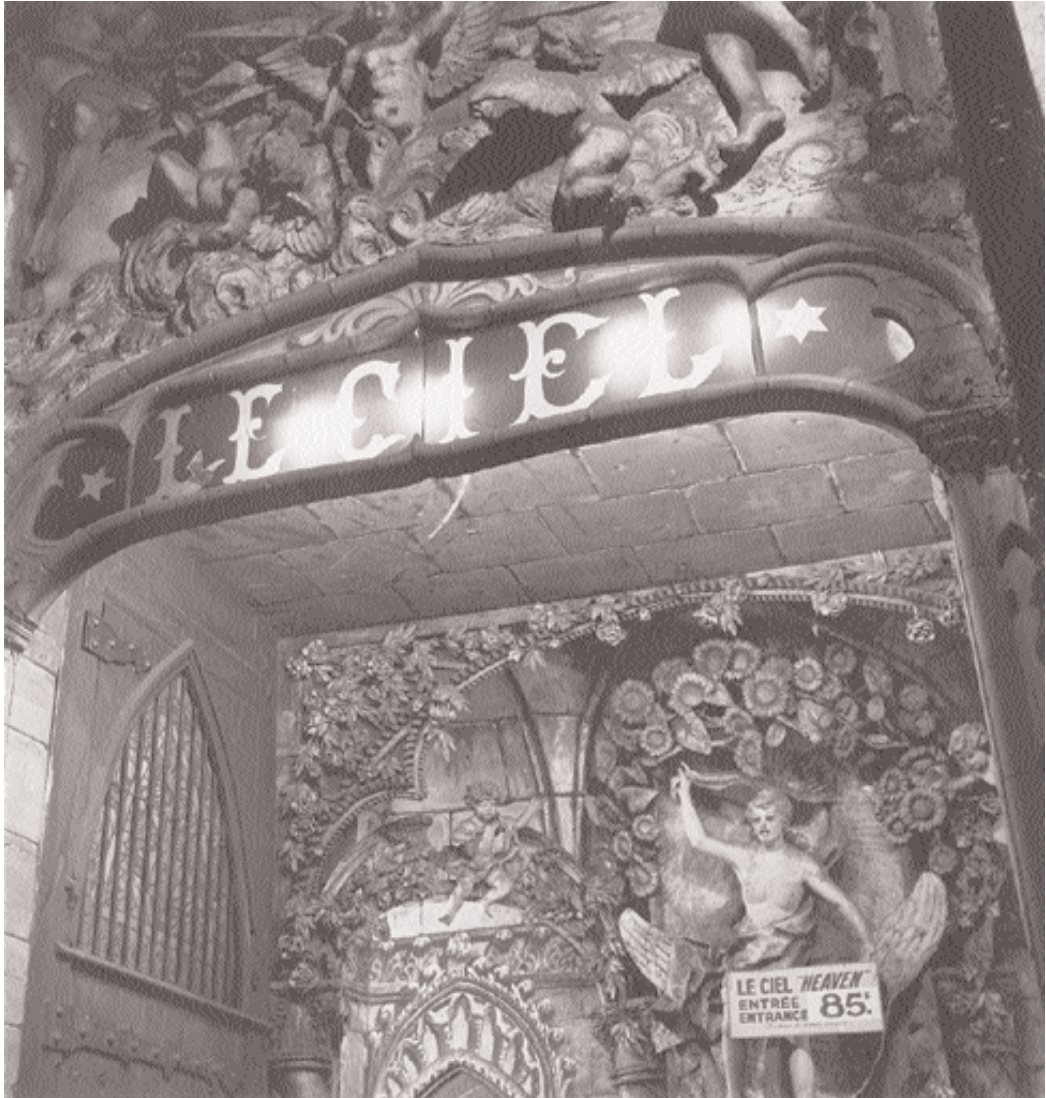
38. Paris, c1937
Silver Print, 185x185 mm



39. Paris, 1937
Silver Print, 190x190 mm



40. Paris, le métro Bastille, 1946
Silver Print, 190x190 mm



41. Paris, 1937
Silver Print, 180x170 mm



42. Paris, 1937
Silver Print, 187x180 mm



43. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 145x233 mm



44. Díszlet Az éjszaka kapui című filmhez
Set for the film Gates of the Night
Décors construits pour le film Les portes de la nuit, 1946
Silver Print, 170x230 mm



45. A Canal Saint-Martin környékén, motívum a Külvárosi szálloda című filmhez
Near the Canal Saint-Martin, motive for the film Hôtel du Nord
Autour du Canal Saint-Martin, repérages pour le film Hôtel du Nord, Paris, 1937
(Marcel Carné, Henri Jeanson)
Silver Print, 177x240 mm

ALEXANDRE TRAUNER

Trauner Sándor 1906. szeptember 3-án született Budapesten. Reáliskolai érettségi után 1924-től a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán Csók István tanítványa volt. Főiskolás évei alatt részt vett az Ernst Múzeumban, a Nemzeti Szalonban, a Múcsarnokban, a Mentor könyvesbolt hátsó helyiségében rendezett kiállításokon. 1927-ben főiskolai társaival – Kepes Györggyel, Korniss Dezsővel, Hegedűs Bélával, Vajda Lajossal, Schubert Ernővel – avantgárd csoportot alakított, 1928-ban csatlakozott Kassák Lajos Munka-köréhez. 1930-ban, Csók István tanácsára Kepes Györggyel Bécsbe, majd onnan egyedül Párizsba költözött. 1930 és 1936 között Lazare Meerson asszisztenseként René Clair, Jacques Feyder, Marc Allégret, Julian Duvivier rendezőkkel dolgozott. 1937-től vezető díszlettervezőként dolgozott a forgatókönyvíró Jacques Prévert és a filmrendező Marcel Carné filmjeiben. A német megszállás után, 1945-ben tért vissza Párizsba és a filmgyártáshoz. 1958-tól Hollywoodban dolgozott Orson Welles-szel, Billy Wilderrel, Fred Zinnemannel, William Wylerrel. 1960-ban a Legénylakás című film látványtervéért Oscar-díjat kapott. 1975-ben tért vissza Európába, John Huston, Joseph Losey, Péter Sellers, Bertrand Tavernier, Luc Besson filmjeihez tervezett díszleteket. A nyolcvanas években kiállításokon mutatta be műveit Európa-szerte, 1981-ben Magyarországon, a Nemzeti Galériában is. 1991-ben életművéért Felix-díjat kapott. 1993-ban Omonville-la-Petite-ben halt meg.

He was born as Sándor Trauner on 3 September 1906 in Budapest. Following his graduation from high school, from 1924 he was a student of István Csók at the Painting Faculty of the Hungarian Academy of Fine Arts. During his years at the Academy, he participated in exhibitions arranged at the Ernst Museum, the National Salon, the Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, and in the rear quarters of the Mentor Bookstore. In 1927, together with his classmates in the Academy – György Kepes, Dezső Korniss, Béla Hegedűs, Lajos Vajda, Ernő Schubert – he established an avant-garde group, which in 1928 affiliated with Lajos Kassák's working group. In 1930, on the advice of István Csók, he went with György Kepes to Vienna, and then went on alone to Paris. Between 1930 and 1936, he worked as the assistant to Lazare Meerson, with the directors René Clair, Jacques Feyder, Marc Allégret and Julian Duvivier. From 1937, he worked as lead set designer on the films of scriptwriter Jacques Prévert and film director Marcel Carné. Following German occupation, in 1945 he returned to Paris and to film production. From 1958, he worked in Hollywood with Orson Welles, Billy Wilder, Fred Zinnemann and William Wyler. In 1960, he received an Oscar for the set design of Billy Wilder's *The Apartment*. In 1975, he returned to Europe, and designed sets for the films of John Huston, Joseph Losey, Peter Sellers, Bertrand Tavernier and Luc Besson. In the eighties, his artworks were shown at exhibitions across Europe, including in 1981 in Hungary, at the National Gallery. In 1991, he was awarded the Felix for lifetime achievement. He died in 1993 in Omonville-la-Petite.

Alexandre Trauner est né le 3 septembre 1906 à Budapest, en Hongrie. Après avoir obtenu le baccalauréat d'école secondaire en 1924, il devient disciple d'István Csók à l'Ecole supérieure des Beaux Arts en Hongrie. Pendant les années universitaires, il participe aux expositions organisées par le Musée Ernst, le Salon National, le Múcsarnok (Salle d'exposition d'art contemporain) et celles montées dans les pièces au fond de la librairie «Mentor». En 1927 il forme un groupe d'avant-garde avec ses camarades d'école supérieure – György Kepes,

Dezső Korniss, Béla Hegedűs, Lajos Vajda, Ernő Schubert – en 1928 il s'associe au groupe «Munka» (travail) de Lajos Kassák. Grâce au conseil d'István Csók, il quitte la Hongrie en 1930 pour Vienne avec György Kepes, d'où il part pour Paris. Entre 1930 et 1936, en tant qu'assistant de Lazare Meerson, il travaille avec plusieurs réalisateurs, dont René Clair, Jacques Feyder, Marc Allégret et Julian Duvivier. A partir de 1937 il devient le décorateur en chef pour les films du scénariste Jaques Prévert et du réalisateur Marcel Carné. Après les années de l'occupation, il retourne à Paris en 1945. A partir de 1958, il travaille à Hollywood avec Orson Welles, Billy Wilder, Fred Zinnemann et William Wyler. En 1960 il obtient le Prix Oscar pour le meilleur projet de spectacle du film «La garçonnère» de Billy Wilder. En 1975 il retourne en Europe et dresse des décors pour les films de John Huston, Joseph Losey, Peter Sellers, Bertrand Tavernier et Luc Besson. Dans les années 1980, il présente ses œuvres à différentes expositions à travers Europe, entre autres en Hongrie à la Galerie Nationale de Budapest en 1981. En 1991 il obtient le Prix Felix pour son œuvre. Il meurt en 1993 à Omonville-la-Petite.

FILMOGRÁFIA / FILMOGRAPHY / FILMOGRAPHIE

Lazare Meerson asszisztenseként készült első filmjei

Assistant Designer

Assistant décorateur

Vezető tervező

Designer

Créateur des Décors

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| 1930 | Sous les toits de Paris / Under the Roofs of Paris /
Párizsi háztetők alatt (René Clair)
David Golder (Julien Duvivier)
Jean de la Lune / Jean of the Moon (Jean Choux) | 1934 | Sans famille (Marc Allégret, Robert Gys) |
| 1930-31 | Le million / A millió (René Clair) | 1936 | Vous n'avez rien à déclarer? / Confessions of a
Newlywed (Léo Joannon) |
| 1931 | Le bal (Wilhelm Thiele)
Les cinq gentlemen maudits / Moon Over Morocco,
The Five Accursed Gentlemen (Julién Duvivier)
À nous la liberté / Freedom for Us / Éljen a szabadság!
(René Clair) | 1937 | Gribouille (Marc Allégret)
Drôle de drame / Funny Drama / Furcsa dráma
(Marcel Carné, Jacques Prévert)
La Dame de Malacca / Woman of Malacca
(Marc Allégret)
Mollenard / Hatred (Robert Siodmak) |
| 1932 | Quatorze juillet / Bastille Day / Július 14. (René Clair) | 1938 | Le quai des brumes / Port of Shadows / Ködös utak
(Marcel Carné, Jacques Prévert)
Entrée des artistes / The Curtain Rises (Marc Allégret)
Hôtel du Nord / Külvárosi szálloda (Marcel Carné,
Henri Jeanson) |
| 1933 | Ciboulette (Claude Autant-Lara, Jacques Prévert)
Le grand jeu (Jacques Feyder)
Lac aux dames / Ladies Lake (Marc Allégret) | 1939 | Le jour se lève / Daybreak / Mire megvirrad
(Marcel Carné, Jacques Prévert, Jacques Viot)
Remorques / Stormy Waters / Vontatók
(Jean Grémillon, Jacques Prévert) |
| 1933-34 | Amok / Ámok-(Fedor Ozep) | 1940 | Soyez les bienvenus (Jacques de Baroncelli) |
| 1934 | Zouzou (Marc Allégret)
L'hotel du libre échange (Marc Allégret, Jacques Prévert)
Sans famille (Marc Allégret, Robert Gys)
Pension mimosas / Hotel Mimóza (Jacques Feyder)
Justin de Marseille (Maurice Tourneur) | 1941 | Le soleil a toujours raison (Pierre Billon, Jacques Prévert) |
| 1935 | Les beaux jours (Marc Allégret)
Princesse Tam-Tam / Princess Tam-Tam /
Tam-Tam hercegnő (Edmond T. Gréville)
La kermesse heroique / Carnival in Flanders /
Csintalan asszonyok (Jacques Feyder) | 1942 | Les visiteurs du soir / The Devil's Envoys /
A sátán követői (Marcel Carné, Jacques Prévert)
Lumière d'été / Nyári fény (Jean Grémillon, Jacques Prévert) |
| 1936 | As You Like It / Ahogy tetszik (Paul Czinner) | 1943 | Le ciel est à vous (Jean Grémillon) |
| | | 1943-44 | Les enfants du paradis / Children of Paradise /
Szerelmek városa (Marcel Carné, Jacques Prévert) |

1945	Les malheurs de Sophie (Jacqueline Audry)	1956	The Happy Road / La route joyeuse (Gene Kelly, Noël Howard)
1946	Les portes de la nuit / Gates of the Night / Az éjszaka kapui (Marcel Carné, Jacques Prévert)		En effeuillant la marguerite / Plucking the Daisy / Sztriptíz-kisasszony (Marc Allégret)
	Reves d'amour / Love Dreams (Christian Stengel)		Love in the Afternoon / Ariane / Délutáni szerelem (Billy Wilder)
	Voyage-surprise (Pierre Prévert, Jacques Prévert)		
1948-50	Othello (Orson Welles)	1957	Sois belle et tais-toi / Be Beautiful But Shut Up / Légy szép és tartsd a szád! (Marc Allégret)
1949	Maneges / The Cheat (Yves Allégret)		Witness for the Prosecution / Témoin a charge / A vád tanúja (Billy Wilder)
	La Marie du port / A kikötő Máriája (Marcel Carné)		L'amour est en jeu (Marc Allégret)
1950	Juliette ou la clé des songes / Juliette, or Key of Dreams / Juliette, avagy az álmok kulcsa (Marcel Carné, Georges Neveu)	1959	The Nun's Story / Au risque de se perdre / Egy apáca története (Fred Zinneman)
	Les miracles n'ont lieu qu'une fois / Miracles Only Happen Once / Csoda csak egyszer történik (Yves Allégret)		Le secret du Chevalier d'Eon / Secret of Chevalier D'Eon (Jacqueline Audry)
1951	Torticola contre Frankensberg (Paul Paviot)		Once More, with Feeling! / Chérie, recommençons (Stanley Donén)
	The Green Glove / Le gantelet vert / A zöld kesztyű (Rudolph Maté / Máté Rudolf)	1959-60	The Apartment / La garconniere / Legénylakás (Billy Wilder)
	Les sept péchés capitaux: la luxure / The Seven Deadly Sins / A hét főbűn: A bujaság (Yves Allégret)	1960	Goodbye Again / Aimez-vous Brahms? Szereti ön Brahmsot? (Anatole Litvak)
1952	La jeune folle / Desperate Decision (Yves Allégret, Jacques Sigur)	1961	Romanoff et Juliette / Dig That Juliet (Peter Ustinov)
	Othello (Orson Welles)		Paris Blues / Párizs blues (Martin Ritt)
1953	Un acte d'amour / Act of Love / A szerelem törvénye (Anatole Litvak)		One, Two, Three / Un, deux, trois / Egy, kettő, három (Billy Wilder)
1954	Hobson's Choice / Chaussure a son pied (David Lean)		Le couteau dans la plaie / Five Miles to Midnight / Kés a sebben (Anatole Litvak)
	Land of the Pharaohs / La terre des pharaons / A fáraók földje (Howard Hawks)	1962	Gigot / Gigot, le clochard de Belleville (Gene Kelly)
	Du rifici chez les hommes / Rifici / Rifici a férfiak közt (Jules Dassin)	1962-63	Irma la douce / Irma, te édes (Billy Wilder)
1955	La lumière d'en face / The Light Across the Street (Georges Lacombe)	1964	Behold a Pale Horse / Et vint le jour de la vengeance / Húsz év után (Fred Zinneman)
	L'amant de lady Chatterley / Lady Chatterley's Lover (Marc Allégret)		Kiss Me Stupid / Embrasse-moi, idiot / Csókolj meg, tökfej! (Billy Wilder)

1966	How to Steal a Million Dollars / Comment voler un million de dollars / Hogyan kell egymilliót lopni? (William Wyler)	1985	Harem / A hárem (Arthur Joffé)
	The Night of the Generals / La nuit des généraux / Tábornokok éjszakája (Anatole Litvak)		Round Midnight / Autour de minuit / Jazz Párizsban (Bertrand Tavernier)
1968	Up Tight! / Point noir / Zúrben (Jules Dassin)	1986	Le Moustachu (Dominique Chaussois décors réalisées par Dider Naet)
	A Flea in Her Ear / La puce a l'oreille / Bolha a fülben (Jacques Charon)	1987	La nuit bengali / Bengáli éjszakák (Nicholas Klotz maquettes réalisées par Dider Naet)
1969	The Promise at Dawn / La promesse de l'aube / A hajnal ígéréte (Jules Dassin)		Meg nem valósult tervei
1970	Les mariés de l'an II / The Scoundrel / Egy válás meglepetései (Jean-Paul Rappeneau)		Unrealised Projects
	The Private Life of Sherlock Holmes / La vie privée de Sherlock Holmes / Sherlock Holmes magánélete (Billy Wilder)		Projets Inaboutis
1971	Story of a Love Story / L'impossible objet (John Frankenheimer)	1937	L'île des enfants perdus (Marcel Carné et Jacques Prévert)
1974	The Man Who Would Be King / L'homme qui voulait être roi / Aki király akar lenni (John Huston)		repris en 1947 La fleur de l'âge
1975	Monsieur Klein / Mr. Klein / Klein úr (Joseph Losey)	1938	La Rue des vertus (Jacques Prévert)
1976	La première fois (Claude Berri)	1939	Feu follet (Bernard Deschamp, Jacques Prévert)
1977	Fedora (Billy Wilder)		Ecole communale (Marcel Carné, Jacques Prévert)
	Les routes du sud / Roads to the South / Utazás délre (Joseph Losey)	1941	Une femme dans la nuit (Edmond T. Gréville, Jacques Prévert)
1978	Don Giovanni (Joseph Losey)	1942	Sylvie et le fantôme (Jean Grémillon, Jacques Prévert)
1979	The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu / Dr. Fu-Manchu / A jó öreg dr. Fu Manchu (Piers Haggard)		Jour de Sortie (Marcel Carné, Jacques Prévert)
1981	Coup de torchon / Clean Up / Nagytakarítás (Bertrand Tavernier)		Le chat botté (Marcel Carné, Jacques Prévert)
1982	La truite / The Trout / Pisztráng (Joseph Losey)	1945	La lanterne magique (Marcel Carné, Jacques Prévert)
1983	Tchao Pantin / Viszlát, Pantin! (Claude Berri)	1947	La fleur de l'agé (Jacques Prévert, Marcel Carné)
	Vive les femmes (Claude Confortés)		Cyrano de Bergerac (Orson Welles)
1984	Subway / Métro (Luc Besson)		Hécatombe, l'épée de Damoclès (Pierre Prévert, Jacques Prévert, Alexandre Trauner)
		1950	Ulysse (Orson Welles)
		1951	Les mille et une nuits (Orson Welles)
		1954	Au diable vert (Noël Howard Jacques Prévert)
		1968	The nine Tiger-man (Georges Cukor)

A kötet megjelenését támogatta



Klebensberg Kunó ösztöndíj (Bán Andrásnak franciaországi fotográfiai hungarikumok kutatására)

Külön köszönetet mondunk Molnár Verának, aki felhívta a figyelmet a Trauner-hagyatékban őrzött fotókra, és Jeannine Trauner-nek, a művész jogutódjának a művek nagyvonalú kölcsönzéséért, valamint Patrick Sonnet-nek, a Trauner-hagyaték gondozójának.

© Jeannine Trauner

Szöveg: Bán András

Angol fordítás: Adèle Eisenstein

Francia fordítás: Raymond Lardellier

Könyvterv: Csontó Lajos, Prohászka Panna

Reprodukció: Bozsó András

Képfeldolgozás: Kiss Dóra

Nyomta: Mester Nyomda

ISBN: 978 963 87581 6 3

ISSN: 1219 0594

Borító / Cover: Alexandre Trauner: Paris, c1937, Silver Print, 172x170 mm

Hátsó borító / Back cover: Alexandre Trauner, c1930, Silver Print, 185x135 mm

A kiállítás kurátorai: Bán András, Pócze Attila, Patrick Sonnet

Munkatársak: Csabainé Németh Ágnes, Danó Orsolya, Kákóczi András, Madarász Györgyi, Magyarné Nagy Klára, Nagy István, Takács Dóra, Tomka Eszter, Urbán Tibor

Felelős kiadó: Bán András
Miskolci Galéria könyvek 33.

Miskolci Galéria 3530 Miskolc, Rákóczi u. 2. tel/fax: 36 46 500 680
www.miskolcigaleria.hu

Vintage Galéria 1053 Budapest, Magyar utca 26. tel/fax: 36 1 3370584
www.vintage.hu galeria@vintage.hu