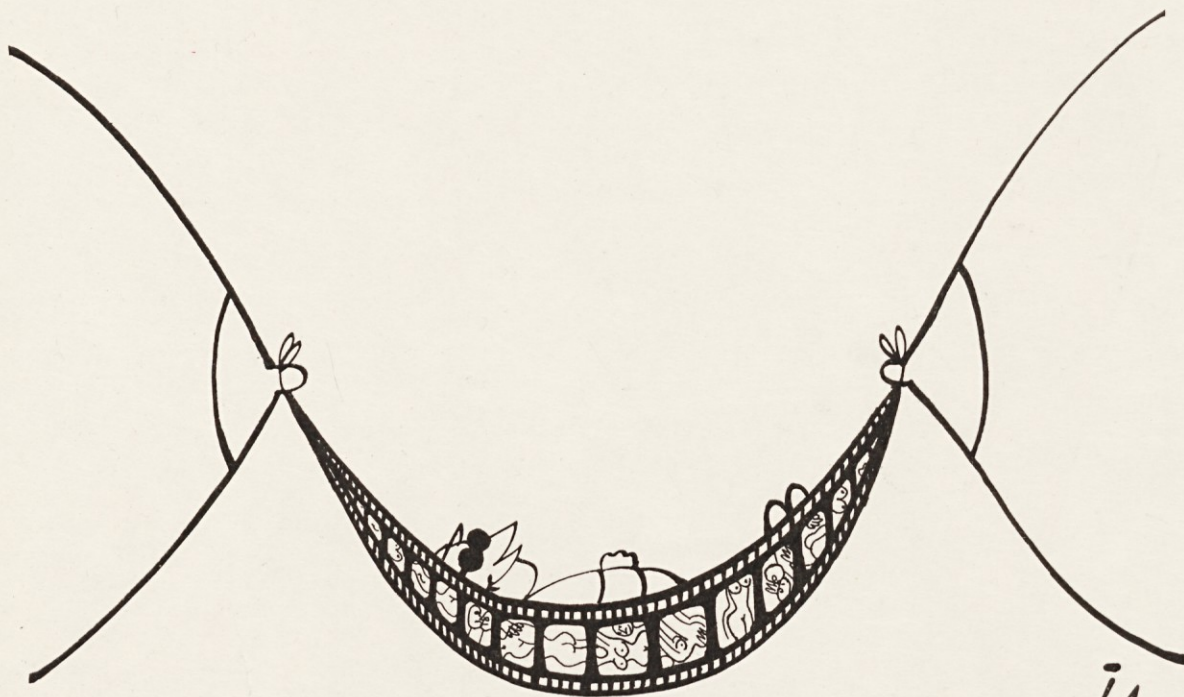


DEK R A N

revija za film in televizijo
1970 **73**





IVO ANTIĆ: **EROTIKA V FILMU**

E K R A N

ŠTEVILKA 73 LETNIK VIII.

vsebina

ROMAN POLANSKI

Roman Polanski (Collin Mc Arthur)	121
Kaj misli Polanski (Michel Delahaye in Jean Narboni)	125
Polanskega igre: Rosemary's Baby (Dušan Jovanović)	130
Interludij — Rosemary's Baby (Igor More)	132
Refleksije (Vasko Pregelj)	133
Intervju z Romanom Polanskim	138
Biofilmografija Romana Polanskega	144

KRITIKE

Družinske zadeve (V. M.)	146
Ko se znoči (D. R.)	146
Iščem moža (S. G.)	147
Zvezda (J. P.)	147
Za ljubezen in svobodo (J. P.)	148
Joanna (J. P.)	149
Sodoma in Gomora (D. R.)	149
Za njeno ljubezen (M. G.)	149
Angelček ali devica iz Bamberga (S. G.)	150
Z mojo ženo pa ne (M. Z.)	150
Upor kaznjencev (M. G.)	150
Incident (S. G.)	151
Playtime (D. P.)	151
Hiša iz kart (J. P.)	152
Ljubezen in kakšna psotka (J. P.)	152
Tepepa (V. M.)	152
Divji angeli (M. G.)	153
Človek za vse čase (J. P.)	154
Nuna iz Monze (A. I.)	154
Gangsterji v Milanu (J. P.)	155
Mac Kennovo zlato (M. G.)	155
Hladnokrvno (A. I.)	156
Tabu I. in II. del (I. M.)	157
Vrag vzemi profesorje (D. R.)	157
Po sledi velike karavane (S. G.)	157
Benjamin (A. I.)	158
Senca smrti (A. I.)	158
Pižama za dva (D. R.)	159
Hiša naše matere (M. G.)	160
Bandolero (M. G.)	160
Krvavi plen (I. M.)	160

TELEOBJEKTIV

Filmska kronika, februar 1970 (Brane Šömen)	161
Kokan Rakonjac (Dušan Makavejev)	165
Klopčičev včera in danes (Slobodan Novaković)	168
John Cassavetes, oči Amerike	172

TELEVIZIJA

Televizijska rubrika (Denis Poniž)	173
Monitor (Marjan Rožanc)	176
Hiengovi TV drami v knjižni izdaji (Denis Poniž)	177

FESTIVALI

Kratki film, Beograd 70 (Brane Šömen)	178
Nagrade na XVII. festivalu kratkega filma v Beogradu	180
Tours 70 (Miša Grčar)	181

AMATERSKI FILM, ŠOLA, KLUBI

Festival amaterskega filma Jugoslavije (Naško Križnar)	184
Po slovenskem amaterskem festivalu (Igor More)	185
Kinematografija v getih New Yorka, Philadelphije in Los Angelesa	186

VODNIK PO REVIJAH

Isskustvo kino, januar in februar 1970 (S. G.)	189
Filmkultura, št. 6, letnik 69 (B. Š.)	190
Kino, št. 2, 1970 (B. Š.)	190
Film a doba, št. 1, 1970 (B. Š.)	190
Fernsehen und Kino (1., 2. in 3. št., 1970 (R. Š.)	190

EROTIKA V FILMU (Raymond Durgnant)	192
------------------------------------	-----

EKRAN 1970. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčič (urednik rubrike Kritike), Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniž (urednik rubrike Televizija), Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanič, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik Franc Anžel. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poštšina plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava kilšejev Tiskarna Jože Moškrič

roman polanski

colin mc arthur

(light and sound 68-69)

Od vseh poljskih režiserjev je Roman Polanski najmanj poljski. Trije veliki vplivi oblikujejo čustvenost poljskih umetnikov: tradicija poljske romantike, ki je našla svoj izraz (zaradi narodno-političnega razkosanja) v nenavadno globokih patriotskih umetninah, avantgarda, ki je vplivala na poljsko literaturo in glasbo (nadrealizem) v dvajsetih letih, na vizualne umetnosti pa v obdobju po drugi svetovni vojni. Tretji vpliv, socialistični realizem, ki ga v tridesetih letih niso poznali, pa je postal uradna estetika z vzpostavitvijo demokratičnega režima leta 1945. Mešanica teh tradicij je ustvarila plodna tla za poljsko umetnost, ki se je razvijala v različnih smereh: romantika in avantgarda sta ustvarili umetnost formalnega razkošja in bogastva ter čustvenih skrajnosti, socialistični realizem pa je razvil socialne vrednote, formalni red in intelektualno disciplino.

Tako nas Aleksander Ford v MLADEM CHOPINU preseneča s svojo včasih nadrealistično predstavnostjo, medtem ko skrbno prikazuje poljsko vstajo v letu 1832 v marksistično-leninističnih terminih. Andrzej Wajda v GENERACIJI vključuje svojo baročno čustvenost v meje socialističnega realizma; in končno Jerzy Skolimowski, ki je v imenu najbolj avantgardistične poljske režije omrežen v BARIERI s ponavljajočo se tragedijo narodne zgodovine. Samo Roman Polanski (tako se zdi) se je pojavil na vrhu; izhajajoč samo iz ene tradicije, avantgarde, v svojem diplomskem delu, kratkem filmu KO PADAJO ANGELI. Film naj bi nastal pod vplivom poljskih romantičnih slikarjev devetnajstega stoletja. Njegov prvi celovečerni film, NOŽ V VODI, pa mnogokrat napačno razlagajo s socialnimi nagibi. Zdi se, da je vzpon Polanskega kot filmskega režiserja (svoj prvi kratki film je posnel 1957) dokaj opazen. Odjuga (dogodki leta 1956), ki ji je sledil, je povzročila, da svoje čustvenosti ni nikoli podrejal zunanjim plastem socialističnega realizma in bičajoče tradicije poljske romantike, saj v njegovih filmih ne opazimo zanimanja za te težnje. Razen posplošujočega izraza avantgarda lahko zasledimo pri Polanskem še dva vpliva: gledališče absurda in nadrealizem. Polanski je bil, preden je postal režiser, nekaj let igralec, predvsem v filmih A. Wajde (Generacija, Lotna, Nedolžni čarovniki). Občasno je sodeloval v poljskem gledališču in satiričnih revijah, bil je deležen vpliva gledališča absurda, posebej še Becketta. Polanski je že mnogokrat dejal, da bi želel posneti ČAKAJOČ NA GODOTA (toda Beckett je vedno odklanjal dovoljenje), v svojem kratkem filmu SESALCI je celo ujel

atmosfera, značilno za Becketta. Beckettov vpliv je naraščal predvsem s pojavom Jacka McGrowana — enega najboljših interpretov Beckettovih junakov — V SLEPI ULICI in VAMPIRJEVEM PLESU, v njegovih zgodnejših filmih pa je opaznejši vpliv drugega dramatika gledališča absurda, Harolda Pinterja. To lahko opazimo v osebi Donalda Pleasenca, predvsem pa v sami zasnovi filmske zgodbe. Dickie in Albert, gangsterja, ki prideta v hišo Donalda Pleasenca na Holy Islandu, sta zelo podobna Gusu in Benu iz Nemega natakara in Goldbergu in McCannu iz Proslave rojstnega dne, tudi takrat, ko sprejemata ukaze nepoznane osebe, ki je na drugi strani telefona in ki ju je zapustila v njuni sili. Kakorkoli, na Polanskega je najbolj vplival nadrealizem. Sam pravi: »Priznati moram, da me je ustvaril nadrealizem. Pred desetimi leti, ko sem snemal svoje prve filme, sem gledal vse skozi nadrealistična očala.«

Odkar se je spoznal z nadrealizmom — najprej skozi slikarska dela — je njegov nadrealizem vedno bolj ponotranjen kot razumski in zdi se, da se ni zavedal nadrealističnih teorij in revolucionarnih aplikacij, ki jih je odkril v delih na primer Andrea Bretona. Lahko pa trdim, na podlagi njegovih filmov, da je najpomembnejši filmski vpliv na Polanskega prav gotovo Buñuel. Če GNUS spominja na pokrajine Dalijevih puščav, je to prav tako zaslug (kot je to prvi ugotovil Wajda) filma Los Oliviados. GNUS je v prikazovanju spolnih zablod in v svoji retrospektivnosti najbolj buñuelovski od vseh njegovih filmov. Resnično, saj ga je razložil kot **hommage** (da je posnet njemu na čast).

V GNUSU se napis »režija Roman Polanski« počasi premika od leve proti desni preko očesnega jabolka in spominja na splošno znano, grozljivo odprto sceno iz Buñuelovega Andaluzijskega psa, v kateri britev prereže očesno jabolko. Prvi namigi na nasilje so dani s primerjavo dveh posnetkov: na enem si Carol (Catherine Deneuve) umiva noge in na drugem se brije ljubimec njene sestre — z dvema znanimi Buñuelovima imaginacijama. Primeri nadrealističnih podob v filmih Polanskega se množijo v nedogled: piščančje perje v SESALCIH, surovo meso v GNUSU in ROSEMARYJINEM OTROKU, beli vrtni stol na grobu, poleg tega pa še splošno znane nadrealistične podobe, na primer presenečenje z morjem, ki si ga razlagamo s Freudovimi simboli.

Mešanica vplivov ne ustvari umetnika sama od sebe, toda Polanski je opozoril nase prav z neposredno močjo mišljenja svojih vizij. V njegovih filmih je mogoče zaslediti razvoj določene teme.

Vsi namreč raziskujejo spolnost: NOŽ V VODI je študija o spolni rivaliteti, GNUS je spolni gnus, SLEPA ULICA je spolno ponižanje. ROSEMARYJIN OTROK pa draži gledalce z možnostjo, da je to študija o spolni histeriji.

NOŽ V VODI vzbuja pozornost še sedaj, čeprav se zdi, da je to njegovo najmanj osebno delo. V svojih poznejših filmih je vedno sodeloval tudi kot pisec scenarija, včasih (ROSEMARYJIN OTROK) pa je imel vso kontrolo nad nastajanjem scenarija (pri tem pa se je Polanski popolnoma naslonil na roman Ire Levin). NOŽ V VODI je bil napisan v sodelovanju med Polanskim, Jerzjem Skolimowskim in Jakubom Goldbergom, na podlagi filmov Bariera in Zmaga. Tako sta protagonista NOŽA V VODI bližja Skolimowskemu kot Polanskemu. Starejši mož je uspešen športni novinar, mlajši je reven študent, ki hrepeni po boljšem življenju, iz tega sledi generacijski spor. Značaji, okoliščine in podobe, ki jih je Polanski odkril in prenesel iz svoje psihe, so se izkazali za mnogo bolj groteskne, kot so v omenjenem filmu. NOŽ V VODI pa je pokazal velik del moči in tudi nemalo slabosti Polanskega-režiserja.

Roman Polanski je dejal, da je kvaliteta, ki ga najbolj privlači v filmu, »atmosfera«, opredelitev določenega razpoloženja. To je pravzaprav definicija tega, kar je tako uspešno izvedel v filmu NOŽ V VODI. Izostрил je prikaz potencialnega nasilja s presenetljivim razvrščanjem vizualnih in zvočnih podob: začetna mirnost vodne gladine, igra dveh mož z nožem mlajšega, nenadni izbruh zvokov in nagibanje čolna med vlačanjem skozi trstičje, rožljanje kovinske posode v kuhinjskem prizoru, opečene mladeničeve roke, nevihta, nevidna žuželka, ki brenči po kabini — vse vodi proti končnemu spopadu. Kritiki so se ustavili tudi pri podobnosti Kristusa in mladega moža. Le-ta leži na deski v položaju križanega Kristusa, zvitek vrvi za njegovo glavo predstavlja svetniški sij, mladenič hodi po vodi, znova se zbudi v življenje itd. Kakorkoli, retrospekcija ni način, ki bi pojasnil osrednjo seksualno temo in če je to (kot nekateri trdijo) del celovite alegorije poljske družbe, moramo Polanskemu to šteti za slabost, in ne za izrazno moč filma.

GNUS je najbolj preprost film Romana Polanskega, vsak element se izraža v seksualnem vrtincu na vrhu. Gnus mladega dekleta ob seksualnosti in njen padec v norost in nasilje rasteta iz osrednje filmske situacije; skoraj vsi karakterji so definirani v seksualnih terminih. Osrednja oseba, Carol, dela

GNUS. Na sliki Catherine Deneuve in Yvonne Furneaux



v kozmetičnem salonu in okna njenega stanovanja gledajo na samostan. Na obeh krajih je varnost ženske pred spolnostjo nakazana z belino, v katero je Carol oblečena. Dekle deli stanovanje s sestro in četudi to predstavlja svet varnosti, je varnost razbita z nenehnimi podobami neznanca, ki bo razbil vhodna vrata. Duševna pohabljenost njene notranjosti je prikazana z njenim gledanjem ljudi skozi lino na vratih (leča »fish eye« povzroča efekt gledanja v vboklo zrcalo). Carolina sestra (Yvonne Furneaux) ima odnos s poročenim moškim in zvoki njunega poželenja povečujejo Carolin nemir. Njen delovni prijatelj Bridget je prikazan z izrazi njene lastne ljubezenske dogodivščine (Carol joka: Človek! Zakaj so ljudje tako prekleto umazani!) in odurna stara gospa jo zdravi tako, da ji ves čas govori o svinjskosti moških (Pusti jih na kolenih, radi imajo to). Prijatelj Colina (John Fraser), njenega fanta in prve žrtve, so prikazani v gostilni s svojimi kosmatimi seksualnimi šalami. V presenetljivi sceni eden od njih razposajeno poljubi Colina na usta. To bi bila v kakšni drugi zgodbi nedolžna domislica, ki pa postaja tu obremenjena s težo seksualnega neugodja. In Colinova reakcija, hitra kretnja, s katero si obriše usta, precizno primerja Carolino kretnjo, s katero si je obrisala usta, ko jo je Colin nekoč poljubil.

Znotraj tega okvirnega postopka tematskih združljivosti uporablja Polanski nepozabno filmsko tehniko, končno analogijo, ki jo je realiziral Hitchcock v PSYCHO. Uporabljajoč jasen in razumljiv vpliv tega filma, Polanski draži in dezorientira publiko na dva načina. Posebej s svojo nadrealistično predstavnostjo (britve, surovo meso), v kateri je napotek na nasilje zelo precizen; posebej z drugimi predstavami, ki priključijo manj precizen, toda nič

manj grozeč strah in neugodje. Polanski pogosto uporablja grozečo podobo, ki se spremeni v nekaj nedolžnega ali vsakdanjega. Takšno spreminjanje vrednosti podobe drži gledalce ves čas v napetosti. Takšna je začetna sekvenca GNUSA: Carol, katere poklica še ne poznamo, drži roko osebe, ki leži na mizi. Zavest gledalcev se napolni z grozo, ko zagledajo iznakaženi obraz osebe. Hitro pa se izkaže, da je soba kozmetični salon in da je obraz osebe namazan z lepotilno kremo. Polanski vedno izrablja predmete, ki oddajajo nenadne in sunkovite glasove (telefoni, zvonci, gumbi na dvigalih) in »atmosfera« scene je zgrajena na tem zvoku ali pa na njegovem umanjkanju: igranje na klavir, ki je nenadoma prekinjeno, naznani, da se je v Carolinem stanovanju zgodilo nasilje.

Primerjajoč trdno konstruirani GNUS s SLEPO ULICO je le-ta bujno rastoč in brezobličen. Zdi se, da je bil zamišljen kot seksualno ponižanje, ki so ga Georgesu (Donald Pleasence) zadali njegova žena Teresa (Françoise Dorléac) in eden izmed vrinjenih gangsterjev, Dickie (Lionel Stander). Trije ključni prizori vzbujajo takšno mišljenje: hrupna posteljna scena, v kateri Teresa sili moža, da ji igra komično vlogo s pobarvanim obrazom ter turbanom; prizor na plaži, v katerem George, plažeč se po kolenih, priznava Dickiju svoje brezupno poželenje po Teresi (to temelji na neštevilnih slikah, ki jih je naredil zanjo); prizor, v katerem George odrije seksualno ugodje v nasilju, ko ubije Dickija. Toda učinkovitost teh prizorov se izgubi med množico neasimiliranih prizorov. Pri tem so elementi v prizorih, na način Pinterja in Becketta, najsmešnejši. Jack McGrowan, ki igra drugega gangsterja, Alberta, ustvarja s svojo komičnostjo razpoloženje,

v kakršnem film ne more vzdržati, saj začetne scene uvajajo občutek stroge realnosti. Odlična lokacija otoka Holy je sama zase najboljša nepomembnost tega filma, morje pa nam potrjuje domnevo, da je za Polanskega strogo določen simbol. Najvidnejši prizor v filmu, ki je odveč, je obisk Georgesovih prijateljev; takrat je glavno dogajanje v filmu potisnjeno vstran in film, skoraj neverjetno, postane le ena izmed angleških komedij.

Navkljub strukturalnim pomanjkljivostim, ki jih ne gre zanemariti, je SLEPA ULICA uvedena z močjo svoje zasnove in še posebej s tehnično brezhibnostjo. Kar ostaja od SLEPE ULICE, je zmes zvokov in predstav, ropot ladijskih motorjev, rjovenje mimo letečega aviona, kokodakanja kokoši, struktura telesa Françoise Dorléac, razpadajoči stol v prazni sobi, jaguar v plamenih.

Nekateri kritiki so trdili, da je GNUS dokumentarno poročilo o neke vrste mentalni bolezni. ROSEMARYJIN OTROK pa je lahko študija o predporodni histeriji, toda kjer v GNUSU gledalec pričakuje racionalno razlago dogajanja, ga prestraši grozljivost podob; v ROSEMARYJINEM OTROKU je zmeden zato, ker ne more oceniti, ali je Rosemary (Mia Farrow) mentalno bolna ali pa so njeni prividi resničnost. Ker gledalec neprestano niha med obema možnostma, včasih domneva, da obstaja čarovniška nakana proti Rosemary, drugič pa je prepričan, da se Rosemary zapleta v mrežo neresničnih dogodkov, predstav bolne duševnosti dekleta, ki je zaskrbljeno za varnost svojega nerojenega otroka. Možnost »za« in »proti«, ki je vodilni princip režije ROSEMARYJINEGA OTROKA, slepi gledalce, jih pušča, da tipajo v mraku.

Glava filma, ko kamera počasi drsi preko newyorških streh, drsenje pa spremlja ženski glas, ki poje uspavanko, ustvarja občutek običajnosti (ali pa prav na tem mestu, spominjajoč se PSYCHO, začutimo podtalno grozo in razburjenje). Skoraj neopazno se kamera pomika navzdol, zaradi česar naša napetost narašča, končno pa se ustavi na grozljivo omotičnem vogalu rjavega viktorijanskega najemniškega stanovanjskega bloka. Prenos na srednje dolg posnetek Rosemary in Guya (John Cassavetes), ki prihajata na dvorišče, nas skoraj literarno povrne v stvarnost in občutek običajnosti je ponovno vzpostavljen ter potenciran s svežino in ljubkostjo mlade dvojice. Z Rosemary delimo njen mučni občutek, ko zagleda staro stanovanje, v drugem delu hiše pa slišimo klavir, ki razglašeno igra vedno iste tonske lestvice (spominja nas na GNUS). Mučnost izgine, saj nas pomiri nedolžna

razlaga, zakaj je prejšnja lastnica gojila neznana zelišča in zakaj je postavila težki predalnik pred garderobna vrata.

V neki delavni vsakdanjosti newyorške ceste Rosemaryjina odločitev, da najame stanovanje, sploh ni vznemirljiva. Toda pri kosilu njun prijatelj Hutch (Maurice Evans) pripoveduje o čarovniški združbi bivših prebivalcev njune hiše; to nas ponovno vznemiri. Prav takšen občutek imamo, ko se pogovarjajo o kanibalizmu med čarovniki, Polanski pa usmeri našo pozornost na hrano in vino. Prav tako tudi racionaliziramo naš instinktiven odpor do Castevetsov (Sidney Blackmer in Ruth Gordon): on je takšen kot postarani Peter Pan, ona namazana kot stara vlačuga. In Terryjin samomor, samomor dekleta, ki je skočilo skozi okno na cesto, ni prav nič mračnejši kot depresija, ki jo je povzročila v gledalcu pripoved o njenem grozljivem življenju. Kmalu postane jasno, da gledamo dogajanje z Rosemaryjinimi očmi. Gledalci sprejemajo natančno iste informacije z njo, kadar obupno poskušajo podrobno oceniti, kot gledalci, vrednost njenega strahu. To je kopičenje tesnobe. Ko ostaneta Rosemary in Guy doma, da bi »naredila« otroka, Rosemary doživlja (potem ko je pojedla čokoladno poslastico Mimie Castevet), svoje blodne sanje, v katerih jo obkroža skupina nagih ljudi, med njimi Guy in Casteveta, in jo posili luskinasto bitje s plamtečimi očmi.

Gledalci to ohranjajo v zavesti in združujejo seksualno-grozljivi del sanj z Guyevim priznanjem, da je imel Rosemary (na nekrofilski način), medtem ko je spala. Ko sledimo Hutchovi »naključni« komi in smrti, Rosemaryjini mučni, boleči nosečnosti, ko zvemo za podatke, ki jih je prebrala v Hutchovi knjigi o čarovništvu, ter najbolj šokantnemu odkritju, da tudi doktor Sapirstein nosi tanisov koren, verjamemo Rosemaryjinemu strahu in grozi. Zato je najbolj mučen prizor v filmu, ko dr. Hill »izda« Rosemary. Prihod dr. Sapirsteina in Guya, ki ju je poklical dr. Hill, ponovno zmede gledalce, sili nas, da ponovno ocenimo naše mišljenje o njenem strahu, odtegnemo ji naše zaupanje, morda celo simpatijo. Naš (in Rosemaryjin) strah postane upravičen šele v zadnjem prizoru, ko instinkt preseže etiko in je naša zmožnost razločevanja med prividnostjo in resničnostjo, resnico in hinavstvom, pravičnim in napačnim, popolnoma porušena.

Vizija Romana Polanskega je globoko pesimistična. Ko raziskuje spolnost, odkriva v njej ponižanje, izdajstvo, nasilje in norost.

kaj misli polanski

michel delahaye
jean narboni

(cahiers du cinéma, 208)

ROSEMARYJIN OTROK. Na sliki John Cassavetes, Mia Farrow in Ralph Bellamy



Cahiers du Cinéma — V zadnjem intervjuju ste razdelili svoje filme v dve vrsti: tiste, ki bi jih radi gledali in tiste, ki bi jih gledali. Občutek imamo, da je ROSEMARYJIN OTROK (pri snemanju katerega ste gotovo uživali), tisti film, ki bi ga radi gledali. PLES VAMPIRJEV pa raje snemali.

Roman Polanski — ROSEMARYJIN OTROK sem hotel posneti, a lahko bi rekel, da bolj kot gledalec. Kot filmski ustvarjalec, ki išče in hoče pokazati nekaj pomembnega in novega, pa bi se odločil za film SLEPA ULICA. Kot gledalec, ki gre v kino, da bi se dve uri zabaval, pa bi izbral PLES VAMPIRJEV. Celo, če bi odkril, da se za čisto zabavo skriva kaj globljega. Kajti te stvari so prišle potem, nisem naredil filma zaradi njih, ampak sem imel v glavi neko splošno misel, dekor, atmosfero ... ne vem. In morda so vplivali name tudi spomini na otroška doživetja.

C. — Poleg tega, da ste v PLESU VAMPIRJEV igrali tudi vi, ker se vam je to zdelo najprimernejše, pa najdemo pri vas še en pomemben pojav: Cassavetes (režiser), ki igra v ROSEMARYJINEM OTROKU. Odličen je, kajti upodobil naj bi človeka, ki je v neugodnem položaju in občutek imaš, da se je tudi on ves čas snemanja zelo neugodno počutil.

P. — Da, res je. Nekako tak je kot tisti, ki pridejo iz Actor's studia in niso zmožni igrati druge osebe. Najbolje igra samega sebe.

C. — Kakršen je, je odličen. Njegovo obnašanje je nekaj novega.

P. — Da, a vseeno vnaša preveč novosti. Včasih v resnici ne delamo nobenih kretenj. Povemo nekaj, ne da bi se praskali za ušesom ali čohali po glavi.



C. — Prav te kretnje so imenitne in resnične. Zato pomagajo ustvariti vtis nemirne osebe.

P. — Zagotavljam vam, da se preveč čoha.

C. — Oseba, ki jo je tako ustvaril, je izredna in zelo kompleksna. Zdi se, da je zadovoljen, vesel, zaljubljen v ženo, v istem trenutku pa zelo nemiren, negotov, nestrpen. To se lepo ujema z osebo, ki ste jo hoteli v filmu, vse, kar naredi, pa ustreza tisti skriti strani njegovega resničnega karaktera.

P. — Kar mi je pri njegovem igranju res všeč (in kar sem tudi skušal doseči), je to, da ni simpatičen. Če bi bil zelo simpatičen, bi ga takoj osumili, kajti tak je princip kriminalk; najbolj simpatična oseba je najbolj sumljiva. On pa je antipatičen, v istem trenutku pa si tudi priznamo, da nima s stvarjo nobene zveze. Saj je tudi ne more imeti: le pogledite njegovo obnašanje, gotovo je kakšna zvijača, takoj nato pa pomislimo, oh ne, saj ni mogoče, bilo bi preneumno, prav nič ni kriv.

C. — Torej ravno nasprotno kot v policijskih filmih, kjer vemo, da tisti, ki ga prvega obdolžimo, gotovo ni krivec. Vi pa ste hoteli, da bi bil prav prvi osumljenec tudi kriv.

P. — Da.

C. — Tako hočete doseči v trenutku poroda, ko je on ob njej in ji pravi, da je vse v redu, v gledalcu občutek (pa čeprav ni čisto gotov), da je ona nora, da nima prav.

P. — Da. Samo, da pravzaprav ne želim, da bi gledalec mislil TO ali ONO: želim le, da ne bi bil gotov o ničemer. Najbolj zanimiva je: negotovost.

C. — Neki prijatelj nam je pred kratkim povedal zelo karakteristično misel za vaš film: odličen je,

manjka pa mu ena dimenzija: režiser ne verjame v strah, ki ga kaže; ROSEMARYJIN OTROK je film, kjer avtor ne verjame v to, kar ustvarja, v nasprotju s Hitchcockom, ki se v resnici tega, kar prikazujejo njegovi filmi, tudi boji.

P. — To je možno, predvsem zato, ker sem ateist. Torej, da bi sprejel, kar se dogaja v ROSEMARYJINEM OTROKU, bi moral zanikati sebe in to, v kar verjamem. Zelo rad bi našel kakšno drogo, ki bi mi omogočila, da bi pozabil vse o filmu in bi ga lahko gledal prvič kot moji prijatelji in bi lahko občutil vsaj malo tistega strahu, ki so ga mnogi doživljali ob gledanju. Na žalost pa, ker sem 1. film naredil, 2. pa ne verjamem v Boga niti v Hudiča — kar zelo otežkoča moj položaj — ne morem ob svojem filmu doživljati strahu (v dvojnem smislu), kar mi je zelo neprijetno. Če sem se že odločil, da napravim ta film, sem se predvsem zato, ker občudujem knjigo. Zame je knjiga zelo privlačna in zelo sem si želel posneti tudi film, kar je čisto razumljivo. Prav tako je, kot če bi si zaželel žensko, čeprav bi vedel, da je vlačuga. Nekaj podobnega se je dogajalo z mano: rekel sem si — iz te knjige moram narediti film, ker si ne morem kaj, da ga ne bi, povrh pa mi je princip knjige precej tuj.

C. — In vendar ste ostali knjigi popolnoma zvesti.

P. — Da. Prav to je bil moj pogoj pri filmu: posnel bom film le, če bom ostal knjigi zvest do zadnje črke. Začelo pa se je takole: takoj ko sem prišel v Hollywood, so mi dali krtačne odtise — nihče ni o knjigi ničesar vedel. Ogromne pole papirja. Bil sem zelo utrujen in sem hotel brati naslednjega dne ob bazenu. Vseeno sem prebral prvo stran, medtem ko sem si pripravljaj posteljo. Najprej sem si rekel:

nemogoče, zmotili so se, to je nekakšna limonada za Doris Day. Moram še malo prebrati, da vidim, kaj se bo iz tega izcimilo. Verjemite mi, še ob štirih jutraj sem bral in se utapljal med tistimi polami papirja. Nisem mogel končati. Naslednji dan sem šel naravnost v studio in rekel: v redu, stvar me zelo zanima, a pod enim pogojem: zgodba mora ostati, kot je, brez izboljšav. Kajti to v Hollywoodu vedno počno: toliko izboljšuje dobre zgodbe, da so na koncu zanič. Tako sem privolil v snemanje, če ostane tekst nedotaknjen. Oni pa so odgovorili: saj ravnopočno: toliko izboljšujejo dobre dobro poznal Boba Evansa, direktorja studia, ki je sedaj na čelu vse proizvodnje Paramounta. Danes ga poznam in vem, da je zelo samozavesten in odločen. Držal je besedo in nikoli se niti z namigom ni vsiljeval v moje delo.

Moral pa sem veliko delati. Kajti na eni strani je bilo sicer zelo lahko držati se knjige, na drugi strani pa je prav to postavljalo ogromne probleme. Večkrat sem moral stvari popravljati.

C. — Morda ste imeli pri PLESU VAMPIRJEV to prednost, da ste verjeli v strah, ki ste ga prikazovali, ker je bil zabaven in otroški, na drugi strani pa z neke določene oddaljenosti vanj spet niste verjeli. Ali pa se problem — vanj verjeti ali ne — sploh ni pojavil?

P. — Princip PLESA VAMPIRJEV je, da v strah ne verjamemo. Bojimo se vseeno, a vemo, da je take vrste strah tako prijeten. Prav tako pa je to tudi moj princip, moja mala filozofija, če hočete: ko vam pravim, da ne verjamem v Boga, niti v čarovništvo ali vampirje, hočem reči, da jih, kolikor jaz vem, ni — a nikoli nisem v nič prepričan. Se pravi: bolj ko postajam zrel, bolj sem prepričan, da ne smeš biti v nič prepričan. Sicer pa, najslabše,

kar lahko doleti ljudi, je, da so gotovi o vsem. Npr. Hitler je moral biti zelo prepričan v pravilnost svojih idej, sicer ne bi uspel. Mislim tudi, da je Godard prepričan, da ustvarja dobre filme, morda pa le niso več tako dobri ...

C. — Ali na koncu ROSEMARYJINEGA OTROKA dvomite, da je res v zibelki?

P. — Kako je že rekel Musset? ... Aha: »Nikoli ne prisegaj ničesar.«

C. — Vedno je neka stvar, ki se je človek najbolj boji. Zaradi katere stvari bi vi posneli film, ki bi pokazal VAŠ strah?

P. — NI STVARI, ampak jih je na stotine. Bojim se tudi psov, ki tečejo za mano. Samo, da jih občudujem in imam celo dva.

C. — Kaj pa norost?

P. — Moram priznati, da se je bojim, če se tiče mene. Tako sem pred tremi leti nekajkrat vzel LSD. To te spravi v stanje, ki je zelo blizu norosti. In zelo sem se bal. Kajti občutek imaš, da se utapljaš in da se ne boš mogel nikoli več prijeti za kakšno trdno stvar. Tu npr. vidite pohištvo, če se ga dotaknem, vem da bo trdo, telefon bo gladek in če obrnem stikalo, bom ugasnil luč. Če pa si pod vplivom mamil, se vse spremeni, vsak trenutek in nenadoma. Pohištvo postane mehko, telefon je lahko hrapav ali celo vroč, luč se bo vžgala, če jo bom ugasnil in obratno. Na nič se ne moreš opreti. Tako se skušaš skoncentrirati in se oprijeti še tisto malo resničnosti, ki morda neke le obstaja, a ti ne uspe, padaš in to te navda s strahom, tako te je strah, da se tega sploh ne da opisati. Včasih vidiš norce v norišnici, ko vpijejo »doktor, doktor, pomagajte mi, pomagajte mi!« ... prav tako zelo pa

lahko trpijo v svoji notranjosti ljudje, ki imajo na videz čisto miren obraz.

C. — Če gledamo filme o LSD, se zdi, da je to nekaj, kar se ne da posneti.

P. — Seveda se da. Posnameš lahko vedno vse ... Samo tisti film bo prav toliko o LSD, kot sem jaz podoban korenju. Film, ki se je najbolj približal tistemu stanju, je Odisej v prostoru, ki ga občudujem.

C. — In vi, ste se bali?

P. — O, la, la. Strašansko. Kajti vse se resnično godi. Vendar pa sem VEDEL, da sem vzel LSD.

C. — Gledalec ima občutek, da želite združiti v svojih filmih strah in zadovoljstvo in da prav zato dajete prednost ženskim vlogam. Naj bo Deneuve, Dorléac, Sharon Tate, Mia Farrow, se zdi, da hočete pokazati ženske, ki jih nekaj trpinči, teži, mori.

P. — Morda zato, ker je lažje ustrahovati žensko kot moškega. Strah je sploh ena ženskih značilnosti. Strah je ženskost ženske, strah je za moškega tako tudi nekaj ženskega, zato moški svoj strah skriva. Na vsak način pa vsi **želijo** biti prestrašeni. To najlažje opazujemo pri otrocih. Zelo zanimivo je tudi opazovati reakcije tistega, ki strah povzroča in tistega, ki strah doživlja. Podobne so, se pravi, da oba enako zakričita. Ne vem sicer, zakaj tako, najbrž je to zelo spontana reakcija, nekaj primarnega v nas, a tako je. Skratka, človek se rad boji, lep dokaz je, da kupi vstopnico in gre v kino.

C. — Res je, a vtis imaš, da Mii Farrow ni prav nič do strahu. Ona si želi le moža in otroka.

P. — Pri njej ne gre za strah, ampak tesnobo. In ne boji se zase, ampak za otroka. Tako smo na nekem drugem nivoju in nastopi tretji element. Hočem reči, da se ljudje radi bojijo, dokler ni resnične nevarnosti — to sem danes že trikrat povedal. V takem trenutku ugotoviš (PLES VAMPIRJEV je lep primer), da je strah zelo blizu humorja, ki obstaja prav v tem, da se smejiš nezgodam nekoga drugega ali sebe. Vsak strah, ki ga ne spremlja resnična nevarnost, povzroča smeh, ko je enkrat mimo.

C. — Toda, kadar preveč pomešamo strah in smeh, obstaja nevarnost, da gledalca raztresemo — kot se je zgodilo s filmom SLEPA ULICA, ki vsaj v Franciji ni imel uspeha.

P. — To se zgodi zato, ker so ljudje navajeni določenih zvrsti in pravil. Ko ta pravila podreš, so nezadovoljni. Torej sledi, da sicer pravila lahko podiraš, a previdno. Isto se dogaja v modi. Samo pogledajte mini krila, ki so bila takšen šok, danes pa so jih sprejeli vsi. Drug primer pa je Truffautov flim STRELJAJTE NA PIANISTA. Tu Truffaut pomeša vse kategorije, vse dogovore. Za sladokusce je film prava poslastica (to je kot pri kuharski umetnosti, nekdo lahko uživa, ko pomeša najrazličnejše okuse, za kmeta pa bo taka kuhinja nekaj neprebavljivega) in prav to je vzrok, da je ta odlični film doživel v Franciji tako klavern uspeh.

C. — Pri ROSEMARYJINEM OTROKU ste se popolnoma držali knjige. Ali je ime Roman Castevet (kot bi bil sestavljen iz vašega imena in imena glavnega igralca) v knjigi ali je vaš izum. Gotovo ni tam po naključju.

P. — Ni po naključju. Ime je v knjigi (in kot se iz filma vidi, anagram za Steven Marcato). Kar pa se tiče romana, sem sumil Lewina, da ga je napisal pod vplivom mojega Gnusa, kajti film ga je zelo prevzel. A zanika.

C. — Mnogo ste že govorili o moči tehnike pri filmu, ki vas navdušuje in ki jo poudarjate kot nekakšno izzivanje. Ali ste snemali tudi ROSEMARYJINEGA OTROKA v tem smislu?

P. — V vsakem filmu mi je potrebna kakšna »finta«. Pri tem filmu je šlo predvsem za prilagoditev. Kajti prvič sem prenašal na film neki roman. Predvsem je grozila nevarnost, da bo film dolg štiri ali pet ur. Zato smo morali 270 strani scenarija skrajšati na 170. Ohraniti pri tem vse je bil večji napor kot napisati ves scenarij še enkrat.

C. — Tesna povezanost z realnostjo (v filmih, ki so pravzaprav »irealni«) je prav gotovo tisto, kar vas navdušuje in varuje. Prav zaradi tega sta filma PLES VAMPIRJEV in ROSEMARYJIN OTROK tako natančno izdelana. Npr. pri ROSEMARYJINEM OTROKU: sosedačaravnika sta kar se da prozaična, že kar groteskna; v istem trenutku pa sta ganljiva in smešna. Tudi njuna glasova sta zelo »izdelana«. Včasih je njegov glas podoben gošpodu Magou ...

P. — Pa saj je g. Magoo. Ta tipičen Američan, spremenjen v cartoon, ki ga lahko najdete v veži Hiltona ali na letališču, kako ves raznežen čaka svojo ženo. G. Castet je prav takšen. Zelo sem vesel, da ste omenili prav g. Magoa, kajti to pomeni, da je oseba resnična.

C. — Predvsem pa ima par Castet isto vlogo kot v PLESU VAMPIR-

JEV, namreč da služi kot nekakšna vez h groznemu, obenem pa nas pomirja.

P. — Razlika je v tem, da sta v ROSEMARYJINEM OTROKU to grozno prav onadva. In zato ju je bilo treba pokazati kot zelo vsakdanja človeka. Ona je tipična južnjakinja, on pa iz New Yorka. Tako sta tudi oba skušala govoriti.

C. — Vaši načrti?

P. — Snemal bom dva filma. Western in science-fiction. A kar bi res z veseljem posnel, je celovečerni film v stilu Moža z omaro. Vendar pa, če je v kratkometražniku prav lahko izraziti abstraktno idejo, moraš biti velika osebnost, da ti z njo uspe držati gledalca dve uri. Lahko se ti zgodi, da pokažeš čisto nekaj drugega od tiste ideje. A neka rešitev gotovo je.

ROSEMARYJIN OTROK. Na sliki Mia Farrow



polanskega igre:

rosemary's baby

Zadrega, v kateri tiči pisec teh vrstic, je zadrega kritika, ki je videl film Romana Polanskega Rosemaryjin otrok. Paradoksalnost piščeve situacije je v tem, da navkljub popolni odsotnosti kakršne koli kritične razpoložnosti, kakršne koli potrebe po interpretiranju, analizi, opredeljevanju in podobno, vendarle po neki čudni logiki pritiska na črke in piše. Kaj piše in predvsem: zakaj piše?

Komunikacija, ki jo predlaga Roman Polanski, se godi malodane na ravni sankrosantnega. Situacija, v katero je gledalec postavljen, ne dopušča nikakršnega kompromisa, nikakršne polovičarske angažiranosti. Gledalcu ni dovoljen nikakršen manipulativni regulativ, niti mu ni omogočen tradicionalni maneverski prostor sprotne zavestne distance. Situacija je out-out. Brž ko gledalec podvomi, ali pa če se skuša izmakniti temeljni ravni magije, skrivnosti, nadnaravnosti, čudežu, brž ko se začne upirati strukturi razodetja, ali pa jo transkribirati v kodeks racionalne, simbolistične, ideološke govore, se znajde v zaključenem svetu svoje lastne manipulativne igre, se izobči iz temeljne ravni komunikacije z razpredajočo se strukturo in onemogoči kot vernik, kot udeleženec in ustvarjalec ceremonije, maše, obreda. Ritualni, torej — nekritični odnos gledalca možnosti obreda šele odpira. Na tej osnovi se šele lahko sproščajo tisti skriti notranji impulzi, ki soustvarjajo in dopolnjujejo tkivo filma in plemenitijo njegovo strukturo. Zgodi se obsedenost, groza, reinkarnacija. V sebi, ob sebi, zunaj sebe zaslutiš in začutiš čudne reči, reči, ki jih je nemogoče formulirati, ker se šele topijo, razprhljajo iz zaledenosti vsakdanjih, ozkih, otopelih kalupov percepcije. Občutek poveženosti in preplavljenosti je malodane kemične narave. Prepričljivost in magična obveznost tega procesa sugerira slutenje pra-novih agregatnih stanj, katerih vznemirljivost in žgečkljivost ruši standardne, varne, ključavničarske, za vsakdanjo rabo prilagojene modele učinkovitosti.

Beseda kritika preprosto nič ne zaleže, je v osnovi smešna in nemogoča onanija, svetu Polanskega ni kaj dodati, ni kaj odvzeti. Hočem reči, da je zahteva, ki jo avtor postavlja pred gledalce, takšne narave, da krepko presega običajno raven usodnosti komunikacije. Izjemnost in izrednost predstavljene strukture sugerira misel, da film ni naraven po načelih klasične dramaturgije in z metodami, ki so tej dramaturgiji imanentno lastne. Če je tako, imamo torej opraviti z umetniškim delom, ki ga je nemogoče obravnavati na način tradicio-

dušan jovanović

nalne interpretatorične kritike. Razmišljanje o filmu nikakor ne more potekati na ravni rutinskega dramaturškega raziskovanja delovne sheme in opredeljevanja za ali proti nekaterim prijemom, iskanja vrzeli, hib, estetskih alternativ in podobno. Prav tako je nesmiselno ugotavljati zaledje, ozadje, motive in impulze, na osnovi katerih naj bi film nastal, in polagati soc-moral-ideološko mrežo čez tako namišljeno strukturo dela ter potem analizirati posamezne kvadrante in njihove parcialne smisle povezovati v univerzalne pomene, če že ne poante s stališč politike, socialij, usode itd. Še manj oportuno pa je v kontekstu takšnega filma operirati s kritičnim arzenalom tiste dobrodušne, a lahkoverne preproščine, ki gradi hišice iz črk na osnovi podatkov avtorjeve biografije, njegovega nacionalnega in verskega porekla, kulturne dediščine, življenjske usode itd. Zakaj tako mislim? Organizacija materiala, ki tvori strukturo filma Rosemaryjin otrok, je hkrati do popolnosti pretehtana, precizna, izčiščena, smiselna, pomenska, in vendar istočasno do skrajnosti kaotična, naključna, igriva, neobvezna, anarhična. Ta perverzna igra stvarnosti in iluzije, banalnega in grozljivega, verjetnega in neverjetnega, znanega in neznanega, modnega in tradicionalnega, živega in mrtvega, božanskega in satanskega, znanstvenega in magičnega, žrtve in rablja, treznosti in droge, krutosti in milosti, človečnosti in antihumanizma, ta igra je tolikanj perfidna, zapletena in nepoučna, da v svoji osnovi sicer do grotesknosti radikalizira posamezne elemente eksistencialnega, socialnega, političnega, metafizičnega sveta, po drugi strani pa se tem istim razpoznavnostim skozi shizofreno, samovoljno, tvegano, blodno tavanje po skrivnosti svobode odpoveduje. Polanskega ne zanimajo transakcije s konstitutivnimi elementi danega, Roman ne plete znanstvene jopice iz iedoloških kompleksov in simbolističnih intrig, Roman ne skuša razlagati sveta, obupal je nad tem, da bi ga do konca domel. Sredi totalno urejenega, gladkega, strogo sistematiziranega, institucionaliziranega sveta kraljuje smrt, droga, čarovništvo, paranoja, negotovost, nerazvidnost, skrivnost, groza.

Osnovni prijem v dramaturški gradnji filma je ekstatična, nevprašljiva, supersugestivna naracija. Pripoved je tako narcisoidno zagledana vase, je tako malomarno neeksplicitna, je tako večplastna in večpomenska, da niti za hip ne dovoljuje definitivne spekulacije v katerokoli smer. Pripoved je sicer ves čas odprta, vabi in samovšečno zapeljuje, kometira malodane kot kriminalka, vzpodbuja,



ROSEMARYJIN OTROK. Na sliki Mia Farrow in John Cassavetes

plaši, nakazuje, vodi, opozarja, vendar vseskozi neusmiljeno vztraja na dejstvih. Ravno ta fakticiteta, na kateri avtor gradi sleherni korak, pa je tista, ki gledalca prejkoslej prisili, da navkljub srhljivi čudnosti dogajanja, navkljub morebitnemu božjastnemu dvomu v to dogajanje, navkljub vsem svojim spekulativnim variantam ob tem dogajanju navsezadnje le pristane na to, da verjame lastnim očem, da gleda zgolj to, kar gleda, da gleda tako in tako zgodbo, če mu je všeč ali ne, pristati mora nanjo v celoti, na skrajno negotovost njenega končnega izida in se odpovedati lastni manipulativni kombinatoriki. V tem trenutku je taisti gledalec seveda popolnoma nesposoben spremljati kakršen koli načrt, pomen, poanto zgodbe, četudi bi te reči v avtorjevih intencijah obstajale. Ostane samo gola vizualnost, ostane ekstaza zgodbe in ekstaza komunikacije. Sam proces gledanja je torej tako pošastno prepričljiv, tako magično sugestiven, tako vsrkavajoč, da prejkoslej onemogoči možnost sleherne distance in sprotne refleksije. V tem izjemnem efektu mislim, da je zaobseženo bistvo

novatorstva in izrednosti nove dramaturgije Romana Polanskega. Pri tem seveda ne gre samo za novo dramaturgijo filma, temveč predvsem za novo percepcijo sveta in odnosa do gledalca.

Post festum gledanja Rosemaryjinega otroka lahko seveda refleksija z vso silovitostjo izbruhne na dan, gledalec se lahko do onemoglosti muči, da bi z racionalnimi konstrukcijami razbral zgodbo, ki jo je gledal, prepričan je, da je šlo za znamenja, šifre, simbole, lahko čuti potrebo po tem, da bi vse organiziral, osmisli, sintetiziral v sprejemljive, praktične, uporabne prispodobne, pride, skratka, do tistega, do česar med gledanjem zgodbe ni moglo priti, do njene dematerializacije in presaditve v območje »splošnih duhovnih in družbenih resnic.« Lep primer za takšno ideologizacijo je Ruplova kritika v NR. (Naj mi Rupel ne zameri iztrganega citata iz kompleksa, saj pri tem ne gre za polemičen izpad v stilu kdo ima prav in kdo ne, temveč za ilustracijo običajne razlike v mišljenju in doemanju.) Takole pravi: »... Satanova cerkev je podobna partijskemu kongresu. Šteje se Satanovo leto — prvo. Bog je mrtev, Satan živi. Živi v obliki otroka, iztrganega iz Rosemaryjinega telesa, ki ni nič drugega kot medicinsko orodje in medij...« In dalje: »Rosemary ziblje Satanovega sina. S tem je zločin zabrisan, postane ganljiv prizor, akt je socializiran, dobiva družbeno rezonanco in resničnost. To, kar se je zdelo grozljivo, postaja nevarno, grozljiva religija, ki ne izbira sredstev, se konstituira kot legalno socialno gibanje zoper neslišnost in krutost obstoječega družbenega sistema. Krutost zoper krutost, groza zoper grozo, zločin zoper zločin, nečlovečnost zoper nečlovečnost... humanizem proti humanizmu.«

Jaz osebno nisem v filmu našel prav nobenega potrdila za nekatere izmed svojih tez o družbi in svetu, čeravno sem se v tej smeri nekaj časa na vse kriplje trudil, pač pa moram priznati, da me je film močno omajal v prepričanju, da čarovnic in satana na tem svetu ni. In še nekaj: čeprav mi ni, kot se temu reče, ostalo nič trdnega, zanesljivega, oprijemljivega, četudi se je bil ta Roman Polanski s to svojo bizarno, nenavadno, ekstatično zgodbo na neki čudno spreten način le igral in poigral z nečim, kar je v meni, mu je, priznam, uspelo, da se je marsičesa na čudežen način dotaknil, zakresal je nekaj iskric, marsikateri živec mi je razdražil, zasopel me je, osvežil, popestril, prestrašil.

Igra Romana Polanskega navsezadnje ni bila partija taroka, bila je igra: Rosemaryjin otrok.

interludij — rosemary's baby

igor more

Neki kritik je zapisal... »biser filmske umetnosti«...; ta biser je gledalo precej ljudi, bili so zadovoljni. Videli so film Interludij.

Tema »večnega trikotnika« je že od nekdaj sila priljubljena; obravnavana na najrazličnejše načine — od melodrame, preko napete kriminalke pa »širokega« musicala do komedije. Ena izmed nešteti možnosti je tudi — drama.

Skeletu — notranji zgradbi drame — je Kevin Billington, z odlično režijo ter izvrstno montažo, dal »meso in kri«. Interludij je postal — žal le interludij.

Pri tem ostane, in zakaj? — lahko da se režiser ni upal, ali pa bolje, sploh ni hotel dati v »meso in kri« nekaj novega, drugačnega, tujega, kar ne bi odgovarjalo tradicionalni zgradbi skeleta.

Težko je reči, kaj naj bi bilo tisto novo, tuje, da ne bi bilo istočasno staro in znano ob taki temi, kot je »večni trikotnik«.

Ne imenuje se zaman »večni« — samo barvo spreminja, notranjo zgradbo, na zunanjo pa je nespremenljiv.

Morda bi tisto tuje in novo moralo biti ravno v njem, v taki meri in tako drugačno, da bi pozabili, kakšna je njegova zunanja podoba.

Roman Polansky je »tu« napravil veliko potezo. Čeprav se zdi banalno primerjati njegovega Rosemaryjinega otroka z Interludijem (temo, ki se popolnoma razlikuje od teme »večnega trikotnika«), bi vseeno postavil oboje pod steklo.

Kaj je tako »revolucionarnega« pri njegovem Rosemaryjinem otroku?; če pustimo ob strani izvrstno režijo ter presenetljivo kamero, ravno to, da na

refleksije

vasko pregelj

koncu Rosemary »postane« mati »svojemu«, satanovemu otroku.

Nič ni storila; niti sebi niti otroku niti satanovim podanikom, le žarek materinske ljubezni ji je zdrsnil preko solza.

In ravno to je tisto »revolucionarno«. Kaj se je spremenilo? Nič! Rosemary? Nič! Rosemary bo ostala ali pa zbežala s satanovim otrokom, kar pa sploh ni več važno.

S svojim dejanjem ni naredila le kompromisa, naredila je veliko več. Ljudem ne da spati, sili jih k premišljevanju, k prepričanju, h kompromisom, ki se zde manjši od njenega, pa so ravno tako veliki, če ne še večji.

Njihovi zahtevi po žrtvi se ona postavlja po robu s svojo žrtvijo: večmesečno trpljenje ter strah; postala je mati — malo drugačnega otroka sicer, ki pa bo z njeno žrtvijo vred postavljen na oltar Satana, na oltar miselnosti, vere ter prepričanja. Tako daleč si od nas, Satan, pa istočasno tako blizu — čisto poleg nas. Čakaš. Mi smo na potezi.

Kakšna degeneracija duha in misli! Toda, kaj pa danes ni degeneracija?

— Človek, elementaren, takšen, kakršen je, — toda človek je družbeno bitje, je kristal, je mavrična podoba skozi zamagljeno šipo.

Dovolj je dreves, zdaj vidimo gozd. Interludij ne sme ostati interludij, postati mora več, postati mora Satan.

Nimam miru. — Satan lovi Interludij — »večerno molitev sodobnega človeka« (kot je dejal neki sociolog). Ulovi ga že vendar, v miru bi rad pojedel svojega otroka.

»Verjetno je, da se mnoge stvari dogajajo tudi proti verjetnosti« (Agaton — Aristotel — Poetika XVIII)

Raznolika človekova narava pozna celo vrsto čustev, med katerimi ima strah nedvomno neko posebno, mogoče celo vzvišeno vlogo. Zgodovinsko gledano je ta element preteklim kulturam in civilizacijam služil za celo vrsto med seboj močno različnih namenov. Obzorje njegovega delovanja je silno široko, saj je strah obdarjen z neko splošno, povsem prvinsko lastnostjo, skrito v želji po samoohranitvi. Zaradi mnogostranskega in zelo globokega učinkovanja ga je uporabljala tudi umetnost in to posebno takrat, kadar je bila njena družbena vloga tesno povezana z določenimi religioznimi in mitološkimi naziranjmi časa. Že grška kultura je natančno vedela, kako usodno učinkovit je lahko strah, saj preko umetniškega medija (drame) tvorno spreminja ali sprošča temeljna nagnjenja človekove narave. »Strah in sočutje nas lahko navda ob gledanju odrske uprizoritve, lahko pa tudi že ob sami zasnovi dejanja: to je bolj in znamenje boljšega pesnika« (Poetika XIII). Če je pomenil strah v grški kulturi povsem realno, zemeljskemu življenju namenjeno vrednoto, ki pozitivno spreminja posvetne dejavnike človekove zavesti, je problem tega čustva v obzorju krščanske Evrope izrazito transcendentnega značaja. Vir strahu ni več usodni pomoti zapisani propadajoči posameznik, groza ne vznbuja več očiščujočega, svetu živih namenjenega



ROSEMARYJIN OTROK. Na sliki Mia Farrow

dogajanja, rojenega iz naključnosti in različnosti medsebojnih človeških odnosov, ampak je strogo omejena z razmerjem med božjim in človeškim dejanjem. Življenje postane v trenutku nekaj izvorno relativnega, saj božja volja in beseda odločata o dobroti in krivici, smislu ali nesmislu. Strah je utemeljen v grehu, ta pa ima mnogo bolj široko območje delovanja kot pa hamartia, saj obsega tudi posmrtno, večno pogubljenje. Človekova dejanja so vrednotena le po božji odločitvi in so sama na sebi povsem brez vrednosti. Izvoljeno ljudstvo lahko brutalno uničuje vse, kar leze in gre, človeškost je izražena s službo tistemu, ki je večno bil, ki je in ki bo. Izvirni greh je za vse večne čase obsodil človeštvo, Edenski vrt je izgubljen, ljudje pa živijo le še za večno luč božje milosti. Strah se ugnezdi

v umetnosti kot grozljiva prisposoba neprestane smrti, ki ni opredeljena kot zaključek, ampak ima značaj večnega. Nobena gigantomahija na grških templjih nima tako vsestransko grozljivega obeležja, kot upodobitve padlih v božjo nemilost na stenah krščanskih cerkva. (Idealizirana grška plastika sicer razpolaga z močno barbarskimi scenami, toda področje telesnosti ni nikdar izmaličeno, kot to srečamo v evropskih kapelah.) Ko po renesansi celovito vstopi v idejno kulturni prostor podoba vsemogočnega Človeka, dobi tudi pojem strahu povsem zemeljske razsežnosti. (Res je, da v mnogih križanjih in martirijih živi še tja do ekspresionizma, toda le kot odsev človeškega, ne pa božjega.) Izvornost grešnega je pomaknjena z metafizičnega obzorja v perspektivo humanega in nehumanega.

Samo še človek je tisti, ki lahko le sam sebi grozi, nobena astralna sila ne razburja njegove eksistence; svet strahu je utelešen v izmaličenju normalnega poteka življenja. Večnost izgubi nadih strahote neprestanega padanja v brezno pekla, usode ne urejajo počlovečeni, vsem slabostim in pregreham vdani antični bogovi, človek se sreča iz oči v oči z lastnimi dejanji. Toda tudi negativno početje (vojne, ubijanja, itd.) ne ostane ves čas nekaj strah vzbujajočega; v imenu posameznika (Napoleon) ali družbenega gibanja (francoska revolucija) slikata Géricault in Delacroix bestialne scene vojne in ubijanj, ki pa spričo romantičnega patosa, projiciranega skozi veličastno podobo bonapartizma izgubljajo apodiktično grozo trpljenja. Izvoljeno človeško bitje vsrka vso primarnost grozljivega ter katastrofalna dejanja vkleše v posvetni mit humanosti, ki seveda poprej zahteva določeno število žrtev, da bi lahko tvorila apoteotično vrednoto časa. Strah torej ni nekaj apriorno povezanega s krutim in nehumanim ukrepom (vemo, da je bil greh v preteklih obdobjih univerzalen glede vzbujanja omenjenega čustva), ampak je v evropski umetnosti po renesansi povsem določena kategorija. Mislim, da v tem območju najširše učinkuje tisti strah, ki se rodi iz določenega, povsem verjetnega poteka dogajanja in navkljub vsej logiki ter življenjskim načelom zaide v katastrofo, v neverjetno. To načelo je tvorno analiziral tudi Henrik Ibsen. Ko gledamo Strahove, *Noro*, itd., nas pisatelj popelje v svet neke popolnosti, lahko bi rekli, da Helmerjev dom resnično zrcali sanjski »beau jardin« meščanskega okolja. Toda v določenem trenutku stopi na sceno zgodovina (Krogstad) ter celovito določi in razjasni duhovni oziroma družbeni konstituens navidezno tako čudovite skupnosti. Lepo in ubrano postane v trenutku grdo in grozljivo, vendar ne na osnovi nekega zunanjega obrata, ampak je ta proces povsem ponotranjen. Dobri in lepi ljudje ostanejo do konca navidezno nedotaknjeni, nobena usoda ali božja volja jih ne oslepi, toda notranji svet je povsem spremenjen, groza se rodi iz verjetnih argumentov, ki dobijo prizvok neverjetnega. V tem dejstvu pa se ne skriva le strah relativno kratkotrajnega obdobja naturalistične drame, ampak je ibsenizem v temelju svojih snovanj tako usoden, da bistvo te misli oziroma načina oblikovanja grozljivega razpada določenih vrednot tvorno deluje v umetnosti še danes (Bergman, formalno tudi Albee). Ob tem avtorju ne srečujemo strahu kot nekaj nadčutnega ali nenavadnega, njegova pojavna oblika je neverjetno razkritje v navadnem ureje-

nem svetu. Iz tega sledi, da je tu element preseñenja tista vrednota, ki nam iz kontrasta dveh navidezno enakih, a v globini povsem različnih struktur razkrije celovito podobo določene krize. (Seveda tu ne gre za hipno preseñenje, saj je katastrofa v posameznih območjih že poprej nakazana.) Opisani način oblikovanja pa je mogoče ob ustreznih preobrazbah svobodno prenašati na navidezno različne kreativne sheme. Ibsen tu nisem omenil, ker je on prvi uporabil in dovršil cikel profanega, naši dobi primerne strahu, ampak mi je omenjeni avtor eden najbolj značilnih predstavnikov opisane opredelitve. Moja razmišljanja najbolj jasno potrjujejo dela Ingmarja Bergmana, ki je prenesel duh in občutje ibsenizma ter nordijske temačnosti, obdane s tančico neke imaginarne biblijske transcendence v filmski medij. Bergman je torej v omenjeno misel položil neko zgodovinsko občuteno metafizičnost, vendar je način njegovega ustvarjanja v samem temelju zapisan razreševanju propadajočega, razvrednotenega sveta ljudi brez kakršnekoli božje prisotnosti. Tudi eksistencialni strah Sartrove ideologije skriva tisto primarno bistvo katastrofalnega učinkovanja medsebojnih človeških odnosov, ki pod določenimi pogoji ustvarjajo atmosfero pekla brez intervencije višje sile. Hudič je torej v ljudeh, saj le ti začenjajo, nadaljujejo in dovršujejo tragedijo sveta. Noben deus ex machina ne odreši temeljnih spornosti, satanski Alving (Ibsen Strahovi) ni pahnjen v pogubo, ampak svobodno razpolaga s prihodnostjo, jo še po smrti usodno uravnava ter z nečloveškimi dejanji svoje preteklosti zapiše svet pogubi. Oblika tragično grozljivega pa ima v Evropi še mnogo zanimivih različic; nekateri avtorji vzbujajo strah s poglobljenim prikazovanjem (Georg Grosz), drugi zopet povsem ponotranjijo ta element (Paul Klee, Max Ernst), tudi utopične vizije navadno spremlja določena grozljivost (Orwell, Huxley, Čapek), nena-domestljiv vir tega čustva je lahko tragična osamljenost in odtujenost (E. A. Poe, Leonid Andrejev) itd. Pripominjam pa, da strah v umetnosti našega časa le redkokdaj neposredno učinkuje, saj je vedno ustvarjen iz soodnosnosti. S formalnega vidika je le drugotnega pomena in je zelo blizu občutku tesnobe (Kafka), kajti spričo odsotnosti božjega (apodiktične ideje) nima več tvornega argumenta direktnega vplivanja. Včasih ostane le še smrti nekaj strahovlade nad človekom, toda kako naj primerjamo medicinsko utemeljen konec biološkega procesa z belo neznanko srednjega veka, ko je njeno poslanstvo popeljalo človeka večnemu

veselju nasproti, ali pa omogočilo brezkončno cvrtje na peklenščkovi »mašineriji«. Kljub temu pa je zanimivo, da dovršen del umetnosti dvajsetega stoletja skriva v samem bistvu ustvarjalnega poslanstva ravno element katastrofičnosti, ki pa ima globoko eksistencialno dimenzijo nekega bitnega strahu. Ta eksistenčna groza je edini realni konstituent slikarstva in literature ter in articulo mortis usodno določa življenjski krog človekovega duha. (Prikličimo si v spomin Soutinovo še nekoliko romantično motiviko mesa, Beckmannov Odhod, fantazmagorično končnost človeškega v Ionescovih Nosorogih ali eshatologijo propada Beckettove drame Konec igre itd.)

Poleg klasičnih umetnosti pa srečamo element strahu tudi v filmu. Že prvi ustvarjalec sedme umetnosti Georges Méliès je vnesel v secesijsko fantastiko svojih pravljič neko celovito grotesknost. Kasneje zelo dobro uprizarja brutalna dejanja Adamovih potomcev D. W. Griffith (Nestrpnost), tudi Eisenstein uveljavi v filmu svojevrstno obliko monumentalnega, včasih nekoliko romantičnega strahu (Ivan Grozni), posebno veselje do grozljivega pa nedvomno kažeta R. Weine (Kabinet dr. Caligarija) in Fritz Lang (Metropolis), saj ju podpira ves nemški ekspresionizem; svet nadrealistične podzvesti srhljivo obdela Luis Buñuel (Andaluzijski pes), o katerega delih je po Lautreamontovi frazi zapisal George Sadoul: »Lepo kot srečanje dežnika in šivalnega stroja na secirni mizi.« Še najbolj minljiva oblika filmskega strahu je kriminalka, saj hoče neposredno vplivati na gledalca in to z zelo omejenimi možnostmi trenutnega, modi primerne presenečenja. (Ob tem moram pristaviti, da Clouzotovih, Loseyevih in nekaterih Hitchcockovih del ne pojmujem le kot kriminalke.)

Med najbolj uspešne zastopnike, ki zadnja leta izvrstno ježijo lase po kino dvoranah sveta, sodi nedvomno tudi ime poljskega večnega popotnika Romana Polanskega. Ta nesrečni poet sedme umetnosti je na začetku svoje filmske poti ustvaril delo (NOŽ V VODI), ob katerem je mogoče trditi, da formalno nekako spominja na tovrstna dejanja Michelangela Antonionija. Kasneje pa je svoj filmski jaz zapisal vsem besom in hudičem modernega sveta ter postal tudi privatno ena najbolj mračnih figur sodobne kulture. Rojak romantičnega Mickiewicza in revolucionarnega Pana Tadeusza prenese med bogom, domovino in posameznikom razpeto poljsko dušo v dogajanje naše epohe. Oglejmo si v nekaj stavkih film Rosemaryjin otrok, ki je zadnje čase nesporno ena najbolj problematičnih stva-

ritev svetovne kinematografije. Na samem začetku nas avtor popelje v povsem navadno okolje tipično ameriškega načina življenja. Res je, da že prvi kadri zrcalijo neko tesnobo, toda splošno vzdušje je omejeno na precizen oris idiličnega para, ki z vsemi tegobami in veseljem hodi po poti ubranega zakonskega življenja. Vse je tako mirno in veselo, polno bedastih ameriških domislic, katerih pravo globino oziroma praznino lahko sliši le Evropejec, zares, če ne bi sem in tja zagledali kako čudno okno ali vrata, šum ali pripombo, bi odlično uživali vse sentimentalno osladne ljubkosti novega sveta. (Spomnimo se tu Ibsenove Nore in opazimo, da strukturno gledano tudi začetek katastrofe pri velikem Nordijcu zrcali vso malomeščansko osladnost ob sporadičnem opozarjanju na nadaljnji postopek. Pripomba ni vrednostna glede primerjave, ampak gre le za neko temeljno načelo.) Toda nenadoma udari v omenjeno idiliko smrt, ki sproži tragični sklop sledečih dogodkov. Nadaljnji razplet temelji na pošastni razpetosti osamljene ženske (posameznik) med krutim bogom — le-ta je sicer hudič, ter družbo. (Lahko bi bila tudi domovina in podobno.) Grozljivost je domiselno stopnjevana s tem, da hudič ne samo obvladuje položaj neke posvetne družbe, ampak se ugnezdi celo v samem izvoru vsega trajanja in nehanja. Otrok v materinem telesu postane naslednik zla, človek se približa in poisti s hudičem, svet je obljubljen vsesplošni pogubi, celo mati »ad vitam aeternam« podleže večnemu čustvu materinske ljubezni, ki pa je tu namenjeno razpadu vsega človeškega in je torej samouničujoči element te usodne dramaturgije groze. Ko bi ta film nastal v Evropi, ki je svoje čase gledala lisbonske avtodafeje pod duhovnim okriljem coimberskega vseučilišča, vonjala duh zažganega mesa Giordana Bruna, prisostvovala sežigu upornega Savonarole, bi verjetno to delo odšlo z našega obzorja kot čisto navadna reminiscenca neke temne preteklosti. Kako naj tistih nekaj podivjanih kravjih pastirjev, večjih pištolo in lasa primerjamo z grozo inkvizicije? Toda navidezni nesmisel mračnjaštva Amerike naše sedanosti kaj hitro zbledi, če upoštevamo, da je to najbogatejša dežela sveta in si poleg vseh dobrin moderne civilizacije prav tako lahko privoščijo nekaj prizorov temne dramaturgije metafizičnih umorov iz bogate zakladnice evropske preteklosti. Model hudiča (seveda to ni evropski Mefisto — nosilec zla, a hkrati glasnik mnogih resnic, ampak je družbena usedlina sedanje Amerike) in vsega lepega, kar iz njega sledi, ima sicer neko docela realno družbeno prisotno



PLES VAMPIRJEV. Desno na sliki režiser in igralec Roman Polanski

obliko, toda njegova oblast ni splošna, svojo raso želi kot Kanibal šele razmnožiti in tako z armado mračnih pripadnikov zasušiti svet. Hudič tega filma ne predstavlja romantičnega peklenščaka enostavnih grozljivk, ampak je močno spektakularen okvir neke globlje izpovedi, zasidrane v pojavljanju vsesplošnega zla in sadizma. To povsem posvetno, od človeka določeno in njemu namenjeno zlo pa Roman Polanski zavije v aktualističnega hudiča ter s svojim briljantnim artizmom postavi pred gledalca tekočo, tudi neukemu občinstvu dostopno zgodbo. Morala njegovega dela je značilna podoba misli našega časa, saj je konec zavrt v brezoblično tesnoba biti.

Poleg zanimive, lepo izpeljane idejne zamisli pa film Rosemaryjin otrok razpolaga tudi z izvrstno formalno obdelavo. Kamera je vseskozi dinamična ter izpričuje neko nervozo, zasidrano v samem bistvu tega dela. Včasih se skoraj približa reportažnim posnetkom Lelouchovega tipa, toda vedno jo režiser povrne v skrajno poosebljeno tematiko propadajo-

čega posameznika. Režijo vseskozi odlikuje izvrstno poznavanje filmskega medija, igralci so spriči trdnega avtorjevega umetniškega nazora docela poisteni z uprizorjenimi liki ter predstavljajo solidno uglašen orkester, ki precizno izvaja zaupano nalogo. Način kompozicijske gradnje posameznih kadrov včasih spominja na Buñuelovo filmsko dikcijo, le da presenetljivost določene miselne enote ne vodi k filozofskim ciljem, na primer izvirnega relativizma vsakdanje resnice, ampak je arhitektonski okvir na voljo konkretnim dogodkom. Umetniški jezik Romana Polanskega ne teži k hermetični zaprtosti ali skrajno subjektivni izrazni možnosti; njegova misel vsrka vse modne, trenutno prisotne ter učinkovite filmske prijeme, kar seveda zgodovinsko gledano delu nekoliko škoduje, a mu v danem trenutku omogoča izjemno širino praktičnega delovanja. Barvna obdelava nima globljega sporočila in je podobno kot pri večini današnjih filmov le ilustrativni, ne pa osebno izpovedni element. Barvna struktura namreč ni nosilec idejne podlage,

v njej se ne skriva vzporedno stopnjevanje dogodka, saj je harmonija začetka enako »slikana« kot eshatologija konca. Uprizoritev sanjskega, podzavestnega sveta, ki preko zanimivega obrata preide v resničnost, je poleg prizora z nožem oborožene matere verjetno najbolj prepričljiva podoba tega tako popularnega filma. Polanski sicer ne uprizarja transcendence tako slikovito in psihološko poglobljeno kot Fellini ali Buñuel, toda tudi njegov prijem skriva nemalo izvirnih posameznosti. Res je, da včasih poseže po dokaj primitivnih pomagalih za vzbujanje strahu, saj prikaže hudičevo oko, ki samo na sebi še najbolj spominja na kak tretjerazreden artikel zaprašene garderobe diletantskega gledališča. Toda to smemo prezreti, saj ta element ni bistven, ker je celovita struktura groze utemeljena vse drugje kot pa v tem poceni pripomočku varjetejskega tipa. Kako problematičen je neposredno učinkovit strah brez boga, je vedela že renesansa, saj tudi Leonardo ne more več celostno podati groze, ampak s pomočjo soodnosnosti različnih, v naravi zelo verjetnih podob ustvari recept neverjetnega, grozljivega: »Vzemi glavo doge ali ptičarja, pa ji daj mačje oči, ježevčeva ušesa, hrto nos, levje obrvi, sence starega petelina in želvin vrat.« (Trattato della pittura.) Neposredno prikazovanje je torej nesmisel, saj podoba vidnega razbremeni grozo transcendentnega, izkušnja in občutek prepušta svoje mesto razumski presoji in logičnemu sklepu. Strah je bilo potrebno že v Leonardovih časih vzbuditi iz nasprotujočega, ali drugače povedano, neposredno pričujoči hudič je mrtev, treba ga je torej zavestno zgraditi, šele potem bo tvorno učinkoval. Toda, ker je včasih iz povsem komercialnih nagibov potrebno marsikaj spremeniti ali zamenjati, je verjetno tudi Polanski omilil grozo nevidnega zla, ki ga gledalec le občuti in izkusi, ter prikazal hudičevo oko v celoti, kar vzbudi v človeku določeno razbremenitev, saj si je docela na jasnem glede vizije peklenščkove eksistence. Po načinu pripovedi, svojevrstni motiviki ter preciznem vodenju igralcev je Roman Polanski še najbolj soroden H. G. Clouzotu, ki ima seveda glede individualnega umetniškega jaza drugačna izhodišča, toda podobno kot njegov poljski kolega je tudi Picasov zet v vseh dejanjih ustvarjalnega duha zaobljubljen grozi in uničenju. Oba sta pokazala, da je mogoče v obliki in stilu najnižje umetniške forme izpovedati globoke dileme našega časa, kar je še kako pomembno, saj projekcija skozi dno družbene zavesti omogoča nesluteno širino učinkovanja.

intervju z romanom polanskim

(cinema 69)

Kakšna je po vašem mnenju odgovornost režiserja igranega filma?

To je odvisno od režiserja, vsakdo si sam določa odgovornost. Režiranje filmov je prav tako poklic kot vsak drug, to ni poklic Voditelja, ki odloča o stotinah življenj. Včasih sem si dejal, da sem naredil film, ki je nekoliko predrzen, lahko bi rekel, da prikazuje stvari, ki jih nekatere plasti družbe ne morejo sprejeti. Toda s tem ne mislim, da je režiranje odgovorno delo.

Kako bi označili posebnost svojega dela?

Režiser je v Združenih državah človek, ki režira film, vodi igralce, odloča o mestu, kjer morajo stati kamere in sodeluje pri montaži, če to seveda želi. V Evropi je režiser nekaj več. Mnogokrat napiše scenarij ali ga vsaj inspirira, in zasnova filma je že od začetka njegovo delo. Izdelavo filma spremlja vse do tedaj, ko je film popolnoma končan. Mislim, da sem režiser te vrste.

Zadnji film, ki sem ga naredil, Rosemaryjin otrok, je zasnovan na literarni zgodbi... bestsellerju... zaradi tega za zgodbo nisem odgovoren. Na tone knjig prejmem, ki še niso natisnjene. Medtem ko sem pisal scenarij, je bila ta knjiga izdana in je postala bestseller. Tako dolgo, dokler bo knjiga »Rosemaryjin otrok« zanimala občinstvo, ne bom popoln režiser. Napisal sem scenarij, naredil film in ga režiral, toda osnovna ideja ni moja, temveč jo je razvil pisatelj Ira Lewin.

Torej v večini primerov pomeni vaše delo celovito kreacijo...?

V preteklosti so bili, to lahko trdim, vsi moji filmi takšni. Našel sem idejo, napisal scenarij sam ali skupaj s kakšnim pisateljem. To je trajalo toliko časa, dokler sem imel dovolj moči, da sem vsak dan sedel za mizo in pisal... Predvsem zato, ker mislim, da je pri izdelavi filma potrebno več mišljenja kot pisanja. Tako pri izdelavi projektov vedno sodelujem z nekom, toda prvotne ideje so moje.

Ali ste pri Nožu v vodi, ki je po svoji obliki zelo klasičen film, pozorno predvideli izraze posameznih prizorov tako, da je na podlagi letih pisec scenarija izdelal scenarij, ali pa ste razvijali idejo tega filma med snemanjem?

Počel sem oboje. Ko sem pričel ustvarjati Nož v vodi, sem začel s celovito atmosfero, v katero je film postavljen, s pokrajino jezer in močvirij na severu Poljske. Velikokrat sem jadral tu in pričel sem razmišljati o temi, ki ne bi vključevala mnogo oseb in ki bi lahko izražala to atmosfero. To je bil resničen začetek... Brez določenih idej, toda s krajevno atmosfero, ki je nisem pozabil. V to okolje sem postavil karakterje in pričel graditi

njihov medsebojni konflikt. Morda sem začel z zgodbo. Na tej osnovi sem pričel sodelovati s Kalimorskim, ki je danes tudi režiser. Naredila sva 15 strani dolgo zgodbo, neke vrste snemalno knjigo. To je bila, mimogrede, edina snemalna knjiga, ki sem jo napisal. Enostavno ne morem se prisiliti, da bi jih pisal. Raje napišem scenarij; najprej so to nepovezane scene, ki jih šele pozneje združim v zgodbo. Presenečeni bi bili, če bi vedeli, koliko stvari je v literaturi ustvarjenih na tak način... Imate samo en prizor ali en dogodek, ki bi ju želeli filmati, ker vas osupneta. Ali pa imate karakter, okrog katerega bi želeli nanizati zgodbo. Tako razvijate svojo zgodbo, opustite prvotno situacijo, ki je bila zasnova vaše zgodbe. Mislite, da bo nastalo nekaj velikega in pričnete pisati scenarij; potem poskušate najti okolje, v katerega bi lahko postavili dogajanje in to okolje vas tako zanima, je tako pomembno, da na posled nima ničesar skupnega z vašim dogajanjem in dogajanje morda kar izpustite. Na ta način sem gradil Nož v vodi, Gnus, Slepo ulico in druge filme, ki sem jih posnel, ter vse originalne scenarije, ki sem jih napisal do filma Rosemaryjin otrok.

Kako ste pričeli snemati filme?

Začel sem s kratkimi filmi..., ki so imeli preproste zgodbe. Moj prvi film Moža z omaro so prikazovali zunaj Poljske na mnogih festivalih, dobival je nagrade in mi je silno pomagal... Film se pričinja s podobo dveh mož, ki hodita ob morju, noseč omaro za obleko. To mi je dalo nove ideje, ki so pomembnejše kot ta čista, vizualna podoba, nadrealistična predstava. Toda vidite, če ste kakorkoli vključeni v svetovno dogajanje..., če imate svoj pogled,

svojo filozofijo, se bo vse to zrcalilo v vašem delu. Če pričnete snemati norčije in bo psihiater videl te posnetke, bo skoraj gotovo lahko določil vaš karakter. To je resnica vsakega ustvarjanja. Če bi zahtevali od nacista, da bi napisal zgodbo o živalskem vrtu in živalih, ste lahko prepričani, da bo na neki način izrazil svoje nacistično prepričanje. Na ta način se je rodilo mnogo dobrih scenarijev, saj ne mislim, da sem edini, ki dela tako. Nekdo prebere knjigo in je prepričan, da je prebral delo s pomembnim sporočilom. Toda mnoge romane pričenjajo pisatelji pisati zunaj resničnosti, z nejasnimi predstavami. V svojih sporočilih niso definitivni, včasih pa pridejo sporočila intuitivno iz dela samega.

Mnogo kritikov je našlo v vašem delu predvsem simboliko in o tem so pisali dolge razprave. Kakorkoli, vaši filmi se zdijo zelo prečiščeni, če jih razumemo kot ekstremno režirana dela. Je za to razlago kakšno pojasnilo?

Če nekdo posname film, se vedno pojavi mnogo vprašanj o simbolih in namigovanjih na stvari, o katerih razmišlja, medtem ko snema film ali pozneje. Mnogo stvari je, ki jih počnemo podzavestno, šele pozneje pa najdemo razloge zanje. Snemam npr. sceno z nožem in rekviziter mi ponudi pet nožev. Enega moram izbrati. Za izbiro imam določen razlog, čeprav ga ni mogoče takoj določiti. Gotovo obstaja razlog, zaradi katerega nekdo, potem ko pregleda jedilni list, naroči klobaso namesto zrezka. Za vsako stvar obstaja razlog. Vsaka izbira je konec koncev simbolična, če jo pogledamo s tega stališča. Kajti izbira je nekaj, kar naredite sami, čeprav ne mislim, da je človekova volja svobodna. Volja je vedno rezultat njegovih



Zgoraj: NOŽ V VODI. Na sliki Zygmund Malanowicz. **Spodaj: SLEPA ULICA.** Na sliki Donald Pleasance (za njim je skrita Françoise Dorleac) in režiser Roman Polanski



življenjskih izkušenj. Na tem temelji človekova izbira oblačil, načina svobode, celo žene. Spominjam se, kako je bilo, ko sem prvič prišel v Združene države. Na filmskem festivalu v New Yorku so prikazovali *Nož v vodi*. Bilo je pred štirimi leti, nisem znal veliko angleško in spominjam se dekleta na stopnicah pred Lincolnovim Centrom. Vprašala me je, če je nož v *Nožu* v vodi simbol za falos. Povedal sem ji, da o tem nisem nikoli razmišljal. Američani so obsedeni s Freudom in poskušajo v vsaki stvari najti simbol. Pozneje sem opazoval in ugotovil, da ženska drži nož vedno z negotovostjo. Prime ga nizko za ročaj, klina je obrnjena s konico navzdol. Moški pa ga prime tako, da ga drži naperjenega pred seboj. Na ta način je lahko nož za vsakogar simbol falosa.

V mnogih vaših filmih je moč opaziti zanimanje za gotske teme ali za snov, ki bi jo lahko imenovali črni humor. Kljub temu da je po mojem mnenju v vašem delu mnogo dovtipnosti, je to čuden, dvoumen, temačen humor. Je to nekaj, kar premišljeno in načrtno iščete?

Mislim, da me takšne teme predvsem privlačujejo. Odkar so mi prvič zastavili to vprašanje, o njem mnogo razmišljam in poskušam odkriti, zakaj me grozljivosti privlačijo. Omamlja me gledališče, vse resnično moderno v gledališču. Pri tem ne mislim na dela kot Bosa v parku, temveč na takšna, kot je na primer Čakajoč na Godota ali kakšno Ionescovo delo. Tudi te drame se ukvarjajo s črnimi temami. Ko sem bil otrok, me je silno pritegnil filmski medij. Šel sem v kino vsak dan, včasih celo dvakrat, če sem le utegnil. Še v času vojne, ko je bilo življenje, golo življenje, najpomembnejše, sem živel v svojem svetu in si hotel nabaviti filmski

projektor. Bil sem še otrok, ko so mi nacisti odpeljali starše... Sam pa sem se moral skrivati. Če je v mojem delu kaj grozljivega, kaj gotskega, je to nostalgija za stvarmi iz moje mladosti, kot so Sne-gulčica ali Robin Hood. Ko sem posnel svoj 'vampirski' film, sem hotel poustvariti svojo otroško igro. Čutim, da mi moji prejšnji pa tudi sedanji filmi ne omogočajo svobodnega izražanja, ker nimam dovolj denarja, da bi snemal prav tisto, kar želim... Vse so kompromisi... Tudi Nož v vodi je bil kompromis.

Ekonomske ali estetske vrste?

Vsakdo, ki ti da denar za snemanje filma, vsiljuje filmu svoje pogoje in omejitve. Če bi mi bili dovolili, bi posnel Nož v vodi na način svojih kratkih filmov. Tako bi bil bližji Ionescu in Beckettu, nadrealizmu ali gledališču absurda.

V Združenih državah so bili, razen Slepe ulice, vsi vaši filmi zelo dobro sprejeti. Po mojem prepričanju pa je prav Slepa ulica vaše najboljšo delo...

Popolnoma se strinjam z vami.

...in ne morem razumeti, zakaj filma niso dobro sprejeli; zanima me, če imate kakšne pripombe o tem, zakaj so gledalci ignorirali to vaše — do sedaj nedvomno najboljše delo?

Če bi film prikazovali letos ali lansko leto, bi bil nedvomno bolje sprejet. Filmu so najbolj nasprotovali kritiki v New Yorku. Zdi se mi, da ga niso razumeli. Bosley Crowther pa je pozneje objavil celo nepošten članek. V njem piše, da so producenti Gnusa hoteli od mene, da naredim podoben, toda boljši film, in so mi ponudili toliko

denarja, kot sem ga potreboval. Vse to je izmišljeno. Slepo ulico sem napisal mnogo pred Gnusom, toda nihče mi ni hotel omogočiti snemanja. Ko sem snemal Gnus, sem se zarekel, da bo Slepa ulica moj naslednji film. Posnel sem ga za borih 34 000 dolarjev, kar je smešno malo za tovrsten film. Ko je bil v izredno težkih okoliščinah končno v grobem posnet, sem skoraj dobil živčni zlom... Toda želel sem delati, ker je bil film takšen, kot sem si ga zamišljal.

Ali imajo kritiki kakšen vpliv na vaše mišljenje?

Ne, nikakršnega... Morda ga kateri imajo... Kritiki, ki jih osebno poznam, imajo lahko neke vrste vpliv na moje delo. Kenneth Tynan, ki je vzljudil Gnus, je zapisal, da je pričakoval nekaj globljega, nekaj, kar bo razkrilo globine življenja... Ne tako hladno kot moja prejšnja dela, z mnogo več topline in čustvenosti. Mislim, da je bilo to pomembno za moje delo in o kritiki sem veliko premišljal. Ni pomembno samo to, kar bi želel narediti, pomembno je tudi tisto, kar lahko narediš. Včasih se znajdeš v ugodnem položaju, v katerem zmoreš narediti vse, kar želiš. Toda to se pripeti le redko.

Ali ste že kdaj dosegli takšno stanje?

Mislim, da prav sedaj doživljam to.

Zaradi Rosemaryjinega otroka...

Zaradi u s p e h a Rosemaryjinega otroka.

Toda saj ste že naredili takšen film. To je bila Slepa ulica.

Da, naredil sem ga... Morda je v njem nekaj let mojega življenja...

Ne bi rad tarnal. Toda to je bila tako nepopisno težka preizkušnja, da ne vem, če se je izplačalo. Seveda se je izplačalo, v življenju se vse izplača. Ko sva pričela z Gerardom Brachom snemati, nisva vedela, kaj bova v resnici posnela. Bilo je v Parizu, nihče naju ni poznal, denarja nisva imela. Toda nekateri producenti so že slišali zame in za moje delo in so mislili, da bo kaj iz mene. Dobili smo se in se domenili, da bova naredila, kar bova hotela videti na platnu. Zamišljala sva si popolnoma različne stvari, samo občutke in karakterje. Ko pa sva se pogovarjala, so se stvari urejale in počasi je nastajala zgodba... toda ne zgodba, kakršno so poznali v zapletih gledaliških iger devetnajstega stoletja. Slepa ulica nima zapleta; zgodi se, da se trije ljudje, ki karakterizirajo film, znajdejo v nekih okoliščinah in igrajo človeška bitja, podrejena tem okoliščinam. Če pozorno gledate Slepo ulico, boste odkrili njegovo prikrito idejo: vsaka akcija, vsaka beseda v dialogu ima nasproten pomen od tistega, ki ga pričakujejo gledalci. Ničesar ni mogoče predvideti.

Kako delite vloge v svojih filmih... Kaj iščete v svojih igralcih?

Iščem igralce, ki bodo lahko oživili vloge v scenariju... To je preprosto. Le redko pišem scenarij z mislijo na določenega igralca... Oživljam karakterje, ki so živeli ali živijo neke v mojem spominu. Iščem ljudi, ki so zmožni doživeti karakterje, ki jih ustvarim na papirju.

Ali je kakšna prednost v tem, da imate ves čas, od filma do filma, isto tehnično ekipo?

Zame je ni. Včasih rad delam z ljudmi, s katerimi se že od prej

dobro poznam, toda opazil sem, da postanem zelo tog, če delam vedno z istimi ljudmi. To je, kot če živiš vedno v istem mestu. Mislim, da je na ta način mnogo zelo kreativnih režiserjev, ki so prišli v Hollywood, postalo neizvirnih, ker so se v filmskem mestu enostavno izgubili... Podobno je, če delaš ves čas z istimi ljudmi. Če te obdajajo ljudje z istimi idejami in istimi cilji, postaneš nekako neizviren in nimaš nobene sveže zamisli več. Srečanje z novim snemalcem ali skladateljem je lahko neverjetno vzpodbudno, čeprav sem na primer posnel večino filmov z glasbo skladatelja Christophera Comeda.

Vaše delo je, razen Rosemaryjinega otroka, pretežno osebno. Pišete scenarije in jih razvijate od zasnove naprej. Pri Rosemaryjinem otroku pa ste uporabili roman, celovito in zaključeno delo, ki ste ga priredili za film. Ali ste pri tem naleteli na kakšne posebne težave?

Bilo je zelo preprosto, ker je knjiga napisana na način, ki ga je lahko prenesti v film. Dobil sem knjigo, preden je doživela komercialni uspeh. Nisem je nehal prebirati, bral sem jo z vnetimi očmi do petih zjutraj. Zavedel sem se, da je to odlična naloga za filmskega režiserja. To ne pomeni, da sem hotel z Rosemaryjinim otrokom povedati kaj pomembnega, temveč da sem moral nekaj povedati. Razen tega, da pišem scenarije, sem predvsem režiser, ki ima rad svoje delo.

Mislite, da se delo v Hollywoodu tako razlikuje od dela v Evropi?

Delati tu je bilo zame lahko zaradi enega vzroka: izšel sem iz poljske filmske šole in sem imel precejšnje poklicno znanje. Poljska filmska šola traja pet let in v tem času sem spoznal vse aspekte izdelova-

nja filmov. Vsak študent mora v času študija posneti dva do štiri kratke filme. Medtem pa študiraš druge predmete: teorijo, zgodovino filma in literature, glasbo, risanje, slikanje itd. Je kar dovolj za pet let. Prej sem sodeloval šest let v gledališču, bil sem na umetnostni šoli, igral sem v gledališču — filmsko industrijo dobro poznam. Še nekaj je važno v zvezi s filmskimi šolami. Ustanovljene so bile po vojni po vzorih sovjetskih šol. Sovjetska filmska industrija in tehnologija pa je nastala na osnovi ameriških izkušenj, saj so Sovjeti po revoluciji poslali v Hollywood vrsto režiserjev; kopirali so tamkajšnje studie, zato sta si organizaciji in tehnologiji podobni. Zato sem približno vedel, kakšen je Hollywood. Čeprav je to zapleten mehanizem, se je v njem lahko znajti, če ga poznaš. Ko sedeš na režiserski stolček, vidiš okoli sebe množico sedemdesetih ljudi. Prvi vtis je, da bi bilo najbolje zbežati... Toda po nekaj dneh spoznaš, da ti ljudje znajo delati in če jih znaš porabiti, lahko dosežeš fantastične uspehe.

Rosemaryjin otrok sodi med najuspešnejše ameriške filme v zadnjih letih. Zanima me, kaj mislite o filmu.

Vidite, nekaj mora biti narobe z menoj. Rad imam vse svoje filme, razen dveh ali treh... Ti nič ne pomenijo. Blaznež sem, kadar delam film, vem, kaj hočem in se za to tudi bojujem. Če to dosežem, sem zadovoljen. Lahko vam zaupam samo to, da sta mi dva ali trije filmi bližji kot ostali.

Kaj je namen snemanja filmov?

Razburjenje, ki mi ga omogočijo filmi. Mislim, da vse umetnosti vsebujejo neko gibalno in animirajo publiko s pomočjo estetske tehni-

ke. Umetnost vas vzburi na različne načine... čutite usmiljenje ali jezo ali nekaj, kar je nenavadno lepo. Lahko jokate, ne le zato, ker vam kažejo nekaj žalostnega, jokate lahko tudi ob pogledu na vojaško parad, ki ni ne žalostna ne lepa, a je vseeno razburljiva in živa. Včasih se mi zdi, da se premikam, ko gledam sončni zahod. Kaj je v resnici umetnost... Kdaj prične biti umetnost umetniška? Če me uspe vzburi, če me uspe pritegniti.

Ali pojmujeate svoje filme kot nekaj, kar izzove reakcijo publike? Sij na eni strani zavestno predstavljate, da na občinstvo vplivate čustveno, hkrati pa še na neki skrit način?

To počenjam... Ko posnamem film, mislim... Rad bi jih užalostil ali razveselil z nekim prizorom... In ko vidim okoli sebe občinstvo, ki se smeje takrat, ko sem to predvidel, se čutim nagrajenega, poplačanega.

V začetku ste govorili, da je Rosemaryjin otrok 'grozljivka'. Mnogi kritiki pa so v poročilih o filmu ugotavljali, da je opolzkec in škodljiv. Zakaj so tako mislili?

Nekaj, kar je opolzko za druge, zame ni. Ne vidim ničesar opolzkega v goloti ali spolnosti. Kaj je opolzkec... Kako bi jo označili? Nekaj, kar je bilo opolzko pred leti, danes ni več. Film Otta Premingerja Mesec v modrem (The Moon in Blue) so razvpili za opolzkega samo zato, ker v filmu nekdo reče, »ti si profesionalna devica«. Danes se temu smejemo, takrat pa filma niso dovolili predvajati. Stvari, ki jih v neki dobi označijo za opolzke, postanejo že čez pet let smešne.

Ali vaši filmi vsebujejo tudi moralne vidike?

Vedno vsebujejo moje moralne vidike. Mislim, da je treba uničiti vsakogar, ki dela resnično zlo človeški družbi. Toda nisem prepričan, da se dela zlo, če filmi prikazujejo spolnost ali nasilje, posebej še nasilje. Protesti nekaterih skupin proti nasilju v filmu in na televiziji, ki se pojavljajo v zadnjem času v filmski in televizijski industriji, so po mojem mnenju tako dvoumni in smešni, da lahko trdim, da so odmev njihove lastne krivde. Sprašujejo otroke na cesti, kaj je to nasilje! Varajo se s tem, ko mislijo, da nastaja nasilje na filmskih platnih. Žal mi je za te ljudi, ker je tisto, kar vidimo na platnih (če je seveda dobro) samo odsev resničnih trenj v družbi. Ne verjamem, da lahko prikazano nasilje naredi kogarkoli bolj nasilnega, prej obratno. Kadar vidim na platnu nasilje, sem takoj proti nasilnosti. To je reakcija večine gledalcev. Saj pravijo: »Sovražnik mora biti pokončan, sovražnika je treba premagati.« Gotovo razumete, kaj sem hotel povedati. Poprečna, normalna publika je proti nasilju in jo nasilje prestraši. Spominjam se, da sem kot otrok videl film o nasilju ... Videl sem Rossellinijevo Odprto mesto in spominjam se, kako me je film pretresel. Ni me naredil napadalnega, postal sem nasprotnik nasilja. Videl sem nasilje, ko so Nemci na ulicah ubijali ljudi ... Osem let sem imel takrat ... Tudi to me ni naredilo napadalnega. Na nasilje ljudi vpliva sterilizirana hollywoodska koncepcija nasilja. Takšen je western, kjer uro in pol rogovoli nasilnež, potem pa pride od nekod 'dobri človek' in ga odstrelji ... Negativec je v hipu odstranjen in je izpolnitev davne otroške želje, da se tistega, ki dela zlo ali je hudoben, nemudoma uniči. Cenzura dovoljuje umore toliko časa, dokler jih ima za »čiste«. Če pa bo nekdo prikazal resnično umiranje, dolgo, podrobno in krvavo



PLES VAMPIRJEV. Na sliki: Alfie Bass, Jack Mac Gowran in Roman Polanski

umiranje, bi to zavrnil in prepovali. Toda to je resnica, to je življenje, tako je, če nekoga ustrelijo. Nekateri pa hočejo biti v istem hipu sodniki, policaji in eksekutorji ... to je nemoralnost. Nenadoma pa je vsega kriva televizija. Že dva tisoč let nam kažejo človeka, na križ pribitega, in v vsakem prostoru visi slika tega trpečega človeka, moža, ki mu je glava klonila na prsi in ki krvavi iz vseh ran. Nihče si ne predstavlja, da je to samo slika ... To je koncepcija, ki obstaja že dva tisoč let kot del zahodne morale. To je religija ... Odpnite Biblijo in to je dovolj, da boste od groze omedleli. Potem pa nenadoma cenzorji odločijo, da je vse

nasilje, ki obstaja, rezultat gledanja westernov in podobnih filmov na TV.

Mislim, da ste dejali, da je nasilje del človekove izkušnje in če ga dobronamerno uporabljate, je lahko umetniško izpovedno sredstvo.

Dejal sem, da vsa literatura in velik del drugih umetnosti vsebuje življenjske predstavitve spolnosti, nasilja, ljubezni in smrti. To so stvari, ki jih prinaša življenje in so pomembne za vsako človeško bitje ... njihova predstavitev ne more nikoli nikomur škodovati. Dejal sem, da nasilje, ki ga prikazujejo na televiziji, ne more vplivati na

gledalce na način »kar opica vidi, tudi stori«. Če nič drugega, potem je to katarza. Mislim, da je nasilje del človekovega življenja. Nasilje je človekovo življenje. Mislite, da v Biafri poznajo hollywoodske filme?

Kaj lahko pričakujemo od vas v prihodnosti?

Tudi sam bi rad vedel. Obdelujem scenarij, originalen scenarij, imam tudi nekaj Paramountovih projektov; z njimi bolj ali manj sodelujem. Za nič se nisem dokončno odločil. Rad delam, karkoli, samo da snemam.

Kakšne filme bi v prihodnosti radi snemali?

Naj se sliši še tako pompozno, želel bi snemati filme, ki bi nekaj pomenili, ki bi sporočali nekaj pomembnega.

Katere ameriške režiserje posebej občudujete?

To sta ... Stanley Kubrick in Arthur Penn. Že mnogo let občudujem Arthurja Penna. Spominjam se njegovega prvega filma, ki sem ga videl še na Poljskem in se imenuje Left-Handed Gun. Zelo me je impresioniral. Zelo pa občudujem tudi Mika Nicholasa.

Ali je imel ameriški film kaj vpliva na vas, ko ste bili še študent?

Seveda ga je imel. Mislim, da filmski režiserji povsod vplivajo drug na drugega. Ko vidiš dober film, te mora omrežiti ... tudi če tega ne želiš. Ostanejo skrite zasnove, ki se morda razrastejo šele čez leta. Mislim, da name vplivajo vedno dobre stvari. Karkoli vidim v svojem življenju, vse, kar me zabava ali močno pretrese, pusti v meni nekaj, kar se bo nekoč pojavilo v mojem delu.

bio filmo grafija romana polanskega

Roman Polanski se je rodil 11. 8. 1933 v Parizu. Absolviral je Visoko filmsko šolo v Lodžu in se je uveljavil predvsem kot filmski igralec, režiser kratkih igranih filmov in avtor celovečernih filmov.

Igral je v naslednjih filmih: TRI ZGODBE (1953), NEPOZVANI GOST (1954), POKOLENJE (Wajda, 1954), MAGIČNI KROG (Sternfeld, 1955), WRAKI (Petelski, 1957), KONEC NOČI (1957), KAJ PO REČE ŽENA (Mach, 1958), LOTNA (Wajda, 1959), ŠKILASTA SREČA (Munk, 1960), NA SVIDENJE JUTRI (Morgenstern, 1960), NEDOLŽNI ČARODEJI (Wajda, 1960), NEVARNI YETI (Czekalski, 1960), SAMSON (Wajda, 1961) ter v filmih, ki jih je sam režiral: KADAR PADAJO ANGELI, VELIKI IN MALI, PLES VAMPIRJEV.

Kratki igrani filmi:

1955 — ROWER. Nedokončan. V barvah.

1957 — RAZBIJMO ZABAVO. Scenarij in režija: Roman Polanski. Kamera: Andrej Galinski. MOŽA Z OMARO. Scenarij in režija: Roman Polanski. Kamera: Maciej Kijowski. Igralca: Henryk Kluba, Jakub Goldberg. To je kratek, avantgardni film v stilu absurdnega humorja.

1958 — KADAR PADAJO ANGELI. Scenarij in režija: Roman Polanski. Kamera: Henryk Kucharski (v barvah). Igrajo: Barbara Kwiatkowska, Jakub Goldberg, Roman Polanski, Henryk Kluba. To je bil režiserjev absolventski, šolski film.

1959 — LUČ. Scenarij in režija: Roman Polanski. Kamera: A. Krzysztof.

1961 — VELIKI IN MALI. Scenarij: Roman Polanski in Jean Pierre Rousseau. Režija: Roman Polanski. Kamera: Jean Michel Boussaguet. Igrajo: Roman Polanski, Andre Katelbach. Dolžina filma 16 minut. V tem letu je bil tudi asistent Andrzeja Munka pri njegovem filmu ŠKILASTA SREČA.

1962 — SESALCA. Scenarij: A. Kondraciuk in Roman Polanski. Režija: Roman Polanski. Kamera: Andrzej Kostenko. Igrata: Henryk Kluba in Michal Zolnierkiewicz. Za studio SEMAFOR. Dolžina filma 11 minut. Film mu je prinesel mnogo mednarodnih priznanj.

Celovečerni filmi:

1962 — NOŽ V VODI (NOZ W WODZIE). Scenarij: Jerzy Skolimow, Jakub Goldberg in Ro-

man Polanski. Režija: Roman Polanski. Kamera Jerzy Lipman. Igrajo: Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmund Malanowicz. Za ZRF KAMERA. Dolžina filma 94 minut.

1963 — Epizoda REKA DIAMANTOV v nizozemsko-francoski koprodukciji z naslovom NAJLEPŠI PODVODNI SVET. Scenarij: Roman Polanski in Gerard Brach. Režija: Roman Polanski. Kamera: Jerzy Lipman. Igrajo: Nicole Karen, Jan Teulings, Arnold Gelderman.

1964 — napisal je scenarij za francoski film ALI IMATE RADI ŽENSKO?

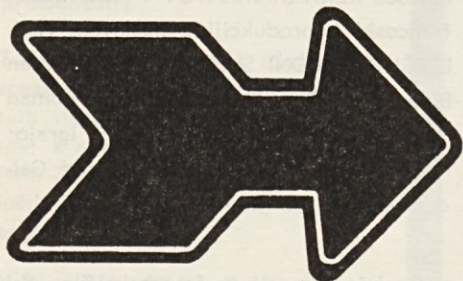
1965 — ĆNUS (REPULSION). Scenarij: Roman Polanski in Gerard Brach. Režija: Roman Polanski. Kamera: Gilbert Taylor. Igrajo: Catherine Deneuve, Yvonne Furneaux, John Fraser, Ian Hendry, Patrick Wymark. Dolžina filma 104 minute.

1966 — SLEPA ULICA (CUL DE SAC). Scenarij: Roman Polanski in Gerard Brach. Režija: Roman Polanski. Kamera: Gilbert Taylor. Igrajo: Donald Pleasence, Françoise Dorleac, Lionel Stander, Jack MacGowran, William Franklyn in Robert Dornin. Dolžina filma 111 minut.

1966 — PLES VAMPIRJEV (THE VAMPIRE KILLERS). Scenarij: Roman Polanski in Gerard Brach. Režija: Roman Polanski. Kamera: Douglas Slocombe (v barvah). Igrajo: Sharon Tate, Jack MacGowran, Alfie Bass, Ferdy Mayne, Terry Downes, Roman Polanski.

1968 — ROSEMARYIN OTROK (ROSEMARY'S BABY).

kritike



Ob novem letniku revije za film in televizijo Ekran se je uredništvo odločilo, da bo dosledno spremljalo celoten program v ljubljanskih kinematografih. Mnogi sodelavci so obiskovali ljubljanske filmske hrame in si ob tem beležili tudi osnovne filmske podatke (ki to pot še niso povsem popolni). Njihove ocene vam posredujemo v tej rubriki, ni pa vedno nujno, da se redakcija z njimi strinja.

Kljub temu da je to za Ljubljano že minuli filmski program, menimo, da utegnejo ocene (in podatki) koristiti mnogim, ki ne živijo v slovenski metropoli in bodo spremljali program za Ljubljano. Za filme, ki jih nismo utegnili zajeti v ocene, podajamo ob koncu samo podatke.

FILME SO OCENJEVALI: Andrej Inkret, Stanka Godnič, Miša Grčar, Vesna Marinčič, Igor More, Denis Poniž, Janez Povše, Dimitrij Rupel in Matjaž Zajec.

družinske zadeve

Režija: John in Roy Boulting. **Igrajo:** John Mills, John Comer, Murray Head.

Nekoč je v umazanem, sončnem predmestju Londona živela devica. Zbudila se je natanko tistega jutra, ko se je začel tudi naš film, važnega jutra tistega velikega dne, ko se bo poročila.

Poroka mine mimogrede, kot malo bolj slovesna nedelja, ko so prišli na obisk sorodniki. Nevestin oče si seveda spet ne more kaj, da bi se ne postavljaj in ko je že dovolj okrogel, začne, kot ponavadi, spet obujati spomine na svojega najboljšega prijatelja, nežnega in tihega mladeniča, ki ga je spremljal tudi na njegovem medenem popotovanju, potem pa je nekega dne nenadoma izginil neznano kam...

Ta očetov prijatelj je velika družinska zadeva, ki jo na koncu razčistijo (to stori žena, ki osvetli možovo sliko s precej drugačne plati), tako kot razčistijo tudi drugo: ka-

ko pomagati mladima, ki nikakor ne izgubita svoje nedolžnosti, čeprav sta že lep čas poročena. Toda slednji problem ni le družinska zadeva, ampak skrb vse okolice. Tako ne manjka dosti, da bi prav ta množica zaskrbljenih ljudi skorajda uničila mladi zakon, ki ne mara za drugo kot za svojo ljubezen.

Družinske zadeve so ljubek, duhovit film, ki sicer zabava, vendar pa ne pušča ljudi neprizadetih. Ljudje predmestja, ki živijo kar se da preprosto in pošteno in navidez brez globljih problemov, so natanko taki ljudje, ki hodijo mimo nas tako skromno in hitro, da jih še opaziti ni.

John Mills je velik igralec, ki smo ga videli že v ničkolikih vlogah; toda v takšni vlogi še nikoli. Odličan je.

ko se znoči

Režija: Otto Preminger. **Igrajo:** Faye Dunaway, Jane Fonda, Michael Caine. **Distribucija:** Morava film

To je pripoved o naravnem življenju, ki se upira kapitalistični eskpanziji, o rasni nestrpnosti, o bogatem zgrešenem zakonu in pokvarjeni vzgoji na eni strani, na drugi pa o srečni družinici z mnogo otrok, a malo denarja. Michael Caine igra pustolovca, ki si hoče napraviti denar z ženinimi posestvi, se vozi z mogočnim avtomobilom in trpinči podrejene, poleg tega pa priveže otroka na vrstico kot psa in vara lepo, a med otroka in moža razdvojeno ženo. Sporočila tega filma so naslednja: bogastvo pridi ljudi, treba je biti strpen do črncev, treba je ljubiti naravo, odklanjati pošast, ki se imenuje kapitalizem in alkohol, ki je sploh greh. Da ne bi bilo sporočilo tako ideološko primitivno, ga režiser zavije v vznemirljivo freudistično škaflico in opremi z lepimi igralkami. Faye

V. M

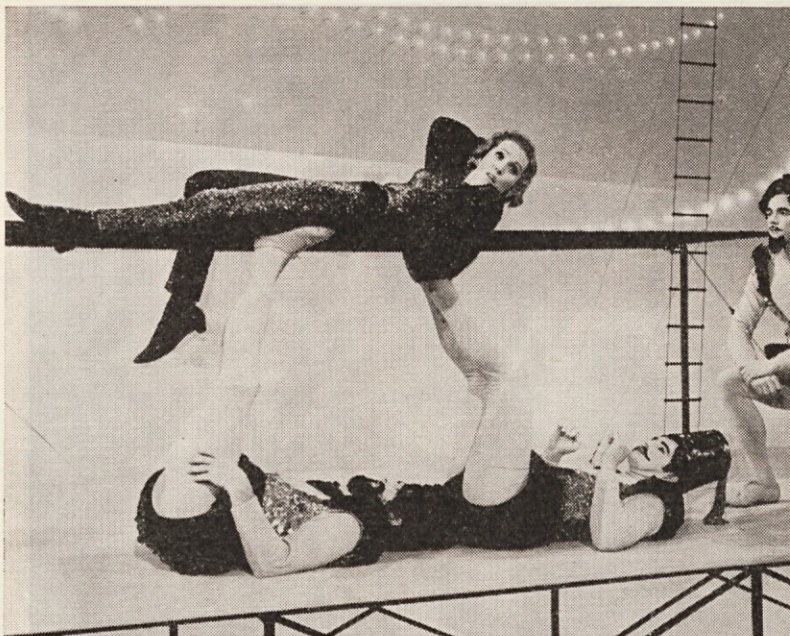
Dunaway je v tem filmu komaj opaziti, Jane Fonda pa ne prenese sentimentalnih kolebanj med svojo črnsko dojljo in med kapitalističnim duhom — preveč ženska je in preveč očarljiva, da bi ji verjeli. V glavnem s filmom ne moremo biti zadovoljni, saj nam servira pogreto in poenostavljeno dilemo.

D. R.

iščem moža

Režija: Alfred Wiedenmann. **Igrajo:** Gita Norbi, Walter Giller, Monika Dahlberg, Stefan Wigger. 1968. **Distribucija:** Morava film.

S platna veje anahronizem. Ob modernem igrakanju s seksom eksistira na njem v čudnem, prav nič posrečenem sožitju zaprašeni filmski okus tridesetih let, cenena smešnost starih nemških filmskih komedij, ki sta jim humorno sol odvezemala Theo Lingen in Grethe Wieser: čedno mlado dekle ima eno samo napako, ki ji ogroža varnost in srečo mladosti. Preveč čedna je, da ne bi vsak moški ob njej takoj pomislil »na tisto« in tarejo jo hudi dvomi, ali bo sploh našla človeka, ki jo bo ljubil zaradi nje, ne zaradi njene seksualne privlačnosti. Svoje težave zaupa kar najbolj sodobni ženitni posredovalnici, ki s kompjuterji izbira zanjo idealne življenjske partnerje med zelenimi študenti, lahkoživimi aristokrati, nerodnimi podeželskimi pedagogi in kmečkimi oštriji. Prav nazadnje, po vrsti porazov, se seveda znajde ideal v njeni neposredni bližini in se spusti s svojih platonskih višav v tisto, čemur pravimo srečen konec. Razen vrste za lase privlečenih smešnih situacij film ne premore nobene duhovite iskrice. Ne zna biti niti dobrohoten posmeh ženitni mrzlici mladih deklet, niti moški nebogljenosti pred seksualno skušnjava, niti ironični zbodljaj na ra-



ZVEZDA. Režija Robert Wise. Na sliki Julie Andrews

čun zakonskih posredovalnic in njihovega koketiranja z znanstvenimi pridobitvami. Zna pač biti le neizpodbiten dokaz, da okus podprečja preživi decenije in da si s samovšečno zaverovanostjo maši ušesa pred vsem, kar vetri današnji svet.

S. G.

zvezda

STAR. Scenarij: William Fairchild. **Režija:** Robert Wise. **Igrajo:** Julie Andrews, Richard Crenna, Daniel Massey, Michael Craig. 1968. **Distribucija:** Vesra film.

Gertrude Lawrence je bila v času med obema vojnama prva zvezda glasbenih revij oziroma dobe »music-hallov«. Kot življenje vseh zvezd, je tudi njeno bleščeče in vedno bolj uspešno, zato pa nima toliko osebne sreče. Vendar kaže, da se bo tudi to uredilo, saj je srečala človeka, ki ne reagira na njena čudaštva.

Režiser Robert Wise je pri nas znan predvsem po filmu **MOJE PESMI, MOJE SANJE**. Tu je zablestela Julie Andrews in prav zaradi izjemnega uspeha, ki je postavil film pod sam vrh lestvice najbolj obiskanih filmov vseh časov, se je Robert Wise odločil z Julie posneti še film o zvezdi predvojnih glasbenih revij. Film bo ugajal ljubiteljem te vrste umetnosti, slišali in videli bodo vse uspele točke Gertrude Lawrence oziroma Julie Andrews in uživali v režiserjevi domisljici, ko si je izbral srednjo pot med ljubko zgodovino (avtentični posnetki v stilu nemega filma) in med nič kaj problemsko predstavitevijo kljub vsemu bridke zvezdniške usode (gre za komedijo). Kdor si bo želel zgodovinski zapis ali pa tehtneje zastavljeno obravnavo življenja, značilnega za večino zvezd, ne bo prišel na svoj račun.

Vsekakor pa ni mogoče kaj drugega kot občudovati očarljivo igro tako rekoč univerzalne Julie Andrews.

J. P.



LJUBAV I SLOBODU

DISTRIBUCIJA AVALA-GENEX

ZA LJUBEZEN IN SVOBODO. Režija Jack Cardiff. Prizora iz filma



LJUBAV I SLOBODU

DISTRIBUCIJA AVALA-GENEX

za ljubezen in svobodo

YOUNG CASSIDY. Scenarij: John Whiting (po *Mirror in My House* — Sean O'Casey). Režija: Jack Cardiff. Igrajo: Rod Taylor, Flora Robson, Maggie Smith, Julie Christie, Edith Evans, Michael Redgrave. Proizvodnja: MGM, 1964. Distribucija: Avala film.

Film je izsek iz biografije znanega irskega dramatika Seana O'Caseya, ki se konča tedaj, ko slavni dramatik zapusti rodno Irsko in po škandaloznem sprejemu svoje tedaj poslednje igre (*Plug in zvezde*) odide po srečo v sosednjo Anglijo. Avtorji filma se niso odločili za neposredno biografijo, saj gre v filmu za drugo ime in so samo v glavi filma omenili izvor zgodbe. Zato je v filmu skoraj nekaj dokumentarnega, posebno še, ker so krutosti stavkovnih nemirov in pa obračun s stavkokazom zelo močno zarisani v celotno filmsko zgradbo in se enakovredno postavljajo ob slikanje posameznih oseb oziroma glavnega junaka. Treba je omeniti, da je film pričel režirati John Ford, ki je moral po za 20 minut posnetega filma zaradi bolezni prepustiti vodstvo Jacku Cardiffu. To se pozna po mehkejšem in dramsko nekoliko rahleje koncipiranem drugem delu, kar pa se po drugi strani spet ujema z odločitvijo glavnega junaka, da se bo posvetil predvsem pisanju, torej v primeri s konkretno udeležbo v stavkovnih nemirih zunanje manj razburljivi podobi življenja. V obeh primerih pa gre za neposreden pristop k temi. Pristni zapisi trdega irskega življenja spominjajo na žlahtno dokumentarnost, prav tako posebna preprostost in klenost; v celoti pa vendar vzbujajo občutek toplih barv in prisrčnosti, kakršna je lastna podobam siromašnega življenja. Raz-

mišljujoči, sicer pa zdravi lrec trdih pesti, ki se aktivno udeležuje delavskih gibanj, dokler fizične moči ne zamenja za pero oziroma odrske deske, je bridko soočen z življenjem, dokler ga nerazumevanje rojakov ne prisili v slovo od rodne zemlje.

Patetična zaključna sekvenca v praznem gledališču, ki je malo prej izžvižgalo poslednje delo pošteno mislečega dramatika, to pot prizorišče ljubezenskega slovesa, ne more bistveno pokvariti splošnega vtisa in posebnega spleta življenjske krutosti in poezije, kakršnega tako izjemno rišeta zunanji in notranji kolorit irskega življa.

J. P.

Film so v celoti ustvarili mladi ustvarjalci, mu vdihnili pečat pristnosti, katere se ne pozabi in čeprav bo koga motila rahla dramska zgradba z nizanem dovolj razgibanih dogodkov, bo moral filmu po obratni plati priznati iznajdljivost in okretnost v izražanju. Najbolj nenavadna, zato pa verjetno najzanimivejša je poslednja sekvenca, ko na postaji pred Joanninim odhodom vedro plešejo vsi tisti, ki jih je Joanna spoznala v mestu, med njimi tudi ona sama, to je filmsko posrečen prikaz prve samodistance, ki bo omogočala drugačno, nemara še lepšo podobo življenja.

J. P.

dober dvoboj med kraljičinim bratom — izdajalcem (Stanley Baker) in Lotom. Grom in blisk, ki označujeta Jehovino odločitev, pa sta spet preveč gledališka, in malce bolj zahtevnega gledalca prestavlja iz filma v zatemnjeno dvorano s stoli in znoječimi se sogledalci. Morda ni odveč, če opozorimo na režiserjevo ideološko poanto, ki je pač projudovska — v tem smislu, da je ta narod prek vse zgodovine ohranil jedro dobre in resnice, ki pomaga zrušiti celo takšna razvratna kraja, kot sta mesti Sodoma in Gomora, da je bil krivično preganjan, a modro vóden, s svojimi voditelji in svojo religijo.

D. R.

joanna

Scenarij in režija: Michael Sarne. Igrajo: Genevieve Waite, Christian Doerner, Calvin Leckhart, Donald Sutherland. rPoizvodnja: Michael S. Laughin, 1968. Distribucija: Croatia film.

Zgodbe o mladi Joanni, ki stopa v svet s poetičnostjo svojih sanj in vizij, brez pollaševalnih predsodkov, naravno in čisto, kakršna je pač preprostost pa tudi naivnost njenih občutenih razmišljanj, te zgodbe v nasprotju z lahkotnostjo odkrivanja življenja ne moremo imenovati lahkotne. Joanna doživlja svet fizično in burno, neposredno in nikoli teoretično, z nikakršno razumsko rezervo ali s premišljeno opreznostjo. V iskanju ljubezni najde črnca Gordona, ki ji po priložnostnih srečanjih odkrije pravo ljubezen. Joanna zanosi, ne posnema znanke, ki je odpravila otroka, in ker ji Gordona, očitno vpletene ga v gangsterske mreže, zaprejo, odide iz mesta spet domov, polna spominov in doživetij, z otrokom pod srcem.

sodoma in gomora

Režija: Robert Aldrich. Igrajo: Stewart Granger, Stanley Baker, Anouk Aimée, Rosana Podestà. Distribucija: Makedonija film.

To je nekoliko »popravljen«, za preprosto ljudstvo poenostavljena zgodba o Lotu in njegovem ljudstvu, ki se je, namesto da bi spremenilo grešne v dobre, samo navzelo navad perverznh Sodome in Gomore. V filmu je združenih več svetopisemskih zgodb v eno. Toda naša naloga ni, da bi ugotavljali ujemanje z »izvirnikom«, temveč da poskušamo oceniti film kot samostojno umetniško delo. Kot tak učinkuje kot imeniten spektakel, ki mu svetopisemske osebe in »mitična« scenografija dajejo poseben svečan podton. Scena z jezom je bila morda napravljena prepoceni in je opaziti papir in les. Obetajoča je začetna sekvenca, ko ves dvor spi, prepletena moška in ženska telesa, razlita pijača in ostanki hrane, lascivne poze... Prav tako je

za njeno ljubezen

FOR LOVE OF IVY. Režija: Daniel Mann. Igrajo: Sidney Poitier, Abie Lincoln, Beau Bridges. 1968. Distribucija: Zeta film.

Sidney Poitier je napisal zgodbo, po kateri so posneli lahkoten film o simplificiranem odnosu med dvema rasama, ki pa ni brez družbenosatičnihi osti. Pripoveduje o temnopolti služkinji, ki bi rada odšla od bele družine, da bi se osamosvojila. S svojo odpovedjo sproži vrsto zapletljajev v družini sami in hkrati odkrije svojevrstno hazardsersko družbo.

Kljub temu da je filmska zgodba zabavna in že kar »prelepa« v obravnavanju zapletenega odnosa med dvema rasama, je povsem verjetna in prepričljiva. To pa predvsem zaradi okolja, v katerega je postavljena. Long Island, del New Yorka je pač ameriški predel, ki vprašanju o tem, kakšne barve je človek, ne posveča posebne pozornosti. Ni izrazitih rasnih napetosti in ljudje

se — tako je videti — kar lepo razumejo med seboj, ne glede na polt, prepričanje in tako dalje. Predvsem pa zaradi tega, ker so odvisni drug od drugega.

Vsa ta problematika je ubrana tako, da se ob gledanju filma zabavamo. S tega stališča se ta film povsem razlikuje od tistih ameriških filmskih stvaritev, ki poskušajo odkrivati rasno problematiko — nastalo zaradi bolj ali manj skupnega življenja dveh ras — in od tistih, ki jo obravnavajo na sladkobno poenostavljen način. Kljub temu da Mannov film ni želel reševati tega perečega vprašanja, pa je v njem kar lepo število bodic, ki niso uperjene le v ta odnos, pogojen z barvo kože, marveč tudi v odnos med ljudmi nasploh — v odnos nadrejenih in podrejenih, v odnos med generacijami in podobno. Prijeten film.

M. G.

angelček ali devica iz bamberga

Scenarij: Franz Geiger in Marran Gossov. Režija: Marran Gossov. Igrajo: Gila von Weitershausen, Uli Koch, Dieter Augustin, Gudrun Vöge, Edgar Boelke, Michael Luther, Petre Wortmann. 1968.

Programsko naključje je v naših kinematografih združilo dva zahodnonemška filma, ki naj bi si stala nasproti na dveh bregovih: po starem okusu zvarjeno komedijo lščem moža in po okusu in uporniškem hotenju mlade filmske generacije oblikovanega Angelčka. Angelček naj bi nam spregovoril torej v ime-

nu nezadovoljnih sinov, ki zanikajo dosežke očetov, se posmehujejo njihovi ustvarjalni nemoči, zastarelosti in poprečnosti njihovega okusa, nebolgljenosti njihove malomeščanske morale. Vse to mladi zahodnonemški cineasti sicer zares in z uspehom počno. Angelček pa je bil strel v prazno.

Ko smrkaljica iz podeželskega Bamberga izstopi na münchenskem glavnem kolodvoru, stopi prav pred ekipo televizijskih novinarjev, ki potnike vprašujejo, počemu so prišli v mesto. Njen odgovor je kratak in nedvoumen: ker sem še devica.

Naša junakinja je torej dobesedno junakinja, mlada, bistra upornica malomeščanski mentaliteti. Postati hoče ženska, preden ji bo njen nerodni, pristrčni zaročenec nataknil poročni prstan. Postati hoče, skratka, mlado, emancipirano, seksualni revoluciji privrženo bitje. Količkrat se umakne iz že osvojene bojne linije, kdaj in kako se ji želja izpolni — vse to izve gledalec lepo zlagoma, ne da bi mu bilo ob tem treba razmišljati o nekoliko bolj zapletenih vprašanjih generacijskih odnosov, eksistenčnih sprememb, širših hotenj mladih, katerih bo jutrišnji svet. Namesto tega se lahko »veseli« tistega, proti čemur se je film hotel pravzaprav bojevati: neumnih, domala burkaških situacij, v katerih niti prevrnjenih veder s pisanimi barvami ne manjka, bedastih komičnih igralskih parad, ustrezanja malomeščanski žgečkljivi radovednosti, računanja s številom prodanih vstopnic. Prav zares, ravno takšnega Angelčka bi lahko posneli tudi zahodnonemški filmski »očetje«, le da bi bil angelček malo bolj zavrt v spodnje perilo in da bi montažne škarje postrigle nekaj decimetrov traku.

S. G.

z mojo ženo pa ne

NOT WITH MY WIFE, YOU DON'T.

Režija: Normann Panama. Igrajo: Tony Curtis, Virna Lisi, Georg C. Scott.

Naravnost presenetljivo je, kako utegnejo biti ameriški komercialni filmi brez okusa, prilagojeni zelo poprečnim zahtevam domačega občinstva. V to skupino skoraj neprebavljivih filmov sodi tudi Panamov Z mojo ženo pa ne.

Sama zgodba niti ni tako slaba, v rokah spretnega scenarista bi utegnila postati prav zabavna; toda ustvarjalci so se zadovoljili z zelo površinskimi in šablonskimi situacijami in dialogi, nekoliko so pokoketirali s tradicijami ameriške burleske in napravili zelo mlačen film. Bodice zadevajo preplitko, zelo so namreč posplošene.

Enako neinventivna je tudi režija Normana Paname, njegovo poznavanje mizanscene in montaže je zelo skromno, pa tudi pri delu z igralci se ni znašel. Gre torej za vsestransko ponesrečen film, saj se tudi igralci nekako niso znašli in je celo priljubljeni Tony Curtis v tem filmu odigral eno svojih najslabših vlog.

M. Z.

upor kaznjencev

THE RIOT. Scenarij: James Poe. Režija: Buzz Kulik. Igrajo: Jim Brown, Gene Hackman, Ben Carruthers, Mike Kellin. Proizvodnja: Paramount, 1968. Distribucija: Croatia film.

Napeta zgodba o uporih v jetnišnici, kakršnih smo videli že celo vrsto, in bolj ali manj že na začetku

vemo, kakšen bo njen razplet in za koga se upor srečno konča, za koga pa ne.

Tako je tudi v filmu UPOR KAZNJENCEV. Od svojih »vrstnikov« se razlikuje po tem, da pride v filmu do upora povsem po naključju, da ni organiziran in da jetniki niso zgolj ubogi ljudje, ki trpe pod sadizmom jetniških paznikov.

A zgodba je vendarle standardna. Podoba je, da je bil njen namen povzdigniti črnega zvezdnika Jima Browna, ki postaja po Sidneyu Poitieru številka dve med temnopoltimi filmskimi junaki. Jim je v filmu pozitivna osebnost, v upor se vplete po naključju in ko je že v njem, se ne obnaša tako kot drugi, ne opija se, pripravljen je na pogajanja z oblastmi, hkrati pa solidarno s sojetniki koplje rov. Ker je tako izrazito pozitivna osebnost in tako rekoč edina, je tudi edini jetnik, ki se dokoplje do svobode.

Filmsko dogajanje sloni na resničnih dogodkih, naslanja se na dejanski upor in tisti, ki jo je na koncu pobrisal, je še vedno na svobodi, kot pravi besedilo na koncu. Vse skupaj je verjetno, toda filmski ustvarjalci so dodali dramatične primesi, ki filmu niso v prid, še manj pa je uspešen njegov razvoj, čeprav so tu pa tam nekatere sekvence pretresljive in prepričljivo napete. To pa je kljub vsemu premalo za celoten uspeh filma.

M. G.

incident

Režija: Larry Peerce. **Igrajo:** Victor Arnold, Ruby Dee, Tony Musante, Jack Gilford, Gary Merrill, Donna Mills, Brock Peters, Beau Bridges. 1968.

Od slavnih DVANAJSTIH POROTNIKOV nemara na našem programu nismo srečali filma, ki bi si izbral

tako »nefilmski« ambient, popolno zaprtost prostora, v kateri pa s tem večjo močjo izstopi napetost medsebojnih odnosov med ljudmi. Režiser Larry Peerce je več kot polovico filmskega dogajanja zgostil v vagon nočnega vlaka newyorške podzemne železnice, kjer je skupino naključno zbranih potnikov izpostavil nasilju dveh mladih kriminalcev, ki si v objestnosti dovolita nekakšen grozljiv, ciničen hapening izzivanja in terorja.

Ceprav ima v INCIDENTU glavno in dramaturško smotrno stopnjevano besedo nasilje, Peercov film ni toliko psihološka študija tega ekscesa, kolikor je filmsko dobro oblikovano razmišljanje o družbenih pogojih, v katerih se nasilje lahko nemoteno razrašča, in s tem seveda tudi prizadeta, nedvomno kritična obsodba teh subjektivnih družbenih dejavnikov. Mladeniča namreč ne izzivata in terorizirata to naključno sestavljeno, miniaturno družbeno celico kot celoto, temveč se zajedata v njene posamezne predstavnike v trdni zavesti, da preostali ne bodo reagirali, dokler ne bodo tudi sami neposredno prizadeti. Kakorkoli bi poskušali opisati to čudno lastnost — kot strah, egocentričnost, nedejavnost, pomanjkanje poguma — ne bi zadeli prave. Najbližje ji pridemo z besedo: inertnost, zakrnelost osnovnega socialnega družbenega čutenja, ki se razblini šele tedaj, ko je prizadeta lastna eksistenčna varnost.

To pomanjkanje čuta družbene zliitosti oziroma družbeno odtujenost je Peerce sicer logično, toda filmsko preveč razvlečeno in ponekod (zakonski par profesor — nezadovoljna žena) naivno poudarjeno orisal v dolgi ekspoziciji, v kateri je predstavil svoje junake kot posameznike z njihovimi drobnimi ali velikimi problemi, ki jih tudi med »happeningom« zanimajo bolj kot nasilje nad njihovimi bližnjimi.

Po dolgem in nekoliko raztrganem, ohlapnem uvodu se začne pravi film pravzaprav šele tedaj, ko se za obema nasilnežema zapro vrata vagona. Od tistega filmskega trenutka je vse odlično organizirano, uklenjeno v jasno situacijo, dober dialog, premišljeno dramatično stopnjevanje, podajano v izvrstni igri in s pomočjo funkcionalne kamere.

S. G.

playtime

PLAYTIME: Scenarij: Jacques Tati v sodelovanju z Jacquesom Lagrangeom. **Režija:** Jacques Tati. **Igrajo:** Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, France Rumilly, Jack Gauthier, Henry Piccoli, Léon Doyen, Georges Montant. **Distribucija:** Vesna film.

Play time bi lahko prevedli kot »čas igre«, »čas za igro«. To je čas, ko zamenjamo svojo resnično podobo za krinko in ta nam dovoljuje, da obravnavamo ljudi okoli sebe kot stvarnost, ki je od nas neodvisna in od katere smo tudi mi neodvisni. Seveda pa je čas igre lahko tudi čas, ko smo mi in naši prijatelji, poslovni znanci, sogovorniki v neposrednem kontaktu, v igri, v iskanju neke nove formule, ki bi nam lahko razkrila prvotno podobo našega okolja, naših hotenj. Obstaja pa še tretja možnost, da je čas igre obdobje, ko se preprosto igramo, ko smo odložili vsa bremena, ki nam jih je naložilo življenje s svojim neusmiljenim tempom in vedno novimi tehničnimi izboljšavami.

Zdi se, da je hotel francoski komik Jacques Tati, ki je posnel Playtime, ujeti vsa tri opisana stanja, ki jih lahko imenujemo čas igre, čas igranja. Playtime je sicer po svoji vidni strukturi komedija z vsemi velikimi in majhnimi, znanimi in neznanimi šalami na račun



Zgoraj: TEPEPA. Režiser Giulio Petroni. Na sliki Tomas Milian. V sredini: PLAYTIME. Režija Jacques Tati. Prizor iz filma. Spodaj: VRAG VZEMI PROFESORJE. Režija Werner Jakobs. Prizor iz filma



sodobnega človeka, ki se ne more in noče znajti v grozljivo zapletenem in nerazumljivem svetu betona, stekla, pomičnih stopnic, gumbov in telefonov. Priznati moramo, da se je vidna struktura Playtima Tatiu, ki je izrabil vse svoje poznavanje komike v človekovem ravnanju, posrečila, kljub temu da je Tati skoraj v celoti izpustil obrazno mimiko svojih igralcev. Toda morda je tako še bolje: Tatijevi igralci so v gigantskem, posebej za film narejenem mestu še bolj majhni, še bolj izgubljeni in nemočni.

Toda zgodba sama je dolgočasna in nezanimiva. Posamezne vrhunske domislice zbledijo v kontekstu celotnega dogajanja, filmska zgodba je premalo dinamična, skrbnejša, dinamičnejša režija, ki bi ves čas stopnjevala ritem dogajanja, bi stopnjevala tudi ritem gledalčevega sodelovanja, komičnost pa bi v taki režiji lahko naraščala vse do absurda.

Tatijev Playtime ni samo komedija ali satira, polna duhovitega francoskega humorja, temveč tudi razmišljanje o perspektivah, ki si jih ustvarja človek, o razsežnosti svojih zmožnosti, ki jih ves čas povečuje, o svetu, ki si ga v takšni ali drugačni »igri« vedno znova ruši in ponovno ustvarja. Prav v tem pa je največja vrednost Tatijevega filma.

D. P.

hiša iz kart

HOUSE OF CARDS. Scenarij: James P. Bonner (po romanu Stanleya Ellina). Režija: John Guillermin. Igrajo: George Peppard, Inger Stevens, Orson Welles. Proizvodnja: Columbia, 1968. Distribucija: Croatia film.

Film skorajda spada v tisto vrsto kriminalk, ki podobno kot boljši westerni pripovedujejo stvari, skrite za že znanimi elementi obeh omenjenih žanrov.

Zgodba o svobodnem, neorientiranem in sodobno lahkotnem mlademu možu Renu Davisu (igra ga George Peppard), ki je ravnokar zaključil nikoli začeto boksarsko kariero, se razvija popolnoma v nasprotju z značajem te osrednje figure. Mož se nenadoma znajde v skrivnostnem gnezdu aristokratske francoske reakcije — prizorišče filmske zgodbe je v začetku Pariz — ki ni mogla preboleti izgube svojih kolonialnih pa tudi formalno-aristokratskih privilegijev. To je skupina precej čudnih ljudi, skrivnostnih pa tudi malce sumljivih. Izkaže se, da je ta družba organizirana, to pot proti posamezniku, ki je izvedel nekaj skrivnih podatkov, in v začetku lagodni Reno Davis je prisiljen v spopad z njimi. Spopad se seveda konča z njegovo zmago. — Zadeva je osladna v svojem drugem planu, saj ljubezen junaku ne more prav nič pomagati, v vsakem primeru je lahko ob glavo, na koncu pa je razumljivo, da skupno prenašanje življenjsko nevarnih dogodivščin vodi v happy end.

Dovolj spretno režiran film z obvladovanjem psiholoških vzdušij, predvsem pa simpatična in neposredna igra Georga Pepparda, ki dobro obvlada tako rahlo ironične kot tudi skrajno napete trenutke.

J. P.

ljubezen in kakšna psovka

LJUBAV I PONEKA PSOVKA. Scenarij in režija: Tonči Vrdoljak. Igrajo: Boris Dvornik, Ružica Sokić, Boris Buzančić. Proizvodnja: Croatia film, 1969. Distribucija: Croatia film.

V predvojni čas odmaknjeno dalmatinsko mesto je prizorišče velikih dogodkov. Nepisano pravilo je

bilo, da je kralj boter devetemu otroku, to pot občinskega policaja. Sicer pristrčno lenobna srenja oživi v mrzličnem pričakovanju in šaljivem zapletu. Da bi bila zmešnjava še večja, pripotuje v mestece cirkusantsko-zabavna skupina in z njo brhka in spogledljiva pevka. Vrvež se stopnjuje, ko terciarski del žensk odkrije nenavadno podobnost med »pregrešno« pevko in Marijo v cerkvi. Kraljevi odposlanec res pride, zabava je na višku, tedaj pa tri dni za vaškimi dogodki pripotuje v to slovesnost novica o vojni. Tonči Vrdoljak je s posluhom za pristrčno pristnost preprostih ljudi napravil film za široke množice. Vendar ne ceneno, ampak preračunano na boljši del stalne gledalčeve pripravljenosti na smeh in razvedrilo. Vsi liki z odličnim Borisom Dvornikom na čelu, ki ostane v spominu s svojo možato, dobrodušno neposrednostjo in toplino, izžarevajo pester in vzpodbuden vrtljak življenja in se približujejo že tisti ljubki dokumentarnosti, ki se z neustavljivo svežino sestavlja v podobo resničnosti. Vrdoljaku se je kot scenaristu in režiserju posrečilo prepričati gledalca v neponarejeno optimistično noto življenja, optimistično seveda tedaj, kadar gledamo na življenje s tiste radožive in naravne strani, ki jo predlaga Vrdoljak s svojo ekipo.

J. P.

vesele počitnice

LES GRANDES VACANCES. Režija: Jean Girault. Igrajo: Louis de Funès, Ferdý Maine, Martine Kelly. Proizvodnja: Les Films Copernic (Paris) in Fida Cinematografica (Rim).

»Zlata vstopnica« leta 1967 je tudi pri nas že znano priznanje za film, v katerem nastopa Louis de Funès.

Zgodba o francoski družini, v kateri kraljuje de Funès kot družinski glavar, je kot nalašč za tega komika, saj gre za zamenjavo sina s hčerjo iz angleške družine. Sin pa pošlje v Anglijo svojega debelušnega prijatelja, ki tam umira od nemogočih kombinacij angleške kuhinje. Medtem preživlja s prav tako radoživo Angležinjo lepe počitnice, ki jih hoče zagreniti temperamentni, vzkipljivi in v zasledovanju zelo požrtvovalni oče. Lov za mladima ubežnikoma in njunimi prijatelji je nadvse razburljiv, prav v stilu komičnega stripa ali Jamesa Bonda, seveda v preobleki Louisa de Funèsa.

Z eno besedo, uro in pol lahkotne zabave, v kateri osrednje gibalo filma, tako rekoč poslednje odkritje popularne komike francoskega filma, ne more niti presenetiti niti razočarati. Čeprav se tako de Funès kot tudi film v celoti ne odlikujeta s kakšno posebno globino — marsikdo se ne bo mogel sprijazniti z relativno grobim humorjem (in globina končno ni namen ustvarjalcev tega filma), je vendar izrazito komično-kolerični temperament tega že proslavljenega komika širokih množic dobrodošel prav vsem gledalcem, kolikor so seveda razporejeni za tak način zabave.

J. P.

tepepa

Scenarij: Franco Solinas in Ivan della Mea. **Režija:** Giulio Petroni. **Igrajo:** Tomas Milian, Orson Welles, John Steiner, Jose Torres, Annamaria Lanciaprima. **Proizvodnja:** Film-america SIAP, 1969.

Tepepa je mladi, vročekrvni upornik, ki mu je oče padel med mehiško revolucijo. Revolucijo je izvedel Madero, ki mu je Tepepa zapal in se bojeval zanj, taisti Madero, ki se je potem mirno usedel

na predsedniški stolček in pozabil na svoje Mehikance.

Tepepa je legendarni junak, podoben Vivu Zapatu. Petroni ga je postavil v dokaj spektakularno zgodbo, bogato prepleteno z retrospektivami in zapleti, ki krepko spominjajo na ameriške pustolovske filme, posnete po dobro preštudiranim ključu in ta ne more razočarati. Vendar je v Tepepi veliko preveč vsega. Mladi Američan Steiner, tako usodni mož v Tepepovem življenju samo zaradi tega, ker so mu posilili dekle in ima zdaj na sumu prav tega mladega, legendarnega upornika, je kot iz tretje zgodbe. V Tepepa ne sodi niti kot pojava niti sicer: na koncu koncev bi filma sploh ne bilo, ker bi Orson Welles junaka že na začetku obesil, če bi ne prišel svetlolasi maščevalec iz Amerike.

Sicer pa je Tepepa dobro posnet film, ki se mu je najbrž nabralo preveč materiala. Če naj bi Tepepa že moral tako nesmiselno končati, potem bi bilo morda vendarle bolje, če bi iznašli za njegovo smrt kakšen drug nesmiseln razlog, ne ravno maščevanje užaljenega ljubimca.

V. M.

divji angeli

DIVLJI ANDJELI. Scenarij in režija: Fadil Hadžić. Igrajo: Igor Galo, Nedžad Arnerić, Relja Bašić, Duša Počkaj. Proizvodnja: Jadran film, 1969. Distribucija: Morava film.

Film ima natanko tak naslov kot ameriški Rogerja Cormana izpred dveh let. Tudi tematika je podobna: del mlade generacije v neki družbi, prikaz tega, kar počne in kako se izgublja v deviantnih dejanjih.

Vendar: kakšna razlika. Sicer pa ne gre, sploh ne gre, da bi ta film pri-

merjali, ker je Hadžić na takšni primitivni ravni, da res ne vemo, kaj bi z njim. Simpatična ekspozicija se takoj prelevi v že nešteto-krat videni zaplet, razvoj dogajanja pa je le ponavljanje situacij, ki naj bi bile pogojene z našo družbeno problematiko, a so kratkomalo privlečene za lase.

Hadžićev namen je najbrž bil, da bi posnel lahkotno in dinamično kriminalko s tragičnim sklepom, ki naj bi bil v svarilo tistim našim mladeničem, kateri poskušajo hoditi ali hodijo po takšni poti. Njegovo sporočilo je izzvenelo v prazno zaradi naivnega pristopa k snovi, ki ne bi smel biti tako brez soli. Že v filmu TRI URE ZA LJUBEZEN je reševal odnose v naši sodobni družbi na precej poenostavljen način, to pot pa je zdrsnil še za nekaj stopnic niže.

Njegov film ničesar ne pove in poleg tega tudi ni zabaven. Njegova hotenja so povsem nejasna.

M. G.

človek za vse čase

MAN FOR ALL SEASONS. Scenarij: Robert Bolt. Režija: Fred Zinnemann. Igrajo: Paul Scofield, Robert Shaw, Wendy Hiller, Leo McKern, Orson Welles, Susannah York, John Hurt. Proizvodnja: A Highland Production za Columbia Pictures. Distribucija: Morava film. Šest Oscarjev.

Thomas More ni bil samo utopist, torej z današnjega stališča nerealen vizionar, ampak tudi živ človek iz mesa in krvi, ki je končal svoje življenje na krvniškem odru. To pomeni, da je bil v svojem času realna sila, pomembna osebnost, ki jo je bilo treba odstraniti.

Scenarist in dramatik Robert Bolt je življenje in usodo Thomasa More vzel za osnovo tiste velike res-

nice, ki preživlja vekove: da so živel ali živijo v nekem času ljudje, ki s svojo izjemno in zavestno doslednostjo vztrajajo pri svojih moralnih pozicijah, pa čeprav gre v tem primeru za upor zoper anarhično samovoljo Henrika VIII. in čeprav gre za eno izmed njegovih številnih žnitev, zaradi katerih se spreminjajo zakoni. Henrik VIII. postavi za kanclerja prijatelja in znanega poštenjaka Thomasa Mora v prepričanju, da bo ta podpisal zakonske spremembe in mu omogočil žnitev. Thomas pa tega noče storiti, ne more in noče prek svoje resnice in prepričanja ter izgubi kraljevo milost. Ni več kancler, vzamejo mu prostost in zahtevajo od njega veleizdajasko izjavo. More ostane svojemu prepričanju zvest do konca in nihče, niti prijatelji in družina, ga ne morejo omajati v tem.

Fred Zinnemann je ustvaril film leta in ima največ zaslug za kar šest Oscarjev, kolikor jih je film dobil (naj omenimo samo Oscarja za režijo, najboljšo moško vlogo — Paul Scofield in najboljši film v celoti) in to brez bobnečih dramatičnih spopadov, ki se oblikovalcu vsiljujejo sami od sebe, pač pa s čistim pripovedovalnim načinom, s katerim je dosegel rahlo distancirano zgodbo. Pred nami se odvija in nastaja zapis o življenju Thomasa Mora, jasen in premočrten, kot nekoliko zgovornejša kronika in režiser se brez slabih občutkov umika pred to izjemno osebnostjo ter noče preveč in za vsako ceno motiti s svojo prisotnostjo.

To večno zgodbo dobrega in zlega, prodanega in svobodnega v človeku, je oživila izvrstna igralska ekipa z izvrstnim Paulom Scofieldom, ki se je tu predstavil kot izjemna igralska osebnost posebnega temperamenta. Tako se mu je posrečilo do kraja obdržati celotno linijo vloge, vrh vsega pa se je uspešno uprl v besedilo zelo obširnemu mo-

raliziranju in svetništvu ter podal zadržan, zato pa odločen in premišljen profil velikega državnika in človeka. Robert Shaw kot vitalni Henrik VIII., John Hurt kot prodani mladi Rich, Leo McKern kot zahrbtni Cromwell, Wendy Hiller kot Thomasova žena in Susannah York kot njegova hči — vsi so ustvarili enakovredno močne like in s tem human in prepričljiv film.

J. P.

nuna iz monze

LA MONACA DI MONZA. Scenarij: Bona, Eriprando Visconti. Režija: Eriprando Visconti. Igrajo: Anne Heywood, Antonio Sabàto, Hardy Krüger, Carla Gravina, Tino Carraro. Proizvodnja: Clesi Cinematografica — Finanziaria San Marco, 1968.

Tisto, kar pri tem filmu zastavlja največ vprašanj, je na vsak način nenavadno intenziven odziv ljubljanske publike. Ali je razlog temu obisku v tistih dveh scenah, kjer je mogoče videti gole ženske prsi in kjer ležita zaljubljena nuna iz Monze in njen erotični partner gola na samostanski postelji? Ali v tisti sekvenci, kjer si Anne Heywood preko prav tako golih prsi ovija trnje, da bi se tako spokorila zaradi prepovedanega čustva in čutnosti? Ni tudi naše tržišče že zasičeno s — tudi mnogo drznejšo — spolnostjo, kot jo kaže NUNA IZ MONZE? Ali potemtakem ni nujno, da razloge za navdušenje občinstva iščemo drugje? Ni morda razlog v tem, da film slika zanosno ljubezen med mladim razuzdancem in krepstno nuno, pri čemer se prvi spremeni v velikega ljubimca in ne lega več v tuje postelje, nuna pa na pretresljiv način spremeni askezo v materinstvo? Nas film zatorej

ne v. ača nazaj v svet vrednot, ki njihova realizacija terja absolutno tveganje, ki se obvezno konča v smrti? Nuno zazidajo, njenega ljubimca zabodejo, nato pa oba rehabilitira tista cerkev, ki ju je ugonobila. Ali ni razlog množičnega navala na film potemtakem predvsem v tem, da nam NUNA IZ MONZE servira moderno tragedijo, v kateri so dosledno — seveda pa modificirano — ohranjene vse značilne razsežnosti klasičnega vzorca: vrednota, absoluten spor s svetom, smrt, odrešenje, katarza? Ljubezen ne more biti prepovedana, vera ne more postati vprašljiva niti v tistem trenutku, ko oba ljubimca padata v smrt, moč cerkve-zakonodajalca sveta, institucionalizirane vere, se ne more omajati. Ljubimca sta ubita, vendar sta prej doživela vse, kar je mogoče doživeti: verovansko in ljubezensko ekstazo. Ali iz tega navsezadnje ne sledi tudi to, da je gledalce kot magnet privlačevala prav razpetost tega filma na mejah sveta, to, da je zgodba izpeljana radikalno, od ene do druge absolutne točke? Ali je v tej prebrisani doslednosti mogoče še govoriti o zakonu tržišča, o komercializaciji, o nizkem okusu publike — seveda z omalovažujočim podtonom? Najbrž ne: film je razločno pokazal, kje je njegova zgodba prevzela funkcijo socialnega ventila, kje je do kraja izročena občinstvu in zakaj je njena skrivnost prav v »pretiravanju«; film je perverzzen prav v tem, da brez hipokrizije pokaže prehod iz samostanske askeze v največjo mogočo nasladi, iz naslade v smrt, iz smrti v rehabilitacijo. Ni to največ, kar je mogoče doživeti nuni: moškega in boga v isti osebi? Filmu je mogoče zameriti le nekoliko nesolidno obrtno izdelavo perverzno-duhovite zamisli.

A. I.

gangsterji v milanu

BANDITI A MILANO. Scenarij: De Rita-Maiuri-Lizzani. Režija: Carlo Lizzani. Igrajo: Gian Maria Volontè, Tomas Milian, Don Backey, Ezio Sancrotti. Proizvodnja: Dino de Laurentis Cinematografica, 1968. Distribucija: Croatia film.

Pod žanrskim obeležjem kriminalke so gledalci pričali dosti bolj zanimivi in avtentični pripovedi o dramatičnih grozotah vele mestnega podzemlja ali »asfaltne džungle«, kot pa so zanimive tako ali drugače preračunane zgodbe o dobrem detektivu in slabem zločincu.

GANGSTERJI V MILANU, ki so menda do potankosti naslonjeni na resnične dogodke, so zgodba o trojici oziroma četvorici podjetnih iztirjencev pod vodstvom najsamozavestnejšega med njimi. Po naključju pritegnejo še najmlajšega in njegov prvi rop se konča z neuspehom. Banda je po nekaj zaporednih uspešnih ropih po veliki policijski raciji v celoti zajeta, potem ko je na begu povzročila smrt nekaj nedolžnih ljudi, samo da ne bi prišla v roke dobro organizirane pravice.

Tisto, kar je zasluga filma oziroma režiserja Lizzanija, je predvsem srečna kombinacija med občutjem avtentičnega in igranega filmskega dokumenta, dobro načrtovana in nevsiljivo izvedena naključnost smrti nič hudega slutečih žrtev in pa posrečena poglobitev v značaje gangsterjev v drugem delu filma, kar omogoča gledalcu postavljanje moralnega kriterija v širšem smislu — sam lahko presodi, koliko so ti posamezniki rezultat grozljive vele mestne alienacije in koliko so na tak ali drugačen način »ustvarjeni« za tisto, kar počno.

S prepričljivo, kot s skrito kamero posneto igro Giana Marie Volontéja

(vodja gangsterjev) je film postal tako močan in pristen dokument »asfaltnih džungel« nasploh, da ga je mogoče razumeti kot izzivalen uvod v razmišljanje o tem družbenem pojavu. Tak značaj v samem zaključku podčrta še režiserjeva domislica s pokvarjenim in vzvišenim smehom gangsterskega vodje.

J. P.

mac kennovo zlato

MAC KENNAS GOLD. Scenarij: Carl Foreman. Režija: J. Lee Thompson. Igrajo: Gregory Peck, Omar Sharif, Telly Savalas. Proizvodnja: Columbia, 1969. Distribucija: Croatia film.

Film bi lahko v širšem okviru uvrstili med westernne, saj pripoveduje o posledicah stare legende, po kateri naj bi bili na nekem določenem kraju zakopani velikanski zakladi. Toda nad njimi bedi apaško božanstvo in to kaznuje vsakogar, ki bi ga našel in se ga dotaknil.

Gregory Peck v osrednji vlogi tega prikupnega filma je prisiljen voditi skupinico do zlata. In pot do zaklada z zapleti in razpleti je čisto prijetna, lahko pa bi bila krajša. Presenetljivo nespreten pa je zaključek filma, tedaj, ko so morali poseči vmes mojstri za trike, ki so morali pokazati maščevanje božanstva in porušiti neizmerni kanjon. Ta filmski zaključek je tako naivno prikazan, da domala pokvari celoten vtis filma. Prav zato, ker je film namenjen sproščenemu razvedrilu in to tudi je v svojih dveh tretjinah, bi moral dosledno izpeljati zamisel do konca. Končni triki so sicer smešni, vendar ne v tistem smislu, ki so si ga (morda) zamislili ustvarjalci filma. Smešen je zaradi naivnosti, ne streže pa celotnemu kontekstu o nezahtevnem, a prav prijetnem filmu, namenjenem lahko kotnemu razvedrilu.

M. G.

hladnokrvno

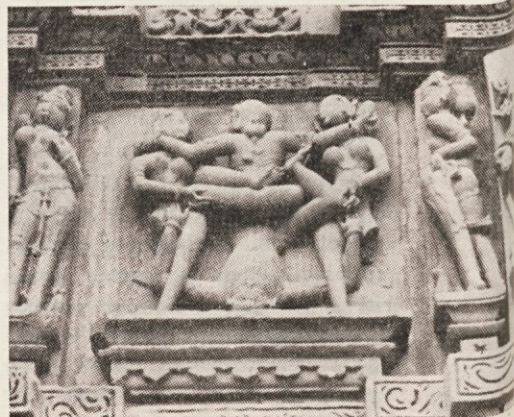
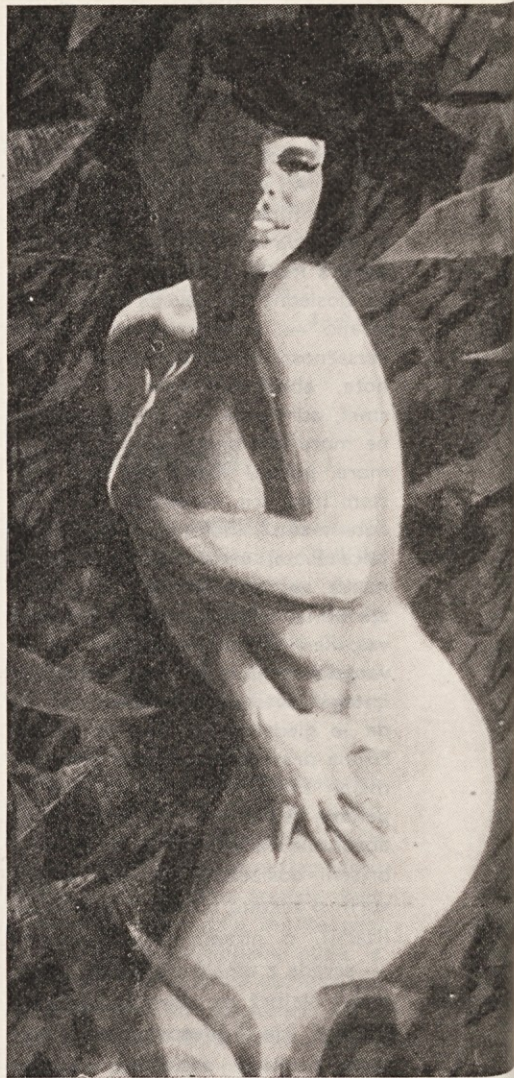
IN COLD BLOOD. Scenarij in režija: Richard Brooks (po romanu Trumana Capota). Igrajo: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart. Proizvodnja: Columbia, 1967. Distribucija: Makedonija film.

Film v nobenem pogledu ne dosega svoje literarne predloge, istoimenskega romana Trumana Capota. Medtem ko je roman z vso natančnostjo zbral podatke o pričujočem fenomenalnem zločinu ter je njegov dokumentaristični način s svojo navidezno objektivnostjo oziroma intaktnostjo pokazal zanimive možnosti predvsem literarni formi kriminalno-policijskega romana — natančni rekonstrukciji ni potrebna posebna avtorska intervencija, materialu je do največje mogoče mere dovoljeno, da govori sam in da se sam po sebi izroča branju — pa je film vse preveč izhajal iz utemeljevanja, odgovarjanja na vprašanje, zakaj sta prav oba nastopajoča fanta zagrešila tiste umore. Film pojasnjuje: priznati je treba, da pojasnjuje večje, da spretno modernizira stare dramaturške intervencije v material (predvsem **flash-back**), domiselno menjava zorne kote pripovedi, in tako naprej. Žal pa v tem ne moremo čutiti drugega kot režiserjevo nasilje nad materialom, predvsem pa njegov intelektualizem ali esteticizem, posebej, ker vsi omenjeni posegi v zgodbo (v dejanski potek zločina) ne prispevajo ničesar dokumentarnim plastem filma, ampak spreminjajo vse skupaj v preračunano konstrukcijo, iz katere se seveda neogibno izvije standardni zaključek, da obeh fantov na njuni poti ne preganja nič drugega kot materin greh na eni strani in premajhna socialna učinkovitost (premišljenost, zvitost, spretnost itn.) na drugi strani.

Fanta sta torej nesrečna maščevalca nad svetom, ki omogoča in zahteva bliskovite in spretno manipulacije, pri tem pa se že biološko krivično obnaša do okolja. Fanta se s svojim zločinom maščujeta svetu, obenem pa vendarle rekonstruirata njegov temelj, ki je moč; z isto spretno mahinacijo hočeta bliskovite socialne realizacije; pri tem ju je žrtev prelisičila, ker ni denarja hranila doma. Bila je torej spretnjša. Fanta sta imela smolo: potrjen je temeljni zakon sveta, sama pa sta spet zavržena, zločin je bil brez smisla. Kazen na vislicah, ki se zgodi nad njima, je njuna lastna retroaktivna akcija, bumerang. Tako ima njun zločin dvojne rekonstitutivne posledice. Svet, ki sta mu oba hotela pripadati, ju je zavrnil na istem mestu, kjer sta se ga lotila sama: v maščevalnosti.

To je duhoviti in boljši del filma. Manj je ustrezen tisti del, ki skuša celotno zgodbo-akcijo pojasniti s socialno-psihično travmo, ki jo fanta gojita v sebi in ki je tu nimamo namena obnavljati, posebej — ker sodi med njene najbolj standardne, serijske uprizoritve. Spolni akt, ki ga mati opravlja pred otroki na kar se da surov način... Poskus, kako hollywoodsko komercialno dediščino vzdigniti na modernejši, nekomercialen nivo. Poskus se ni mogel posrečiti že zato, ker se v celoti dogaja na prikritem nivoju: noče biti komercialna igra ali poskus novih možnosti za filmski jezik, ampak nasilna intelektualistična akcija razlage in utemeljitve, totalna determinizacija obeh junakov in zgodbe. Film postaja poučen, moralističen, prenapet. Prikrito obnavlja svojo dediščino. Drugi, mentalno-higienični del, ki svet zreducira na psihično travmo, blokira prvi del, ker je to svet moči, nasilja, svobode, bliskovitih mahinacij... Melodrama.

A. I.



tabu **I. in II. del**

Režija: Romolo Marcellini. **Proizvodnja:** Royal Film, Italia, 1963. **Distribucija:** Morava film.

Svet »dokumentarnih« sekvenc od Laponske pa do Indije in Kitajske nam ne zapusti globljega vtisa. Kot pri televizijskem Zanimivem potovanju nam ostanejo v spominu le posamezni, včasih tudi ne popolnoma čisti, dokumentarni posnetki. Ne govorimo o filmu — ker ne zasluži tega imena — niti o Tabuju, ker to ni.

Tabu karakterizira nekonceptna montaža ter nejasna ideja, v imenu katere je voden komentar. Le-ta je zelo plehek in osladen; v težnji po čim večji šokantnosti ter komercialnosti nam popolnoma uniči še tiste čiste, (ne)zavestno narejene dokumentarne posnetke ter elementarne resnice, ki vejejo iz njih. Če je končni cilj in ideja celotnega »filma« oziroma delov, nakazana »človečnost« ob koncu (v prikazovanju »srečnih« gobavcev v rimokatoliški cerkvi na jugu Indije ter nekakšne obče resnice o življenju oziroma ljudeh in njihovih upih na lepšo bodočnost ob koncu drugega dela), potem je le-ta sila plitva, še več, sila konservativna ter nerealna glede na specifičnost družbenega okolja. Tabujev, tistih, v katerih živimo nezavedno iz dneva v dan, je veliko. Toda vsi ti tabuji so svojevrstni, vezani na specifičnost družbenega okolja. Posameznim sekvencam očitno nekaj manjka; barvitost, niansiranje — ne z zunanjimi manifestacijami, pač pa z njihovim bistvom, z medsebojnimi človeškimi odnosi, z velikim Tabu-

jem, ki je lasten vsem. Temu Tabuju se je Marcellini včasih nehote približal, pa zopet oddaljil. Preveč ga je vznemirila njegova raznolikost in zunanje podobe, da bi prodrl v njegovo jedro, ga izluščil in ga kot veliko poslanico predal gledalcu.

I. M.

vrag vzemi profesorje

ZUR HÖLLE MIT DEN PAUKEN.

Režija: Werner Jakobs. **Igrajo:** Hansi Kraus, Theo Lingen, Uschi Glas, Gila von Weitershausen. **Proizvodnja:** Franz Seitz, 1968. **Distribucija:** Vesna film.

Kakšna bedarija! Kakšna prismojena, naivna in dolgočasna pravljica! Ali je res tako zabavno, tako srčkano nemško na svetu? Kaj nam hočejo povedati ti avtorji? Da so Nemci opravili z nacizmom in da so politiki bebeci? Da jih pospravi v koš mali razvajenček Pepe Nietnagel. Ta stupidni obrazek dobro rejenega kapitalističnega fantka pripoveduje zgodbo o svojih profesorjih, kako jih vrti okrog malega prsta, kako jih njegov oče podkupe, da »zleže«. Ali je to junak? Ali se bomo zgledovali po njem? Ali naj bi bil simpatičen? Ali naj bi bila simpatična prsata popevkaričica Uschi Glas s svojim noskom iz Oswalt Kollegeve ordinacije? Ali naj občudujemo modrega profesorja latinščine, ki je pravkar ušel z reklame za moške srajce? Konec koncev si bo nekdo še ustvaril neke iluzije o dobrodušnem kapitalistu, ki si je nabral premoženje z redkimi znamkami in ne ve o Wagnerju ničesar drugega, kot to, da je nastopil na neki znamki? Če je to komedija, je abotna, če je satira, je primitivna in lažniva.

D. R.

po sledi velike karavane

THE HALLELUIAH TRAIL. **Režija:** John Sturges. **Igrajo:** Burt Lancaster, Lee Remick, Pamela Tiffin, Donald Pleasance. **Distribucija:** Morava film.

Tiste redke filmske komedije, ki zaidejo na naša patna, nas šele spomnijo, kako hvaležna komedijska zvrst je lahko western, in nas začudijo, ker se zanj s tega žanrskega kota zanima tako malo avtorjev. Filmski nasmeh lahko postane posmeh in to je v zvrsti, ki je zadnje čase postala v svojem poprečju dokaj puščobna, toliko bolj zabavno.

Nasmeh in tudi ščepec posmeha je v svoj film, ki smo ga pri nas prevedli v Po sledi velike karavane, nasul režiser John Sturges. Njegov prijem bi na kratko lahko opisali kot demitologizacijo westerna, tega ameriškega domovinskega filma, ki visoko v vrh postavlja junaštvo, poštenost, čast in vneto goji kult žene. Neusmiljeno dokončnost in neizogibnost spopada med dobrim in zlim je v njem zamenjala zabavno vnama spopada za materialno dobrotno, za pijačo. Karavana voz, naloženih z viskijem, potuje v oddaljeno rudarsko mesto, grozi ji napad že povsem civiliziranih, »ognjene vode« željnih Indijancev, še večjo nevarnost zanjo predstavlja »sveti pohod« za abstinenco navdušenih žena. In tako se nazadnje zabavno presuče tudi naloga vojaškega poveljnika, ki mora namesto meja domovine v državnem interesu braniti viski ter obenem varovati bojovite žene pred še bolj bojevitimi Indijanci.

V stilu patetične kronike gradi filmski komentar torišče največjega bojnega spopada, ki postaja v filmu tudi eden najboljših vojaških spek-

TABU. Režija Romolo Marcellini. Prizora iz filma

taklov, kar smo jih videli. Štiri čete trčijo skupaj v kar najbolj gosti megli in kljub ognjevitemu streljanju ne steče v bitki niti kapljica krvi.

V filmski fabuli, ki je že sama po sebi dovolj zabavna, se vrstijo paradokse bodice na šablonske junake in situacije. Ritem filma je izvrstno prirejen kronistični lagodnosti in akcijskim furiosom, z njim se lepo ujema odlična igra številnih igralcev, ki sega od komičnega patosa do rahle karikaturnosti. Nič posebnega ni vse skupaj, toda zakaj ne bi mogli kakemu filmu v dobro šteti tudi tega, da je neambiciozen, prijeten, zabaven?

S. G.

benjamin

Scenarij: Nina Companez in Michel Deville. **Režija:** Michel Deville. **Igrajo:** Pierre Clementi, Michèl Morgan, Catherine Deneuve, Michel Piccoli. **Proizvodnja:** PARC FILM — Mag Boddard — Marianne Production, 1967. **Distribucija:** Makedonija film.

To je lahkotna zgodba, katere lahkotnost je tematizirana. To je ležerna igra, ki se najlepše gleda po kosilu. Podeželski fant ne more in ne more izgubiti svoje nedolžnosti, čeprav je za to priložnosti več kot preveč in čeprav se je — docela zarobljen — znašel v svetu čistega rafinementa. Njegova in njegovega sveta hamera se lahko realizira šele na koncu, realizira pa se tako, da nas pravzaprav vrže iz koncepta filma: tematizirana lahkotnost-poigravanje izgine, pred nami se pojavi svet vrednot, ki se mu pravi svet ljubezni. Zarobljeni fant leže v posteljo k lepotici, ki se je vanjo zaljubil, ona pa ljubi njegovega seksualnega učitelja. S tem, ko sta si vzajemno vzela nedolžnost, se je potrdila ljubezen, ki kljub vsemu

rafinementu še zmerom je, realizirala pa se je tudi bolečina kot temeljni pred-pogoj ljubezni: ona je s svojim prvim ljubezenskim aktom, ki pa je v odnosu do njene prave ljubezni (fantovega seksualnega učitelja) akt nezvestobe, prizadela oziroma ranila to svojo pravo ljubezen ter si šele tako odprla pot do nje, ljubezenska slast prve noči pa je prizadela tudi njo: fant, s katerim je legla v posteljo, je lep in ga ne bo mogoče pozabiti. Ta fant s podeželja, kamor rafinement še ni prodrl, pa je s svojim seksualnim izkustvom prizadel in ranil svojo teto, ki prisrčno ljubi njegovega seksualnega učitelja — le-tega bo zdaj izgubila, saj je bil pogoj, da se ta realizira v novi ljubezni, ravno v tisti ljubezenski noči, kjer se je vzajemno jemala nedolžnost. Na koncu so vsi nesrečni, poigravanja je konec, začenja se doba resnosti. Tu nas film seveda prinese okrog, ne vemo več, kje smo: vrže nas v čisto tradicionalni dualizem med »igro« (poigravanjem, rafinementom, lahkotnostjo) in resnostjo (ljubeznijo). Ta premik, ki je filmu prilepljen, postavi na laž izvrstne sekvence iz prve polovice filma, ki so s svojo lahkotnostjo in duhovitostjo redke. Film je dobro narejen, vendar pa kaže, da se njegov avtor pri de Mallu ni naučil tistega najpoglavitejšega: doslednosti, radikalnosti; da je ostal levičar-liberalec, ki se v »praznem« svetu ne zna počutiti dobro ter ga zato nasiljuje. Film — to je njegova lastna kreacija sveta — se je obrnil sam proti sebi. Na koncu se ne kaže več film, ampak avtor, njegova skrb nad usodo sveta, ki bi jo njegov lastni film — če bi šel do konca — nemara načel v tistem, na čemer je utemeljena: ljubezen-rafinement kot čista igra (poigravanje) se mora ob ljubezni-vrednoti skazati na nezadostno. Liberalizem.

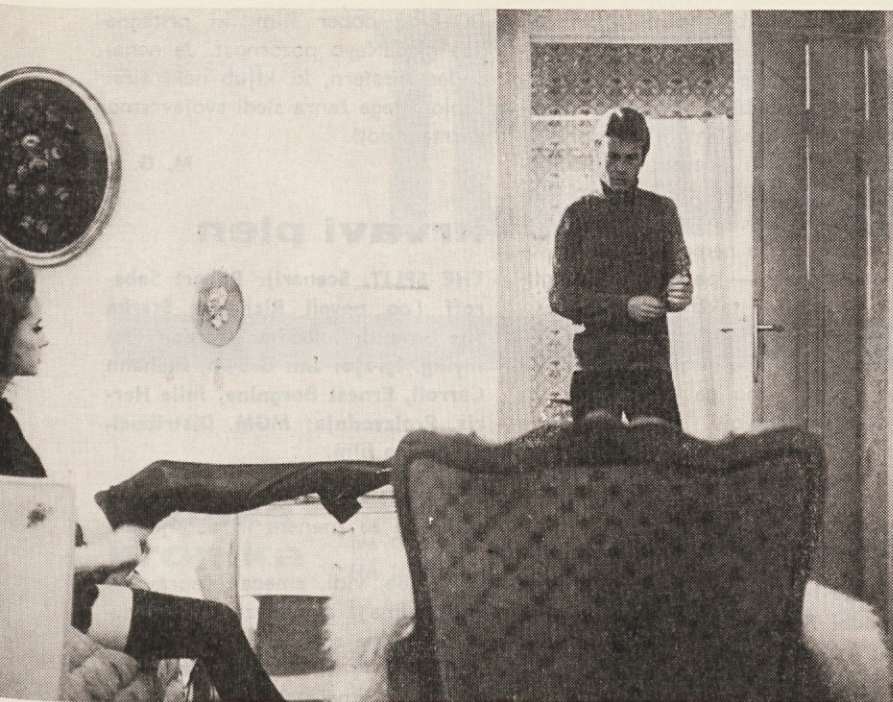
A. I.

senca smrti

Režija: Massimo Dallmano. **Igrajo:** John Mills, Luciana Paluzzi, Robert Hoffmann.

Film pripoveduje dve zgodbi, ki se na koncu združita v eni točki. Ta točka pa je že tisto, kar je v filmu samo postavljeno in ne tudi — kakor bi se za dobro grajeno kriminalko tudi spodobilo — eksplicirano, tako da gledalec v vsakem primeru odhaja iz dvorane radoveden. Film namreč na koncu ne pove, kdo je krivec, eden osrednjih interesov ostaja v dogajanju nepojasnen. To je interes ene glavnih figur, lepe žene postaranega in na smrt ljubosumnega inšpektorja Scotland Yarda: ne vemo, zakaj se je ta plavalasa lepotica poročila s tem postaranim moškim; ali zato, ker se je tako rehabilitirala — bila je tudi sama del podzemlja — in postala učinkovitejša v mreži preprodajalcev različnih mamil, ali zato, ker je bila posredi tista vrednota sredi brezvrednega sveta, ki jo inšpektor imenuje ljubezen? Ne vemo pa za drugi sklop njenih odnosov, za plavalaskino razmerje do podzemlja, ne vemo za njen interes. Gre za denar? Za ljubezen? Tudi inšpektorjeva intriga — da izpusti že ujetega morilca vseh prič, ki bi vedele policiji kaj povedati o mamilih, ni docela jasna in funkcionalna. Film je tradicionalen, »luknje« v logičnem in jasnem poteku zgodbe so nereflektirane, učinkujejo kot pomanjkljivost, fiasco filma. Inšpektorju privoščimo smrt (bil je premalo zvit za policaja), njegovi lepi vdovi aretacijo (ni nam povedala, kaj je njen angažma v zgodbi hotel). Film nas v vsakem primeru spravlja bolj v slabo kot v dobro voljo.

A. I.



Zgoraj: **SENCA SMRTI**. Režija Massimo Dallmano. Prizor iz filma. Spodaj: **PIŽAMA ZA DVA**. Režija Delbert Mann. Prizor iz filma



pižama za dva

Scenarij: Stanley Shapiro in Paul Henning. **Režija:** Delbert Mann. **Igrajo:** Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Edie Adams. **Proizvodnja:** 7 Pictures Corporation in Nob Hill Production. **Distribucija:** INEX.

Konflikt med dvema reklamnima agencijama — eno vodi brezobzirni inteligentni poslovni mož Webster, drugo moralizirajoča emancipiranka Stampletonova. Konkurenca med poslovnostjo in moralnostjo se ne zaostri, temveč se stopi v objemu konkurentov. Predmet spora je izdelek VIP, ki si ga je Webster izmislil, da bi potolažil nevarno pričo. Ker pa ljudje hočejo izdelek, ki se po pomoti in zaradi kaprice zakompleksanega lastnika agencije pojavi na TV, ga mora podkupljeni znanstvenik šele iznajti. Dilema med Websterjem in Stampletonovo se skaže kot neresna, posebno ob koncu filma, ko se poročita. Manager postane sentimental, sufražetki pa se prebudijo erotična čustva. Pojasnjen ni le osnovni motiv, predmet, okrog katerega se zasuka toliko zabavnih in domiselnih scen: izdelek VIP. Obrat, da izdelek ne nastane zaradi potrebe na tržišču, temveč da ga ustvari abstraktna reklamna formula (»Prišel je dan V«), je zakrit z nerabnostjo tega izdelka, ko si ga končno izmislijo (bonboni, ki upijanjajo kot dvojni martini). Kar se zdi problem, je v filmu zgolj domislica. Z eno besedo: film je nekritičen, nerefleksiven, a vseeno ostaja v tradicionalnem, redukcionističnem odnosu do sveta. Kaj hočem povedati? Film ne vodi v neko filmsko, umetniško, kvazirealno plast, temveč v realni zgodovinski svet. Tega realnega sveta pa ne misli, ampak ga eksploatira na buržoazni način, kot se to dogaja v

zgodovinskem svetu. Zgodovinski svet je torej samo pretveza, kot je pretveza film. To ni film v filmu, dvojno dno, kjer nikdar ne padeš na izrabljiva tla, ampak kvari film, ki ni v kontekstu današnjega filmskega ustvarjanja niti ni film-refleksija zgodovinskega sveta. Če bi bil prvo, bi moral biti igra na vse (kamera, barve, montaža, glasba...), če bi bil drugo, bi moral razdreti svet manipulacije. Tako je prejkoslej pol komična, pol manirična reprodukcija obstoječih odnosov.

D. R.

hiša naše matere

OUR MOTHER'S HOUSE. Scenarij: Jeremy Brooks, Haya Harareet (po romanu Juliana Gloaga). Režija: Jack Clayton. Igrajo: Dirk Bogarde, Margaret Brooks, Pamela Franklin, Louis Sheldon Williams, John Gulgolka, Mark Lester, Sarah Nichols. Proizvodnja: A Heron-Filmways Production — Jack Clayton, 1967.

Nenavadna drama iz sodobnega angleškega življenja, v kateri otroci, da jim ne bi bilo treba iti v sirotišnico, prikrivajo smrt matere in jo pokopljejo na vrtu.

Jack Clayton, ki nam je znan po prenekaterih dobrih filmih (PROSTOR NA VRHU, NEDOLŽNI!), ostaja tudi v tem filmu zvest uspešnemu lovljenju ravnotežja med realizmom in ekspresionizmom. Domala morbidno zgodbo je speljal skozi svet otrok, v katerega vdirajo odrasli kot monstri — znova prispeli oče, njegova metresa z živordečimi lasmi. Zgodbo razvija z nekakšnim klavstrofobskim občutkom, šest otrok prestavlja iz prostora v prostor — ne vedno z uspehom — filmu daje napetost z ritmom, ki postaja vedno hitrejši v pričakovanju preobrata. Ta tudi pride, vendar — prepozno.

Prepozno, da bi ohranil dobri vtis prve polovice filma, ki je dinamičen in v katerem se seznanimo s sijajno igro otrok. Claytonovo balansiranje med realizmom in ekspresionizmom se tu prevesi v poskakovanje med vedno številnejšimi ponarejenimi sekvencami, ki nas vodi v misel, da je nemogoče, da bi sodobni otroci — pa čeprav v Angliji — živeli v takšni atmosferi.

Zaradi padcev v drugi polovici filma celotno delo ne naredi takšnega vtisa, kot smo ga pričakovali po začetnem razvoju. Tako zasluži le oceno dobro, lahko pa bi bil prav dober in celo odličen.

M. G.

bandolero

Scenarij: James Lee Barrett (po zgodbi Stanleya L. Hougha). Režija: Andrew V. McLaglen. Igrajo: James Stewart, Dean Martin, Raquel Welch, George Kennedy, Andrew Prine. Proizvodnja: Twentieth Century Fox — Robert L. Jacks, 1968.

Dinamičen western s presentljivimi zapleti, ki se odvijajo med napadi na banke, med ponesrečenim obešanjem, bežanjem, različnim nagnenjem dveh bratov — med katerima se je enemu posrečilo, da je opravil rop na banko čisto sam, a ne da denarja, ker bi rad kupil ranč in na njem mirno živel — do pričakovanega konca.

Film ima zelo dobro zgodbo in je tudi sijajno posnet. Sama režija pa mu ni bila povsem kos, ker ga je kratkomalo predolgo vlekla. Še pred režijo pa se ni posrečilo scenaristu, ali bolj natančno piscu dialogov, da bi sledil sicer dinamično pisani zgodbi in jo dinamično tudi vizualiziral.

Kljub posameznim padcem in pomankljivostim v scenariju je BAN-

DOLERO dober film, ki pritegne vso gledalčevo pozornost. Je nenavaden western, ki kljub neki širši šabloni tega žanra sledi svojevrstno začrtani poti.

M. G.

krvavi plen

THE SPLIT. Scenarij: Robert Sabaroff (po noveli Richarda Starka *The Seventh*). Režija: Gordon Flemying. Igrajo: Jim Brown, Diahann Carroll, Ernest Borgnine, Julie Harris. Proizvodnja: MGM. Distribucija: Vesna film.

Domiselna špica obeta, a potem vse steče po že znanem in ustaljenem ritmu.

On pride, vidi, zmaga (čeprav ne popolnoma). Ko preizkusi sodelavce, se začne rop. Vse teče brez zapletljajev — nič nas ne vznemiri, junakom se ne more in ne sme nič zgoditi. Potem pa vstop nepovabljenega vse pokvari. Denar izgine in po medsebojnem obračunu ostane le še On.

Odide — On, njegov večni nasmešek ter njegov spomin na umorjeno ljubezen.

Odide naj tudi naš spomin na ta thriller. Slab je. Rop je prikazan nezanemljivo in sploh ne deluje sveže. Vložki z rugby tekme so ponesrečeni, ne toliko sami po sebi kot v želji po stopnjevanju napetosti. Tudi ljubzenski prizori so osladno obarvani.

Sploh je ves flim sila površen, čeprav ne gre očitati tehniki, ki pa Američanom ne govori v prid. Ne zasluži vzdevka — thriller, še manj pa — film; je le popolnoma obrtniško, na tekočem traku narejen izdelek Metro-Goldwyn-Mayer proizvodnje.

I. M.



TELEOBJEKTIV

filmska kronika

1. 2. 1970

Na Grobniškem polju pri Reki so začeli snemati koprodukcijski film z naslovom **LETO NA PLANJAVI**. Režiser filma je Franco Rosi, usluge daje Jadran film, od domačih igralcev pa ne nastopa nihče. Kar zanimiva koprodukcija, mar ne?

2. 2. 1970

V Beogradu je bila slovesna premiera sovjetskega filma **BRATJE KARAMAZOVI** režiserja Pirjeva.

Pisarna festivala jugoslovanskega filma v Beogradu je sklenila, da bo letošnji MFF v Cannesu odprl zunaj konkurence film Veljka Bulajića **BITKA NA NERETVI**.

3. 2. 1970

Lastnik japonske distribucijske hiše Nipon Herald je izmed dvanajstih novih jugoslovanskih filmov kupil samo film **KRVAVA BAJKA** režiserja Torija Jankovića.

4. 2. 1970

Luis Buñuel je končal v Španiji snemanje svojega najnovejšega filma **TRISTANA**. Poleg Catherine Deneuve igrata še Fernando Ray in Franco Nero.

5. 2. 1970

V Idriji je bila slovesna premiera filma Veljka Bulajića **BITKA NA NERETVI**. Povabila na premiero ni dobil niti eden izmed ljubljanskih filmskih kritikov.

Igralec Branko Milenković - Ciga je obtožil Žiko Lazića, avtorja doslej najbolj uspele televizijske nadaljevanke **MUZIKANTI**, za krajo ideje. Od njega zahteva, da mu prizna soavtorstvo.

6. 2. 1970

V Beogradu je bila slovesna premiera filma Torija Jankovića **KRVAVA BAJKA**.

V Pragi se je končal drugi pregled TV oddaj za otroke in mladino. Jugoslovanska televizija je odkupila za otroke oddajo o Pepelki.

7. 2. 1970

Aleksander Petrović bo svoj najnovejši film posnel v koprodukciji s Francozi. Gre za ekranizacijo romana sovjetskega pisatelja Mihaila Bulgakova z naslovom **MOJSTER IN MARGARETA**.

februar
1970

8. 2. 1970

Režiserji jutrišnjega dne se imenuje posebna televizijska oddaja na zahodnonemških TV zaslonih. Na sporedu bo točno opoldne, v nadaljevanju pa bodo uvrščeni samo eksperimentalni in šolski filmi študentov Münchenske Visoke šole za film in televizijo.

9. 2. 1970

V Beogradu je bila posebna seja o filmski problematiki. Pripravila jo je sekcija za kulturo in umetnost Zvezne konference Socialistične zveze delovnega ljudstva Jugoslavije.

V New Yorku je bila slovesna premiera ameriškega filma ZABRISKIE POINT režiserja Michelangela Antonionija.

10. 2. 1970

Filmski režiser in pesnik iz Novega Sada Miroslav Antić je napisal nov scenarij z naslovom KOSILO S HUDIČEM. Gre za čas odkupa v Vojvodini. V Beograd je prišel jugoslovanski filmski igralec Bekim Fehmiu. Pred tem je igral glavno vlogo v pustolovskem filmu z naslovom AVANTURIST.

11. 2. 1970

Večni filmski asistent iz Skopja Aco Djurčinov je začel snemati svoj prvi film. Naslov je MED DVEMA POLETOMA. Pri scenariju je sodeloval Puriša Djordjević.

filmska kronika

februar
1970



PREMAJHEN SI, MOJ PRIJATELJ
(Trop petit mon ami). Novi fran-
coski film režiserja Eddyja Ma-
talona. Na sliki Jane Birkin

12. 2. 1970

Makedonski filmski in televizijski igralec Kole Angelovski je sklenil postati filmski režiser. Naprosil je makedonskega pisca Živka Činga, da mu napiše scenarij, ki bi ga režiral. Kole se trenutno mudi v Parizu, kjer je štipendist francoske vlade.

13. 2. 1970

Direktor podjetja za prikazovanje filmov Beograd film Stanoje Stanojević je odstopil. Podjetje bo razpisalo natečaj za novega direktorja. Vladimir Pavlović je v Svetozarevu nabral dovolj denarja za snemanje filma PLIMA, ki je nadaljevanje njegovega prejšnjega filma z naslovom OSEKA. Njegov prvi film je minil v znamenju naslova.

14. 2. 1970

V Beogradu se je začela retrospektiva filmov prezgodaj umrlega beograjskega režiserja Kokana Rakonjca. Gledalci so lahko videli tudi epizode iz filma MESTO, ki je bil pred leti prepovedan. Uvodno besedo v večer je imel njegov prijatelj, režiser Dušan Makavejev. Francoski filmski režiser Jean Luc Godard je odpotoval v Palestino, kjer namerava posneti film o palestinskih partizanih.

15. 2. 1970

Beograjska igralka Neda Arnerić je sklenila pogodbo z Marijo Schell za snemanje filma HAMSIN. Neda igra hčerko Marije Schell.

Filmski kritik Slobodan Novaković je izročil Neoplanta filmu svojo knjigo o filmu. Naslov knjige je ODPIRANJE. Prvi del je posvečen kinoteki, drugi del kinematografom in tretji del akciji ali o svetovnih filmih, o domačih filmih in teoretična razmišljanja o modernem filmu.

16. 2. 1970

Radivoje Lola Djukić je odprl v Domu sindikatov v Beogradu razstavo jugoslovanskega kostuma na televiziji.

V Beogradu so izbrali filme, ki nas bodo zastopali na letošnjem MFF v Oberhausnu. To so: Ko sem še majhen bil, Jože Pogačnik, Viba film; Upanje, Midhat Mutapčić, Sutjeska film; Ni vse ptica, kar leti, Borivoj Šantinec, Neoplanta film; Beli ljudje, Naško Križnar, Neoplanta film; V smeri začetka, Dejan Djurković, Dunav film; Vozel, Krste Papić, Zagreb film; Maska rdeče smrti, Branko Ranitović in Pavel Štalter, Zagreb film; Orator, Borivoje Dovniković, Zagreb film; Konec, Dragutin Vunak, Zagreb film.

17. 2. 1970

Režiser Aleksander Petrović je sporočil, da bo za svoj novi film MOJSTER IN MARGARETA angažiral igralca Michela Picollija in igralko Romy Schneider.

18. 2. 1970

Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara sta končala snemalno knjigo za svoj novi film z naslovom KROMPIRJEV ČAJ.

V novem filmu Bore Draškovića USPEH ČEZ NOČ bo med drugimi igrala tudi mednarodna filmska zvezda Ira Fürstenberg.

19. 2. 1970

V New Yorku je bila prva javna predstava filma z naslovom HIROŠIMA—NAGASAKI. Devet japonskih snemalcev je namreč posnelo posledice eksplozije atomske bombe v omenjenih japonskih mestih pred petindvajsetimi leti. Ljudje, ki so film prvič gledali, so med predstavo bruhali, nekaj pa jih je padlo v nezavest.

20. 2. 1970

Upravni odbor sklada za pospeševanje kulturnih dejavnosti SR Hrvaške je odobril naslednje scenarije za celovečerne filme: **POT V RAJ** po scenariju Miroslava Krleža in v režiji M. Fannellija, **HRANJENEC** po scenariju Milana Grgića in v režiji Vatroslava Mimica, **MIRISI, ZLATO I TAMJAN** po scenariju Božidarja Viočića in v režiji Ante Babaja ter scenarij **POTOVANJE NA KRAJ NESREČE** v režiji Zvonimira Berkovića.

21. 2. 1970

Delavski svet podjetja za proizvodnjo filmov Jadran film iz Zagreba je sklenil, da bo podjetje sodelovalo v akciji za gradnjo kinematografa **BITKA NA NERETVI** v Banja Luki s prispevkom 60 000 ND.

22. 2. 1970

František Čap je sporočil iz Zahodne Nemčije, da bo kmalu prispelo na njegov devizni račun približno 15 000 mark, kar je posebej razveselilo uslužbenca Poljedeljsko industrijskega kombinata Pazin. Režiser nekaterih slovenskih filmov, ki že dlje časa živi v Portoržu, je namreč 1966. leta ustanovil kokošjo farmo v vasi Marušiči, toda zadolžil se je za približno pet milijonov starih dinarjev. Da bi rešil kokoši in svojo čast, je moral odpotovati v Hamburg, kjer služi denar, da bi poravnal dolgove.

23. 2. 1970

V Sarajevu se je poročila miss Jugoslavije Radmila Živković. Njen mož je postal nogometaš Železničarja Fikret Mujkić.

Poljska televizija je objavila razpis za televizijsko igro s kriminalno tematiko. Igre morajo trajati 60 do 70 minut. Prva nagrada 25 000 zlotov.

V Beogradu je bila premiera filma **VELIKI DAN** Dragoslava Ilića.

24. 2. 1970.

Madžarska televizija je začela dve uri tedensko pripravljati barvno televizijo. Predvaja predvsem filme iz Sovjetske zveze in Vzhodne Nemčije. Madžarska televizija misli uvesti sistem SECAM.

25. 2. 1970

Slovenski filmski režiser Vojko Duletič je izjavil, da ne namerava snemati svojega prvega celovečernega filma **NA KLANCU** v proizvodnji ASE-FAS.

26. 2. 1970

V Parizu je umrl igralec Gaston Modot. Star je bil 82 let. Pred kamerami je nastopal petdeset let, toda zadnjič je igral v nekem filmu iz 1959. leta.

27. 2. 1970

Znani so filmi, ki nas bodo zastopali na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu. To sta filma **SEDMINA** Matjaža Klopčiča in **CROSS COUNTRY** Puriše Djordjevića. V tednu kritike pa se bo predstavil film **VRANE** režiserjev Kozomara in Mihića.

Makedonski režiser Branko Gapo je končal scenarij za snemanje filma **ZLOČIN**. Glavni vlogi je dal balerini Lidiji Pilipenko in pevcu Arsenu Dediću.

28. 2. 1970

V Beogradu so določili filmske ambasadorje za tuje mednarodne filmske festivale. Njihov mandat traja tri leta. Tako bo odhajal v Cannes Oto Deneš, Peter Volk v Benetke, Fedor Hanžeković v Berlin, Dušan Perković v Karlove Vare in v Moskvo, Svetozar Udovički v Oberhausen, Samuilo Levi v Krakov in Jovan Kamberski v Leipzig.

V Sežani je bil filmski večer. Tržaški amater Aljoša Žerjal je predstavil dva filma, **RIŽANA** in **OLIMPIADA 68**.



kokan rakonjac ali zgubljeni pogled skozi okno

dušan makavejev

(Beseda na spominski projekciji filma IZDAJALEC
v mali dvorani Doma sindikatov v Beogradu dne
15. februarja 1970)

V določeni nemajhni meri se je posebna, raznolika, misteriozna in stvarnostna fiziognomija novega jugoslovanskega filma gradila in se pripravljala v mladinskem ustvarjalnem laboratoriju, v Kino-klubu Beograd, v ulici Borisa Kidriča 66.

Med 50. in 60. letom (leta 1950 so nastali filmi: RDEČI CVET, JEZERO, PLAVI 9, ČUDEŽNI MEČ; v letu 1960 pa filmi: KAPETAN LEŠI, VOJNA, SKUPNO STANOVANJE, LJUBEZEN IN MODA) je v biviših prostorih znamenite starinarnice Vlastimira Ignjačevića-Marsovca in v kinu Rex preživljala dneve in noči skupina beograjskih študentov, delavcev, obrtnikov in gimnazijcev; eksperimentirali so s filmom in se pogovarjali o Orsonu Wellesu, MOJI DRAGI KLEMENTINI, gledali so stare neme filme v 9,5 mm kopijah, pripovedovali so si zgodbe o norcih, razpravljali o nemškem ekspresionizmu, o fotografiji in o teoriji Leva Kulješova o filmski montaži. Iz preprostega magnetofona se je razlegala glasba, kot na primer Sybone in Mambo italiano.

Prvi projekt Kokana Rakonjca je bil veličasten akcijsko ljubezenski spektakel iz življenja Ciganov. Imenoval se je MURDOVA SMRT in je bil sneman v jeseni 1955. leta v Mirijevu za »Zvezdaro«. Zavoljo čezmerne potrošnje filmskega traku in težav z množičnimi prizori s Cigani je bilo snemanje prekinjeno, nato pa je še zapadel sneg. Kokana, ki je imel tedaj 20 let, je uprava kaznovala tako, da določen čas ni smel snemati.

Ko mu je vendarle nekako uspelo, da si je izprosil 65 metrov 16 mm traku, je na pomlad 1956. leta v enem dnevu posnel kratko in jedrnat komedijo BEL ROBČEK. Z ekonomično montažo je izkoristil poslednji centimeter posnetega materiala. Pojavil se je film, ki je takoj postal ponos kluba, film, ki je osvajal občinstvo.

Naslednjega 1957. leta je Kokan posnel film DEŽ IN LJUBEZEN, zopet brez vsake besede, samo de-

ževne ulice, veliki izrezi, zelo veliki izrezi para, ki se ljubkuje in obraz zmedenega miličnika, ki se umakne s hodnika na dež, da bi napravil prostor mladima zaljubljenca. Občinstvo je film ponovno navdušeno pozdravilo. Pravzaprav je dobil prvo nagrado na republiškem amaterskem festivalu, kjer pa ni bil prikazan, ker ga je cenzura prepovedala. Nastala je polemika: ali smemo ljubezen tako svobodno prikazovati? Zavoljo enega samega dolgega poljuba v polmraku neke beograjske veže!

Tega leta je dobil film POP ČIRA IN POP SPIRA sedem nagrad v Pulju.

Radi smo imeli Kokanove filme in vedeli smo, da je v enem samem velikem izrezu preplašenih oči Zorice Lozić, ki kukajo izza partnerjevega ramena, več resnice, kot v desetinah zvitkov pisanih laži, predvajanih na filmskem platnu puljske Arene. Odhajali smo v Pulj, spremljali profesionalni festival in spali na mizah za šah v puljskem foto-kino klubu. Ko dandanes postavljajo začetke modernega jugoslovanskega filma v leto 1961, ko smo dobili prve profesionalne tako imenovane »intimne« filme (PLES V DEŽJU, DVA), se spominjamo prvih Kokanovih filmov, posnetih štiri ali pet let pred tem, ki so bili intimni in privatni že pri sami špici, na kateri se avtorji niso imenovali Vojislav ali Radojica, ampak enostavno Kokan in Džeki, tako kot smo jih klicali v klubu, pri Grgeču ali v Barajevu. V filmih, ki jih je Kokan naredil med leti 1958 in 1961 — SANJE V VETRU, SOLZE (še ena prepoved cenzure), ZID, KROG — so se pojavljale ulice, dvorišča, prostori Beograda, savske obale in opekarne »Zvezdare«.

Okolje, v katerem smo živeli, smo prepoznali kot estetsko dejstvo. Prostori, v katerih smo živeli, opazovani z nemirnim očesom kamere, izžarevajo nove informacije. Pojavila se je nova razsežnost naših vsakdanjih življenj. V Kokanovih amaterskih filmih so se oblikovali prvi principi novega pogleda na svet, ki je kmalu začel dominirati v novem jugoslovanskem filmu: to je videnje sveta kot takšnega, brez literarnih in ideoloških intervencij, to je videnje človeka v njegovem lastnem konkretnem prostoru, ki ga oblikuje sam: s svojim gibanjem. Zato so se ti filmi zdeli ljudem, ki so bili navajeni gledati film z ušesi, strahotno prazni. Nam, ki smo vadili svoje oči, da bi lahko prodrli tudi skozi tančico naučenih stereotipov, pa so ti filmi nudili razkošno poezijo osvobodjene kamere, ki se pase po človekovem obrazu, kamere, ki samozadovoljno uživa v lastnem

plavanju skozi prostor, v spremljanju vonstroheimovskega vrata Vladeta Lukića, kamere, ki v deliriju in noro drvi po stopnicah navzgor in navzdol v subjektivnih kadrih Branke Jovanović, ko poskuša uiti iz lastne kletke. Kje naj bi prišla ven, se nismo vprašali, ker nam je bilo jasno, da mora VEN, pa čeprav skozi zid.

Nekateri ljudje, ki so videli podobe iz Kokanovega filma ZVEZA, so bili prepričani, da je treba film zažgati, ali pa ga zazidati v bunker, da ga nikdar več nihče ne bo videl.

Prestrašili so se dejstva, da Kokan prikazuje dogodke, ne da bi dodal navodila, kaj si je treba ob njih misliti.

Sodišče je upoštevalo obe kopiji filma, tako tisto, ki jo je naredil Sutjeska-film na osnovi negativa (le-ta je last Sutjeske), kakor tudi tisto, ki je naknadno prispela na sodišče in ki je bila zaplenjena v Beogradu. Razsodilo pa je takole: Omnibus film MESTO je sestavljen iz treh zgodb: Leto dni ljubezni, Srce in Obroč. Kopija filma, ki je napravljena iz negativa, prikazuje:

Prva zgodba: LETO DNI LJUBEZNI. Nastopata dve mladi dekleti, najbrž stari 18 do 20 let. Prva je obupana, pesimistično razpoložena, nič več ne pričakuje od življenja, ne vidi nobenega smisla življenja, tako da je njeno razpoloženje samomorilsko. Drugo dekle je črnka in svetuje prvi, da v takšni koži ne more vzdržati, da se mora vdati v usodo, da se bo nanjo že navadila in da ji bo potem lažje. Dekleti se pogovarjata na ulici pri savskem mostu in v nekem bistroju. Obupano, ravnodušno in otlopelo dekle (plavih las) zagleda skozi okno na ulici nekega mladeniča, odide iz bistroja, se z njim pogovarja in ob povratku v bistro pove prijateljici (črnki), da ji gre vse narobe, da se poskuša odtrgati in živeti tako, kot bi hotela, vendar pa se ji ne posreči, pa naj že poskuša karkoli, kajti vse se konča z dolgčasom in banalnostjo. Drugo dekle jo tolaži in ji govori, da mora potrpeti in da se bo že navadila na stvarnost, ker jo bo navada otopila in bo tako nehala biti tisto, kar je. V nekem trenutku črnka pove plavolaski, da se je nečesa spomnila in jo zapusti. Po dolgi hoji skozi mesto (vidi se, da je to Beograd) vstopi v neko sobo, kjer neki mladenič spi. Ko se mladenič zbudi — tudi on ima 20 do 24 let — nastane monolog in poguben dialog, v katerem dekle skuša spomniti fanta na nekaj, kar se je zgodilo, fant pa se tega ne spominja in ne ve niti, kateri dan je danes, četrtek ali sobota. Dekle mu na koncu pove, da sta se spoznala na današnji dan pred letom dni, on je pozabil, toda tudi ona je

pozabila, spomnila se je čisto po naključju in zdaj sta si bot.

Ker je dekle od dežja mokro, si najprej sleče obleko, nato pa, ker je zelo vroče, še kombinežo. Naga je, medtem ko je fant v pižami. Na postelji se pogovarjata nezainteresirano in brezciljno tako, da se dekle naposled dvigne in sedeč na postelji pove fantu, da se počuti staro. Fant prav tako vstane in sede na posteljo nasproti nje ter ji pove, da se počuti mrtev. Za tem pride do ljubkovanja, ljubezenske igre, do postopnega bolj strastnega objemanja in poljubovanja, ki traja na filmu celih 20 minut. Eden izmed članov filmskega sveta je rekel, da je ta prizor podoben maratonski ljubezenski igri. Prizor se zaključi tako, da se fant z dekleta prevrne na svoj del postelje in ji pove, da ga je zelo utrudila, nakar mu dekle odgovori, da je bil tako ali tako vedno utrujen.

Nekaj časa ležita na postelji, vsak v svojem kotu, ona gola, on v pižami, ona premišljuje, on čita in kadi. Nato dekle vstane in gre v kopalnico. Fant reče, da je žejen, ona pa ga vabi, naj odideta ven, nakar on odgovori, da je pozno. Ponovno odide v kopalnico in se kopa, ko se vrne, mu pove, da ji je mlačna voda napela kožo in da se počuti kot nedotaknjena. Fant hoče, da bi odprla okno, ker mu je vroče, ona pa se mu približa, se poslovi in odide. Fant vstane in se z razširjenimi rokami približa oknu, nasloni se nanj in brezciljno gleda skozenj. Tisti, ki poznajo film ZVEZA (delovni naslov je LETO DNI LJUBEZNI) bodo opazili, da je sodišče opisalo film dokaj verno. Razlika je samo v tem, da smo mi u ž i v a l i v filmu, ki nas enostavno naredi prisotne in ničesar ne zahteva od nas, sodišče pa je zahtevalo, naj bi film manipuliral z gledalčevimi čustvi, in ker tega v filmu ni bilo, ga je obsodil za družbeni prestop.

Takrat smo se vprašali, čemu naj bo brezciljnost nekega pogleda skozi okno ocenjena kot družbeno škodljiva zlasti za mladino. Mar bi bil človek, ki gleda skozi okno Z NAMENOM, recimo atentator z brzostrelko, manj družbeno škodljiv vzor? (Sodišču je bilo seveda napoti tudi to, DA SE VIDI, DA JE TO BEOGRAD, napoti jim je bil strah pred nedolocenostjo, ki ga v določenih trenutkih zamenjuje strah pred določenostjo.)

Ustvarjalnost Kokana Rakonjca med filmoma ZID in ZAZIDANI — če jo danes vidimo kot zaprto in zakroženo — nam odkriva svoj slovar in svojo poetiko v prizadevanju, da bi se izkazalo občutje tesnobe, da bi se razprl KROG; tega pa ne počne z deklaracijami, ampak z napetostjo, ki raste iz slik,

z nemirom soočenja z lastno nezmožnostjo, z izživljanjem k obračunu s samim seboj, z nezaupanjem v pozitiven izid, kar ponovno zapira še en notranji krog.

Pravica do lastnega besednjaka, stila, odnosa in orientacije je danes zrak, ki ga vdihavamo, zato se dandanašnji cela vrsta Kokanovih kvalitet izmika našemu spominu; pozabili smo na njegov specifičen prispevek, za kar je bilo še pred desetimi in petimi leti potrebno precej poguma in talenta, pripravljenosti na ustvarjalno avanturo, tveganja in večine »zaplavati v neznanu«.

Teoretično nekomunikativnega Kokana se spominjamo kot izredno pazljivega delavca z igralci in kot zelo talentiranega in samozvestnega improvizatorja, katerega ekipa zelo rada in lahko posluša. Kokan se ni bal prepustiti se lastnim impulzom. Aleksandar Petković dolguje prenekatero najlepšo filmsko sliko njegovemu nezmotljivemu občutku za gib ali morda njegovi nori pripravljenosti spustiti se v gib. Lahko bi celo rekli, da je tolikanj pomemben talent za moderno sliko Aleksandra Petkovića bil vzpodbujen vprav z gonilno silo Kokanovih impulzov.

Vsi elementi slike Kokanovih filmov imajo enako vrednost in pomen: človekov obraz, zid, predmeti, vse tisto, kar se slučajno zgodi. Vse je pomembno, ker ni ničesar drugega, razen tega. Tukaj tiči Kokanov realizem. To je tisto, kar označuje Godard: »Film je resnica 24-krat v sekundi.«

Čutim potrebo, da spregovorim o družbeni pravičnosti zavoljo dveh Kokanovih prispevkov, ki jih niso prepoznali niti jih niso priznali. Njegov ustvarjalni opus je prisoten, mnogi ga imajo radi in ga cenijo. Nevidne niti Kokanovih vizualnih demonov, njegova plodna vizualna obsedenost od Beograda in od človeških obrazov, so prepletle filme mnogih naših kolegov, ki so jih Kokanovi kadri, liki, rešitve, kretanje spomnili na nekaj, jih inspirirali in jih vzpodbodili, da so poskušali še to in ono.

Nekaj drugega pa so pogoji Kokanovega vstopa v profesionalni film. Omnibus KAPLJE, VODE, BOJEVNICI je bil posnet z začetnimi tremi milijoni in pol starih dinarjev, dobljenih od Sveta za kulturo Srbije. Ta film, eden izmed prvih izdelkov našega filmskega »undergrounda« (ne smem uporabiti izraza »podzemlje«) je vstopil v puljsko Arenu leta 1962, da bi tekmoval s KOZARO, ki je bila posneta s 57-krat večjo vsoto.

Film, ki si ga bomo danes ogledali, IZDAJALEC, je veljal v primeri s ponosom naše letošnje proizvodnje 700- (sedemsto) krat manj! IZDAJALEC se

je spočel v nemirnih trenutkih brezposelnosti po prepovedanem MESTU, s približno 200 000 starimi dinarji, ki jih je dal republiški odbor Ljudske tehnike Srbije. Treba je bilo neskončnega zaupanja vase in neizmerne vdanosti filmu, da je posnel prvo sekvenco, na osnovi katere je distribucija dala prvo in zatem drugo akontacijo, da je najprej napravil sliko, nato pa ji dodal ton. Čeprav je bil IZDAJALEC sneman v popolnoma eksperimentalnih pogojih, so ga zatem ocenjevali in sodili po najvišjih profesionalnih standardih brez najmanjšega popuščanja zavoljo pogojev, pod kakršnimi je bil narejen in ne upošteva je abnormalno varčnost in »krpanja«, ko šivov ni bilo vedno mogoče prikriti, oziroma jih spremeniti v domiselne in genialne reze.

Poleg včasih delirične vizualnosti je film IZDAJALEC s svojo izjemno dramsko konstrukcijo pionirsko delo novega jugoslovanskega filma.

S tem da se prelomni trenutek v življenju filmskega heroja Korčagina dogaja v teku filma, in ne na začetku ali na koncu in se Korčagin pred našimi očmi spreminja iz komunista, vzornega junaka v policijsko zver, ki jo je treba čimprej pokončati, opravlja film dragoceno destrukcijo neke mitologije. S to mitologijo, po kateri naše revolucije niso začeli navadni ljudje, marveč ljudje posebnega kova, so zastrupili in zmedli premnoge človeške glave; s takšno mitologijo dandanes zastrupljajo samo še otroke po nekaterih osnovnih šolah. IZDAJALEC ruši perverzno IB mitologijo na povsem enostaven način: vidi se, da Korčagin ni človek iz jekla, marveč iz krvi in mesa.

Film IZDAJALEC se ne ukvarja niti z obsodbami niti z opravičevanji, opravlja samo tisto, kar je naloga filma, prikazuje dogodke.

Revolucija, ljubezen in smrt ne morejo biti dogajanja brez cilja, to so dejstva, iz katerih je sestavljeno človeško življenje.

Prav tako, kot je pogled nekega človeka skozi okno. Kokan Rakonjac je bil mojster montažnega reza. Pogumen, natančen in učinkovit.

Zelo dobro je vedel, kako močna dinamika se vzpostavi z naglim presekom akcije.

V filmu KAPLJE smo videli dva znamenita Koka-nova reza. Eden je »Idiot!« Olgice Vujadinović, drugi je »Konjak!« Duška Janičijevića. Mogoče banalnost besed, ki so v teh primerih padle v rez, zamegljuje tisto, na kar vas želim opozoriti, zato vas moram spomniti, na kako grozljiv način nas je Kokan zapustil.

Prav tako v rezu, to pot v resničnem življenju. In naenkrat se nam je prikazal celovit človek.

klopčičev danes in včeraj

slobodan novaković

Nedvomno je Matjaž Klopčič danes vodilni avtor slovenskega filma. V omejenih okvirih nacionalne kinematografije, ki že več let preživlja težko krizo, se je Klopčič uspel razviti kot režiser; z nekaj dokumentarnimi in s tremi igranimi filmi si je že izoblikoval svoj avtorski svet. Njegov avtorski razvoj je ob tem potekal logično in kontinuirano. Za razliko od ostalih slovenskih režiserjev (Pretnarja, Babiča, Štiglica, Hladnika ali Pogačnika), ki so se po besedah Lada Kralja znašli komaj na stopnji »razbijanja konvencionalnih oblik« v sferah »slovenskega filmskega lizirma« (prim. EKRAN šte. 58/59, str. 444), pa je Klopčič napravil korak naprej, prispel je do svoje lastne filmske oblike in do takšne filmske strukture, katere emocionalnost je eliptična. Prav na področju emocionalnosti se Klop-



SEDMINA. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film, 1969. Na sliki Milena Dravić in Relja Bašić

čič bistveno razlikuje od, recimo, vodilnih avtorjev sodobnega srbskega filma (Makavejeva, Petrovića), katerih del ne odlikuje eliptična emocionalnost, temveč eliptična metaforičnost.

Če je v svojem prvem filmu (ZGODBA, KI JE NI) raziskoval na področju naracije in v svojem drugem filmu (NA PAPIRNATIH AVIONI) na področju ekspresije, potem je Klopčič v SEDMINI napravil kreativno sintezo: spojil je naravnitvo z ekspresivnim in pri tem ostal zvest asociativni naravi modernega filma. Tako je torej ustvaril tudi novo filmsko strukturo, katere emocionalnost je eliptična. Kajti, ne samo da nam je neko povsem navadno zgodbo o mladih ljubljanskih ilegalcih iz leta 1941 (izposojeno iz romana Bena Zupančiča)

izpovedal na nekonvencionalen način, odkrivajoč v njenih romantičnih strujanjih dokaj slojevite simbolične in metaforične vrednote, ampak nam je na indirektnen (to je na eliptičen) način sugeriral tudi določena emocionalna stanja. Klopčičeve emocionalnosti, emocionalnosti SEDMINE, ne doživljamo neposredno (skozi dramatične odnose in situacije, kot v kakšnem klasičnem filmu, kjer gledalec spremlja postopno razvijanje določenih dramaturških motivov), pač pa posredno (ta emocionalnost žari iz same strukture Klopčičevega filma oziroma iz njegovega globalnega metaforičnega pomena). Zakoni klasične dramaturgije se ne morejo uporabiti v modernem filmu, prav tako ne v SEDMINI. Vsak »novi film« sam postavlja svoja dramaturška

pravila, to značilnost je torej treba upoštevati tako ob doživljanju, kakor tudi ob vrednotenju filma. Tudi Klopčičeva SEDMINA se izmika klasičnim principom. Zato se je nekaterim beograjskim kritikom, kateri ne občutijo duha »novega filma«, zdelo, da je SEDMINA hladna artistska tvorba brez kanca emocije — enostavno niso občutili prave narave Klopčičeve emocionalnosti. Ta emocionalnost pa je, kot sem povedal, indirektna in posredna — eliptična!

V fantastičnem in surovem prvem letu vojne spoznajo Klopčičevi junaki dva fenomena: ljubezen in smrt. Prav v trenutku, ko zapustijo dijaške klopi in ko stopijo v življenje, se za njih začenja velika *avantura* ilegalnega boja, z vsemi skušnjavami in atrakcijami, ki se jim kar naenkrat ponujajo v maksimalno intenzivni obliki. Klopčiča najbolj privlači in impresionira ta intenzivna oblika življenja, ki se ji njegovi junaki prepuščajo, pa najsi že sovražijo ali ljubijo, ubijajo, ali pa so ubiti — svojo realnost doživljajo kot čisto fantastiko. Od enostavnega in nedolžnega stavka, napisanega v začetku filma ljubljanskemu dekletu v šolski kropi: »Danes je 25. marec in ti si lepa!«, pa do tragičnega spoznanja glavnega junaka ob koncu filma: »Še včeraj smo bili dijaki, a danes smo že stari!« — traja proces avanture in dozorevanja, skozi katerega se junaki prebijejo povsem racionalno (kakor da bi se vse to dogajalo nekomu drugemu!), gledalci pa povsem emocionalno (kot da se vse to dogaja prav njim samim!). Šele ob koncu filma, ko nam je znana bilanca avanture, skozi katero nas je Klopčič vodil, se zavedamo tragičnosti tistega, kar se je dogodilo med »danes« in »včeraj«, v čemer je tudi prava tragičnost tega filma...

Klopčičev film je kljub svoji resnosti ljubeč film: včasih spominja na bajko (kajti mladenič in dekleta se premikajo skozi okupirano Ljubljano kot Alica v čudežni deželi!), napolnjen je z vedrimi barvami (kot da je beseda o kakšni nedolžni mladostni komediji, ne pa o surovi vojni drami!), dogaja pa se v glavnem v parkih, na bregovih reke in sredi predmestnih vrtov, pokritih z zelenino — v domačih okoljih, v katerih celo smrt sama deluje nadrealno, kot pravi čudež (vsaka smrt v filmu je prikazana kot fantastičen prizor, kot del nekega sna!). Že takšna avtorska vizija vojne deluje v svojem globalnem pomenu zelo emocionalno. SEDMINA je torej daleč od tega, da bi bila samo »hladen film«, v katerem so vse emocije podrejene »golemu artizmu«. Nasprotno, režiserjev artizem

je izšel iz nekega zelo močnega in avtentičnega emocionalnega doživetja preteklosti.

Tematsko spominja Klopčičeva SEDMINA na DEKLE Puriše Djordjevića (ker se na zelo oseben način ukvarja z mladostnimi čustvi iz romantičnega 1941. leta). V Klopčičevem filmu lahko zasledimo določene asociacije na Makavejeva (ko je beseda o atrakcijah), na Godarda (ko je beseda o umiranju) in na Renoira (ko je beseda o pejzažih), predvsem pa na Richarda Lesterja (ko je beseda o montaži). Tako kot Lesterjeve mladostne komedije (NA POMOČ, ŠARM ALI KAKO SI GA PRIDOBISI) s svojim montažnim postopkom pronikajo v psihologijo sodobnega človeka in s tem definirajo senzibilnost nove generacije (ki je za Godarda »generacija Marxa in coca-cola«, za Lesterja pa najbrž »generacija televizijskih reklam«), je tudi Klopčičeva SEDMINA zasnovana na dobro premišljenih montažnih blodnjah, s katerimi se časovna in prostorska diskontinuiteta pretvarja v neko prav toliko travmatično kakor tudi nostalgичno občutenje minljivosti nasploh. Ne glede na to, da nas spominja na Godarda ali Lesterja, je Klopčičeva SEDMINA predvsem avtorsko izvirna filozofsko-poetična meditacija o prevzemanju odgovornosti v trenutkih, ko, po besedah režiserja, »razpada neki stari in na prvi pogled urejeni svet«, da bi bilo moč napotiti se nasproti nečemu novemu in neznanemu. Klopčičevi junaki so toliko pogumni, da takšno odgovornost tudi prevzemajo. Že samo s tem začenjajo ustvarjati revolucijo okoli sebe in v sebi samem, spreminjajoč se pri tem kot ljudje in dozorevajoč skozi ilegalne akcije. Klopčič nam prikazuje proces njihovega dozorevanja, ki je bliskovit trenutek med »danes« in »včeraj«, tako kot se vse v tem filmu dogaja intenzivno in bliskovito... Takšen režijski postopek je vzrok, da je zgodba slojevita in emocionalno obarvana, takšen režijski postopek tudi odpira široke poti tako gledalčevemu doživljanju, kakor tudi gledalčevim emocijam. In ko se vsi montažni tokovi združijo v celovit vizualno-psihološki mozaik, se je v gledalcu že nagrmadilo občutenje odkrite žalosti: naenkrat se zavemo, da je jalovo klicati spomine na neki čas, ki ga dokončno ni več, kakor je tudi jalovo klicati tovariše, ki so skupaj z mladim ilegalcem Popajem za vedno izginili v vojni vihri. To opazovanje bežečega časa, ki ga omejuje življenje in smrt, ki ga omejuje tisto, kar se je zgodilo med »danes« in »včeraj«, je dobilo v SEDMINI pomen nekakšnega nostalgичnega emocionalnega stanja. Kajti v Klopčičevi SEDMINI emocije ne izha-

jajo neposredno iz tistega, kar se z junaki par-
cialno dogaja, od prizora do prizora — marveč
se rojevajo posredno, šele ko se gledalec zaveda
celovitosti ali vzajemnega pomena vsega ti-
stega, kar se je v filmu zgodilo . . .

Matjaž Klopčič nam torej ne prikazuje emocij sa-
mih (da bi se prek njih poistovetili z junaki dra-
me), ampak nas do emocij pripelje po ovinkih,
prek globalnega doživljanja celotnega filma (da bi
se tako poistovetili s samim seboj, iščoč svojo
lastno identiteto). Kratko rečeno: ko gledamo
SEDMINO, ne živimo tujih življenj — živimo svoje
lastno življenje!

...Slovenski sodobni film karakterizira na eni
strani njegovo nagnjenje k čistemu esteticiz-

mu (kot v Hladnikovih in Pretnarjevih filmih),
na drugi strani pa je opaziti težnjo, da bi snemali
zelo angažirana dela v družbenopolitičnem
smislu (kot v Pogačnikovih in Babičevih filmih).
Grobo povedano: kolikor so že prvi filmi estetsko
ambiciozni, a vsebinsko abstraktni in emocionalno
nedefinirani — toliko so filmi druge vrste življenj-
sko provokativni, toda estetsko nedovršeni. Vendar
je bistveno, da v slovenski kinematografiji obstaja
raziskovanje na obeh področjih, čeprav so doslej
znani samo polovični rezultati. Šele s Klopčičevo
SEDMINO se je slovenski film prvič približal
integralnim odnosom tako do realnosti kakor do
filmskega medija. Zategadelj predstavlja SEDMINA
trenutek zrelosti slovenskega filma.

SADISTIČNE HALUCINACIJE (Hallucinations sadiques). Novi francoski film
J. J. Kormona. Na sliki Sabine Sun



ČAS VOLKOV (Le temps des loups). Novi fran-
coski film režiserja Sergia Gobbija. Na sliki
Robert Hossein. V filmu igrata še Virna Lisi in
Charles Aznavour



john cassavetes, oči amerike



Režiser in igralec John Cassavetes

Pri nas poznamo tega nemirnega, išočega režiserja po celovečernem filmu *Sence*, ki ga je Cassavetes posnel leta 1958. Takrat je bil njegov filmski izraz, ki je iskal resnico v njeni pravi podobi, blizu težnjam »underground« kinematografije, saj je Cassavetes odločno zavračal izkušnje, ki jih je posredoval hollywoodski filmski trust. Film je pričel snemati tako, da je v *New York Times* dal oglas, v katerem je iskal lju-

di, ki bi hoteli igrati v njegovem filmu. Prijavili so se mu ljudje najrazličnejših poklicev, s katerimi je naredil odličen film, poln obtožbe družbe in njene brezobzirnosti, ki povečuje nasilje med belimi in črnimi. Film je Cassavetes snemal v stanovanju neke črnske družine, tako da je v celoti ohranil verno podobo okolja, v katerem se rojevajo rasni problemi, nasilje in ljubezen. Sam je dejal, da ni imel pred pričetkom

snemanja nobene trdne ideje; opiral se je na mnenja svojih sodelavcev.

»Kadar delam film, pozabim na vsako mišljenje, moja kamera se spremeni v oko, ki sledi igralcem, ki jih spremlja in opisuje njihove psihološke značilnosti.« Tako je Cassavetes komentiral svoj film, ki mu je prinesel mnoga priznanja. Pomanjkanje tehnične izkušnje je nadomestilo tenkočutno poznavanje srednjega ameriškega sloja, ki niha med sanjami in resničnostjo. Cassavetes je v nekem pogovoru priznal, da je izredno težko posneti ameriški film o ameriški družbi, saj le-to sestavlja različne in nezdružljive skupine ljudi.

Za Sencami je Cassavetes posnel še dva filma, *Too Late Blues* (Zapozneli blues) in *A Child is Waiting* (Otrok čaka). Za *Too Late Blues* meni Cassavetes, da ga je posnel v preveliki odvisnosti od hollywoodske izkušnje in njenega filmskega izraza, tako da film ni tisto, kar je želel povedati. Njegovo poznavanje ljudi, umetnikov in klatežev, jare gospode in sleparjev je bilo preslabotno, da bi lahko naredil kompletan film.

Njegov najnovejši film, snemal ga je tri leta, se imenuje *Faces* (Izrazi), saj Cassavetes ni skušal narediti študije o človeških obrazih, temveč o njihovih »izrazih«, o njihovi notranjosti, ki jo izražajo njihovi obrazi. Da bi lahko posnel film, je moral igrati v mnogih filmih (tako je igral tudi v Rosemaryjinem otroku režiserja Romana Polanskega, kjer je kreiral odličnega Guya Woodhousa, Rosemaryjinega moža), saj so Izrazi stali skoraj dvesto tisoč dolarjev,

kljub temu da so bili posneti z zelo primitivnimi prijemi; Cassavetes namreč še vedno vzdržuje svojo pozicijo proti »izkušnji hollywoodskega studia«. Cassavetes je takole označil svoje najnovejše delo: »Vsak človek ima svoj osebni pogled na svet. Kadar snemam film, nisem del nekega idejnega gibanja, temveč delam svoj film, individualni film, ki nastaja s pomočjo mojih prijateljev.«

Izrazi so film o štirih Američanih, moških in ženskah, o njihovi puhlosti in praznosti, o pravih »družabnih igrah«, ki jih vzdržuje ameriška malomeščanska družba. Cassavetesova kamera je tudi v Izrazih svojevrstno oko, ki ničesar ne spreminja, hkrati pa vse razkriva, dinamizira dogajanje in sprošča najgloblje tresljaje igralcev. To je mikroskopska povečava reducirane sveta, provokacija s filmskimi fenomeni, iskanje takšnega izraza, ki bo produciral »izraze« igralcev, ki bo pokvarjeni in propadajoči svet ameriške male buržoazije še bolj razgalil in ironiziral. Z Izrazi Cassavetes tvorno nadaljuje filmski izraz, ki so ga pričeli proučevati Godard, Straub in Lefebvre, izpopolnil pa ga je z odličnimi prizori hipersenzibilite in hiperlucidnosti, ki jih povzroča alkohol. To spreminja njegov film v svojevrstno in nenavadno poetično formo o življenju in nasilju, o puhlosti in brezizglednosti nekaterih plasti amer. družbe. Bodi kakorkoli, John Cassavetes ostaja v svojem upornem iskanju resnice, v njenem prikazovanju, grozljivo oko ameriške družbe, kot je bil to nekoč v literaturi John Dos Passos.

tv

televizijska rubrika v reviji ekran

denis poniž

Naše razmišljanje o namenu in pomenu televizijske rubrike, ki bo postala redni sestavni del vsake številke EKRANA, moramo pričeti z nekaterimi ugotovitvami, ki opredeljujejo na eni strani televizijo, na drugi strani pa strukturo revije EKRAN. Samo tako bomo lahko naše zaključke spremenili v izhodišča za delo televizijske rubrike v prihodnosti in s tem ustvarili tip odprte, kritične strukture, nekakšnega aktivnega sogovornika televiziji in njeni programski politiki, njenim načrtom in problemom. Danes televizija kot množičnejše sredstvo javnega obveščanja ni in ne more biti zaprta struktura, ki bi lahko izhajala sama iz sebe, ki bi iskala probleme in rešitve sama v sebi, temveč je po svoji naravi zavezana veliko širšemu krogu ljudi. Televizija postaja v svojem obvladovanju vseh slovenskih pokrajin struktura, ki združuje najrazličnejše poklice, najrazličnejše vloge in najrazličnejša poslanstva. Njena večpomenska vloga pa se iz dneva v dan še bolj širi, televizija vedno bolj nadomešča nekatere druge strukture, ali pa jih vsaj dopolnjuje v tisti meri, da s svojo učinkovitostjo predstavlja različne ideje in poglede. Razvoj televizije z vsemi njenimi hotenji in željami gre prav gotovo v smer popolnega obvladovanja slovenskega prostora, v enakovredno nadomestilo za marsikatero strukturo, ki ne more in morda tudi ne zna prodreti do zadnje vasi, do sleherne hiše. Videli smo, da televizija v zadnjih letih uspešno razvija različne smeri svojega programa: postaja politična tribuna, ki predstavlja in evocira politične probleme, postaja področje izmenjav mnenj o najpomembnejših kulturnih manifestacijah in gibanjih,

spremlja spreminjanje znanosti in njene dosežke, razkriva življenje ljudi z najrazličnejših področij in poklicev, odpira s sliko in besedo okno v svet, spremlja dogajanje v svetovnem merilu, sledi športu in zabavi. Toda kljub temu da lahko našo hvalo raztegnemo v nedogled, pa ne smemo pozabiti na nekatere pomanjkljivosti, površnosti ali namerne nepopolnosti, ki jih lahko opazujemo v našem programu. Tu mislim predvsem na delež jugoslovanskega programa, ki se omejuje predvsem na zabavne oddaje in na televizijske igre — vsa ostala problematika, vsi ostali aspekti, ki jih zaznava, sprejema in posreduje televizija v drugih republikah, pa gredo tako rekoč mimo nas, ne da bi vedeli zanje, ne da bi bili v našem programu predstavljeni, komentirani ali vsaj omenjeni. Slovenska televizija se v veliki meri zapira v svoje okvire, programska politika, ki naj bi vsebovala tudi oddaje drugih studiov, pa se zadovoljuje le s prenosi zabavnih oddaj (četudi so slabe), ali pa z neskončnimi prenosi nogometnih tekem (četudi so slabe, divjaške in brez vrednosti za slovenskega gledalca). Kljub svoji vsebinski bogatosti, ki smo jo omenili na začetku, pa kaže televizijski program mnoge formalne pomanjkljivosti, razporeditev oddaj mnogokrat ni primerna, dobre oddaje prihajajo na spored ob poznih urah, nezanimive ali pa takšne, ki zanimajo samo določen krog gledalcev, pa se pojavljajo na zaslonih takrat, ko gleda program največ gledalcev.

Poleg tega pa še zdaj niso rešeni mnogi tehnični problemi, mnoge pomanjkljivosti, program je še mnogokrat (prevečkrat!) pretrgan z različnimi prekinitvami, tehničnimi okvarami, izpadi električnega toka, slabo sliko ali zvokom, vse to pa zmanjšuje vrednost celotnega programa in zbuja upravičene pritožbe gledalcev.

To so samo nekateri problemi in samo nekatere ekspozicije, ki nam jih vzbuja vsakodnevno gledanje televizijskega programa. Popolnoma jasno je, da je treba o teh problemih govoriti, da jih je treba predstaviti gledalcem, da je treba z njimi seznaniti poleg zainteresiranih tudi gledalce. Kajti samo takšen program, ki bo temeljil na interesih in željah gledalcev ter na resničnih potrebah ter zmožnostih slovenske televizije, bo lahko resnično aktivno posegal v slovensko in jugoslovansko politično, kulturno, gospodarsko, znanstveno in družbeno življenje, samo tako zasnovanemu programu bo uspelo pritegniti kar največ in najrazličnejših gledalcev. S tem da bo televizijski program redno spremljan, komentiran in kritiziran, da bodo sode-

lavci televizijske rubrike v reviji EKRAN redno zasledovali posamezna področja televizijskega programa in ugotavljali morebitne pomanjkljivosti, se bo kvaliteta televizijskih oddaj pričela spreminjati, prilagajala se bo resničnim, in ne abstraktnim potrebam, gledalci pa bodo po drugi strani dobili možnost, da spoznajo bistvo strukture nekaterih najpomembnejših oddaj. Razen nekaterih močno skrčenih kritik in komentarjev v dnevnem časopisju, nezahtevnih rubrik v revijah, RTV priloge Dela, ki pa ima namen predvsem reklamirati televizijski spored, nismo imeli rubrike za televizijo, ki bi ji na podlagi resne in pretehtane kritike, na podlagi dejstev ali raziskav, uspelo zasledovati televizijski program, v njem sodelovati, ali mu celo sugerirati določene novice ali izboljšave. Prišlo je do tega, da je nastala paradokсна situacija: vsakdo je na svoj način kritično ali nekritično kritiziral televizijo, njene sodelavce in končni rezultat prizadevanj (program), nihče pa ni uspel preseči te mat pozicije tako, da bi skušal stopiti v pogovor s televizijo, v komentiranje ali kritiziranje, ki bi bilo kaj več kot samo subjektivno ali ogorčeno spremljanje posameznih (redkih!) oddaj ljubljanske televizije. Pri tem tudi revija EKRAN ni opravila svojega poslanstva »revije za film in televizijo« tako, kot bi ga bila verjetno zmožna. Prispevki o televiziji, o problematiki televizije, o njenih načrtih, pomanjkljivostih, namenih in dejanjih so se pojavljali le kdaj pa kdaj, med njimi ni bilo večje in trajnejše povezave, trdim lahko, da so se pojavljali predvsem spontano in ne kot plod naprej določene programske usmeritve. Šele v lanskem letu je izšla ob desetletnici televizije prva številka, ki je bila z večino svojega gradiva usmerjena v probleme televizije in njene programske politike. To je bilo resnično prvič v zgodovini slovenske publicistike, da so bili na enem mestu združeni kvalitetni teoretični in esejistični prispevki o vprašanjih in problemih televizijskega medija. Tu je bila tudi prvič zbrana kompletna bibliografija izvirnih slovenskih dramskih del ter televizijskih priredb domačih literarnih del.

Če se zopet povrnemo k televiziji, moramo ugotoviti, da je ob omenjeni (62—63) številki EKRA-NA le-ta ostala zadržana, lahko trdimo celo hladna. Tudi na polemičen in odprto napisan članek Marjana Rožanca, ki je v svoji strukturi zahteval odgovor (M. Rožanc Slovenska televizija-dezinformacija ali propaganda?) televizija ni odgovorila, kar je nedvomno pokazalo, da nima volje za daljše ali globlje razprave o posameznih problemih. Toda če

so problemi (in problemi so!), potem jih je treba odpirati, treba jih je analizirati, delati zaključke in se iz tega nekaj naučiti, nekaj za sedanjost, še več pa za prihodnost.

Televizijska rubrika v EKRANU bo nadaljevala s tako politiko odprte polemčnosti, ki naj bi bila osnova za aktivno sogovornišтво s posameznimi odgovornimi ljudmi na televiziji, zadolženimi za posamezne oddaje: režiserji, uredniki oddaj, scenaristi, napovedovalci, kamermani, scenografi in vsemi drugimi, ki sestavljajo in izdelujejo televizijski program. Samo dialog bo lahko razčistil probleme in vprašanja, ki se pojavljajo ob posameznih oddajah, ne pa kritika, ki ostane brez odgovora, s tem pa se iz aktivne spreminjevalske sile mahoma spremeni v nekaj pasivnega, nepotrebne ali celo smešnega. Televizijska rubrika bo spremljala tudi nekatere pomembne oddaje, skušala bo o njih polemično in analistično pisati, poskušala bo prodreti do bistvenih plasti, ki jih vsebuje določena oddaja. S tem bo televizijski program na novo osmišljen, na novo prevrednoten in na novo analiziran, postal bo popolnejši in za marsikoga dostopnejši. S tem pa se bo vrednost posamezne oddaje ali serije oddaj samo dvignila, za gledalce bo s tem oddaja postala samo zanimivejša, vredna temeljitega ogleda in gledalčeve lastne presoje.

Skušali bomo spremljati tudi vse pomembnejše filme, ki jih v okvirih svojih zaključenih ciklov ali pa posamezno prikazuje televizija, posebno pozornost bomo posvetili tistim kinotečnim filmom, ki pomenijo poseben prispevek zgodovini sedme umetnosti; ter tistim pomembnim filmom, ki jih pri nas nismo videli v rednem kinematografskem programu. Na ta način bomo tudi dopolnjevali podatke o zgodovini in razvoju filma, ki so bili že doslej pomemben delež EKRANA pri zbiranju filmskega gradiva. Spremljali bomo tudi kulturne in politične oddaje, če bo le mogoče, bomo z osebami, ki so v njih sodelovale, pripravili razgovore, ki bodo samo oddajo, pa tudi mnenja sodelujočih, podrobneje opredelili in fiksirali. Oddaje bodo dobile tako nove razsežnosti, nove aspekte, ki jih v toku same oddaje ni bilo mogoče dokončno razrešiti ali pojasniti.

Hkrati pa bomo spremljali tudi televizijski program, vse pomembne in zanimive oddaje, ki jih bodo posredovali drugi jugoslovanski televizijski studii, ki jih naša televizija morda ne bo prikazala, pa so zaradi svoje zanimive vsebine, polemčnosti ali tehtnosti zanimivi tudi za našega gledalca, bralca revije EKRAN. To naj bi bili kompleksni prikazi,

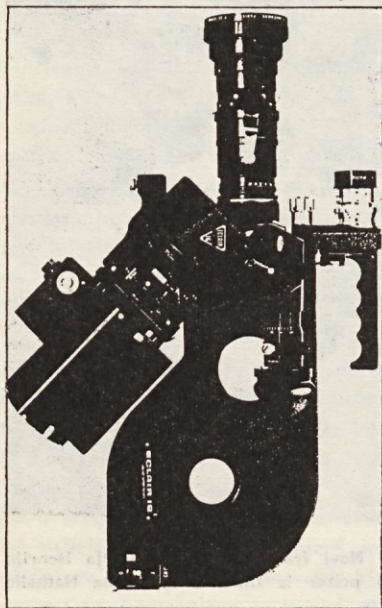
poročila o najvažnejših novostih jugoslovanske televizije, o dogajanju, ki spremlja pomembne dogodke kulturno-politične narave iz vse Jugoslavije. Seveda pa so to samo nekateri okvirni načrti, ki bodo šele z uresničevanjem televizijske rubrike v EKRANU dobili svojo pravo podobo, svojo realizacijo. Seveda pa nikakor ne mislimo ves čas vztrajati pri enaki zasnovi televizijske rubrike. To naj bo živa, prilagodljiva rubrika, ki se bo prilagajala vsakokratni situaciji v slovenski in jugoslovanski televiziji, ki bo že z obliko in vsebinsko zasnovo po svoje komentirala to dogajanje. Rubrika pa je seveda odprta za vse tiste, ki menijo, da lahko povedo svoje mnenje o televiziji, ki želijo na ta način sodelovati pri nastajanju televizijske rubrike in s publicisti ter strokovnjaki odgovarjati na vprašanja, ki nam jih postavlja televizija s svojo programsko politiko in njeno realizacijo.



ROKA (La main). Novi francoski film režiserja Henrija Glaeserja. Na sliki prizor iz filma z igralcema Nathalie Delon in Henri Serre

monitor

marjan rožanc



Če bi ne bila slovenska televizija taka, kakršna je, okostenela v svoji ideološkosti, njena najnovejša oddaja Monitor najbrž ne bi vzbudila kaj prida pozornosti. Tako pa že zaradi konteksta, v katerem jo gledamo, deluje osupljivo življenjsko, osvežujoče, vznemirljivo in vzpodbudno.

Uspeh Sandija Čolnika je že v tem, da je svojo oddajo zasnoval na tistih oblikovnih in vsebinskih elementih, ki so tipični fenomen televizije, a si doslej na slovenskem malem ekranu še niso pridobili domovinske pravice. Torej v tem, da je na našo »televizijo« vdrl s televizijo. Po oblikovni plati je sicer to že nekoliko postarani »cinema veritek«, ki pa po vsebinski plati še vedno predstavlja najučinkovitejši upor zoper vsakršen dogmatizem. Namesto vnaprej preverjenega in določenega pomena, ki je izhodiščna točka in hkrati tudi cilj skoraj vseh oddaj ljubljanske RTV, je Sandi Čolnik razgrnil pred nami nekakšno nepreverjeno strukturo sveta, ki nima ne svojega trdnega izhodišča ne oprijemljivega smotra. Namesto z odgovori nam je postregel z vrsto vprašanj. Namesto Arhimedove točke, ene same in zanesljive, nam je dal večje število različnih stališč, pač toliko, kolikor je bilo nastopajočih. In tako je nas, gledalce, pahnil v sredo nekakšnega nepreverjenega in neosmišljenega dogajanja, ki nas je prav zaradi svoje nepreverjenosti in neosmišljenosti polno zaposlilo. Končno le oddaja, v kateri ni bila vrhovni razsodnik RTV Ljubljana, ampak je bilo dano razsojati tudi nam, gledalcem.

Seveda tudi ta oddaja ni brez napak. Je pa res, da je najtežje spodrsljaje zagrešil Sandi Čolnik samo tam in takrat, kadar ni bil do kraja zvest svojemu osnovnemu konceptu. Tam, kjer se ni čisto do kraja prepustil življenju in kameri, kjer življenjskega gradiva ni samo izbral, ampak ga je skušal še režirati in urejevati. To se pravi v popev-karskih in recitacijskih vložkih. Vsebinsko in stilno čist je bil Monitor povsod tam, kjer ga je življenjsko gradivo do kraja posililo z vsem nepredvidljivim, torej v tistih točkah, ki jim je dialog nastopajočih določil celo naslov.

In še pripomba! Skoraj samoumevno je, da je vse, kar prodre skozi okostenele strukture, tako ali drugače erotično. Nevarno pa je, če ta erotizem postane sam sebi namen, se pravi ekshibicionizem, pa tudi, če je erotizem vključen izključno v spolnost in v razmerje med moškim in žensko. Revolucionarni erotizem, ki si ga vsi želimo in ki naj bi mu Monitor odprl pot, je veliko širše, vesoljnejše narave.

hiengovi tv drami v knjižni izdaji

denis poniž

Mariborska založba Obzorja je pred kratkim izdala dve znani Hiengovi televizijski drami *Burlesko o Grku* in *Gluhega moža na meji*. Tako se je pričela uresničevati skrita želja tistih, ki spremljamo televizijske izvirne drame in smo si želeli, da bi tiste izjemne dosežke s tega literarno-televizijskega področja, ki imajo antologijsko vrednost, dobili tudi v knjižni obliki. Pobuda mariborske založbe je več kot dobrodošla in potrebna; želimo si lahko le, da se bo začeta tradicija nadaljevala in bomo pomembne domače televizijske drame lahko brali tudi v knjižni obliki. Hkrati pa pomeni izdaja televizijskih dram Andreja Hienga (kot tretja izdaja je izšla prav tako Hiengova radijska igra *Cortesova vrnitev*) tiho upanje, da bomo v bodočnosti pričeli izdajati knjige v zvezi z vprašanji televizije; tako teoretične študije kot tudi poljubna dela, ki nas bodo seznanila z najmlajšim, toda najučinkovitejšim sredstvom obveščanja. Obe Hiengovi drami sta si po vsebini in ideji sorodni. V obeh nastopata kot glavna junaka slavna španska slikarja, El Greco in Francisco Goya. Obadva pa sta tudi tip razočaranca, človeka, ki sta se borila z okolico za svoji (pravični) viziji sveta, pa ju je svet razočaral, pozabil in celo fizično ogrozil. El Greco je človek, ki je vse življenje iskal Boga na zemlji, med ljudmi, a je na starost spoznal, da tega Boga, pravičnega in dobrotljivega na zemlji ni mogoče najti, da vladata v sončni in živahni Španiji teror in strah, beda in trpljenje. Na koncu pravi El Greco: »Vidita, Grku je usojena tale velika hiša, ne tista

majhna, v katero pride Jezus pod noč.« To je zadnje in nepreklicno znamenje, da je El Greco dokončno spoznal, da ne bo nikjer našel tistega pravičnega in usmiljenega Boga, ki ga je vedno iskal in za katerega je živel velik del svojega življenja.

V nasprotju z bogoiskateljskim razočaranim El Grecom iz *Burleske o Grku* je Francisco Goya iz *Gluhega moža na meji* realist, ki vidi stvari takšne, kot so in ne takšne, kot bi si jih želel. Življenje mu je omogočilo, da je spoznal vse njegove sladkosti in bridkosti, vendar pa mu na starost ni bilo prizaneseno z begom pred Inkvizicijo. Toda na meji, na simboličnem kraju, kjer bi se moral odločiti med staram in novim izgranstvom v Franciji spozna, da se ne trgajo za njegovo resnično podobo, za njega samega, temveč za njegovo ime, za njegovo slavo. Zato se odloči, da ne pojde nazaj niti naprej, ker »spomini pa so lažni, kakor je lažno naše govorjenje...« Seveda pa je v nekem smislu tudi Goya razočaranelec, saj se mu vse tisto, za kar se je nekoč sam bojeval, slava, denar in ženske spremeni v grozljiv privid Španije v krempljih inkvizicije. Hiengovi drami imata poleg konkretnega zgodovinskega poslanstva tudi simbolično in alegorično noto, ki jima spreminja vrednost, jo razširja in tako spreminja drami v svojevrstna traktata o človeku, njegovem življenju in usodi. Vrednost Hiengovih dram pa še povečuje do skrajnosti premišljen jezik, ki s svojimi parabolami in metaforami še stopnjuje posamezna občutja Hiengovih junakov.

festivali



kratki film

beograd 70

brane šömen

178

Vsakoletni festivali jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma nas prepričujejo o svoji eksistencialni nujnosti, o tisti obliki filmske organizacije, ki omogoča ustvarjalcem izpovednost in eksistenco. V bistvu pa je naš kratki film še vedno odrezan od gledalcev, oziroma sploh ne pride do svoje publike; sam po sebi pa razpada v ambicioznejšo smer, v namensko smer in v pedagoško-kreativno smer.

Prav tako kot v našem celovečernem filmu se je tudi v dokumentarnem in kratkem filmu spremenila struktura ustvarjalcev. Profesionalcev je čedalje manj in razen redkih izjem se režiserji, ki imajo za sabo ustvarjalna leta in staž, vračajo k dokumentarnemu ali kratkemu filmu bolj iz nekakšnih eksistenčno-socialnih potreb, namesto iz resničnih, izpovednih želja. Tako se struktura ustvarjalcev še bolj popestri in dobimo naslednje štiri ustvarjalne skupine:

- a) profesionalne in stalne ustvarjalce dokumentarnih ali kratkih filmov. Mednje sodijo predvsem Krsto Škanata, Midhat Mutapčić, Rudolf Sremec;
- b) profesionalne, vendar občasne ustvarjalce dokumentarnih ali kratkih filmov, kamor lahko prištejemo na primer Janeta Kavčiča, Zdravka Velimirovića, Kreša Golika;
- c) tretjo skupino predstavljajo mladi režiserji, bodisi da so to študentje treh jugoslovanskih akademij za gledališče, film, radio in televizijo, bodisi da so to ustvarjalci, ki so prišli iz amaterskih kinoklubov;
- d) četrto in zadnjo skupino predstavljajo filmski volonterji, priložnostni ustvarjalci, ki delajo filme iz hobbyja in jim to ni primarna profesija.

Ta izredno razčlenjena ustvarjalna sila nosi s seboj neurejene filmske koncepte, najrazličnejše odnose do filmske umetnosti pa tudi do stvarnosti same; to so zagovorniki klasičnega dokumentarca, modernega filmskega eksperimenta, filma-resnice in hermetičnega izpovednega hermetizma.

K vsem tem problemom pa je treba dodati še enega: finansiranje filmov. Poleg republiških skladov poznamo še »namensko finansiranje«, finansiranje posameznih filmov študentov akademije in podporo podjetij, občin ali drugih družbenopolitičnih organizacij, ki omogočajo ustvarjanje najrazličnejših, najčestje slabih filmov.

Vse to so bistveni vzgibi in momenti, ki karakterizirajo jugoslovansko dokumentarno in kratkometražno filmsko misel. Obenem pa je to tudi dokončno oblikovan položaj našega filma: iz kvantitete najrazličnejših vzgibov, mehanizmov in interesov nastaja kvaliteta vsakoletnega festivalskega srečanja v Beogradu. Tako je bilo tudi tokrat. Sedemnajsti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma je minil v znamenju ustvarjalne povprečnosti. Prgišče izbranih in nagrajenih filmov ne predstavlja prav nič izvirnega, in v preteklosti takšni filmi v nobenem primeru niso prišli do nagrad. Predvsem je popustila estetska in tematska raven zagrebških risank, Dunav film je igral samo na tri filme ter uspel samo z enim. Predstavil pa je kar dva celovečerna dokumentarca, kar pomeni za Dunav film izredno finančno obremenitev. V neustvarjalnem koraku je tudi Sutjeska film iz Sarajeva, medtem ko je Neoplanta film še vedno najbolj drzna pri izbiri avtorjev, ki pomenijo pri nas tako imenovani »novi val«. Popolnoma so odpovedali Makedonci, medtem ko smo Slovenci kljub objektivnim možnostim dobili mnogo manj, kot pa smo si zaslužili.

Ko smo lani novembra gledali prvi del proizvodnje slovenskega dokumentarnega in kratkega filma, smo vsi kritiki napadli izredno nizko estetsko raven filmov. Takrat nam je dramaturg Vibe filma zagotavljal, naj počakamo, češ da to ni njihova celotna proizvodnja in da imajo boljše filme. Slovenska proizvodnja je prijavila kar deset filmov, od katerih je pozornosti vreden samo film Jožeta Pogačnika **KO SEM ŠE MAJHEN BIL, SEM BIL ZDRAV, VESEL ...** To je dokument v najbolj doslednem smislu besede, saj je smiselno povezal dva moderna svetova, duševne bolnike in ustvarjalne norosti sedanje generacije. Pravzaprav ustvarjanje bolnikov in ustvarjanje umetnikov, dve enaki viziji sveta, abstraktno in konkretno, med katerima ni ostro zarisane meje. Film je posnet v barvah, kamera in montaža sta njegovi posebni odliki, vendar pa je Jože Pogačnik prejel le tretjo posebno diplomu v kategoriji dokumentarnega filma, medtem ko je dobil Nikola Majdak medaljo Beograda za kamero v tem filmu. Posebno diplomu za dolgoletno delo

sta dobila Milka in Metod Badjura za film o Božidarju Jakcu. Viba film je dobil še dve producerski nagradi za že omenjena filma, to pa je tudi vse, kar smo Slovenci letos prinesli iz Beograda. Z eno besedo — nezadovoljivo.

Če zdaj pobliže pogledamo najvišja priznanja z minulega beogradskega festivala, se moramo najprej pomuditi pri prvi nagradi, ki jo je dobil Dušan Vukotić za svoj animirano-igrani barvni kolaž **ARS GRATIA ARTIS**. Vukotić, ki je že v filmu **IGRA** vpletel v risanko igrane elemente, je tudi v tem filmu ostal zvest sam sebi. Filozofsko se film naslanja na motiv večne požrešnosti. Človek, ki je vilice, britvice, kozarce, žarnice in druge železne ali tope predmete, bo nekega dne sposoben pojesti tudi ljudi in slednjič samega sebe. Likovno pa je Vukotić tokrat manj čist in dramaturško manj izčiščen, skorajda predolg. Toda sam že dolgo ni naredil filma, ki bi v celoti zadovoljil, razen tega pa je festival moral izbrati za najboljši film delo takšnega avtorja, ki je že uveljavljen.

Dve enakopravni Zlati medalji sta dobila Krsto Škanata za film **TERORISTI** in Midhat Mutapčić za film **UPANJE**.

Film Krsta Škanata je celovečeren dokumentarec, ki je nastal po atentatu v beograjski kino dvorani in po procesu zoper Hrkaća, ki je bil tam podtaknil mino. Film kot celota ni zanimiv, nekatere montažne sekvence pa so pretresljive. Ponesrečena je rešitev uvedbe filma **Rififi**, v katerem pride prav tako do eksplozije podtaknjene bombe in ta koincidenca je sicer izjemna, vendar zaradi razvlečenosti manj učinkovita, kot pa si jo je režiser zamislil. Posebno zanimiv pa je tisti del filma, v katerem lahko spoznamo žive, mračne figure današnje emigrantske politike v Zahodni Evropi. Ker je zlo stalno navzoče v našem času, je Škanatov naslov **TERORISTI** preozek, saj zajema le eno izmed številnih področij teroristične dejavnosti. Res pa je, da je film za nas izredno boleč, ker nas ljudje Hrkačevega kova fizično ogrožajo.

Popolnoma drugače je koncipiran film **UPANJE** sarajevskega režiserja Midhata Mutapčića. Podobno kot Ljubić s svojim dokumentarnim filmom **BREZJE** in Zdravko Velimirović s filmom **OSTROG** se je tudi Mutapčić lotil naivnega verovanja bolnih ljudi v cerkvene ali verske čudeže. Tako je opisal vsakoletno romanje do ene izmed katoliških cerkva v Bosni, kamor se zatekajo ljudje najrazličnejše veroizpovedi pa tudi vračajo se enako bolni in neuslišani. Mutapčić je posnel film v barvah, z odličnimi posnetki in brez vsakršnega komentarja.

Najbrž je treba na koncu še posebej spregovoriti o filmih, ki niso dobili nagrad uradne žirije, zato pa so našli odmev med nagradami, ki jih podeljujejo filmski časopisi in revije. Tako je tradicionalno nagrado Žaromet, ki jo podeljuje revija za film in televizijo Ekran, dobil Karpo Godina-Ačimović za film GRATINIRANI MOŽGANI za senzibilno ironičen pristop k snovi ter za najvišjo možno raven izkoriščanja barv v filmu. Godina-Ačimović je prejel tudi nagrado predsedstva Zveze mladine Jugoslavije, medtem ko je dobil Naško Križnar nagrado saraevskega časopisa Cineast za svoj film BELI LJUDJE. Oba avtorja sta Slovenca. Medtem ko je Križnarju to prvi profesionalni film, pa je Karpo Godina-Ačimović avtor že priznanih filmov, predvsem pa se je uveljavil kot snemalec ZGODNJIH DEL režiserja Želimirja Žilnika. Oba filma sta nastala v proizvodnji Neoplanta filma, kar še enkrat potrjuje že znano stališče slovenskega producenta Viba-film do vsega, kar nastaja pri nas kot nekaj novega, pa ne najde razumevanja v slovenskih ustvarjalnih pogojih.

Ob vsem tem je zanimiva primerjava med tem, kako urejujejo probleme novih ustvarjalcev v drugih republikah in zanemarjamo najmlajše ustvarjalce pri nas. V Beogradu so se med filmi pojavila tudi dela sedanjih študentov tamkajšnje Akademije za gledališče, film, radio in televizijo. Študent Aleksandar Mandić je na primer posnel izredno tenkočutni in psihološko izdelan film z naslovom MILAN IZ LEPENCA ter prejel zanj posebno diplomu uradne žirije, nagrado Jugoslovanskega Rdečega križa in nagrado beograjskih študentov. Naša Akademija se s filmom ukvarja žal samo teoretično in Karpo Godina-Ačimović je edini režiser, ki ima ambicije avtorskega in samoniklega ustvarjanja pa čeprav mora delati filme v Zagrebu in Novem Sadu, in ne v Ljubljani. Ta filmski prostor brez posluha za mlade se je tako začel počasi obračati zoper vse, ki mislijo, da je filmsko delo profesionalni status neprofesionalnih, neustvarjalnih režiserjev, ki na račun svojega statusa zahtevajo a priori delo in filme. Vse to, predvsem pa takšen malce vzvišen odnos do tistih sil v naši kinematografiji, ki so stalno v ospredju najbolj učinkovitega, miselnega dogajanja, je začel kazati svoj razkroj. Slovenska kinematografija je na prelomnici in najbrž bo še letošnja bera pokazala prave vrednosti pravih avtorjev. Beograjski festival je bil za Slovence izlet v prazno. Filmski kritiki so to že vnaprej vedeli, zato je razočaranje toliko večje za tiste, ki še vedno verjamejo v zastarel koncept novega filmskega valovanja pri nas.

nagrade na XVII. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma

Žirija 17. festivala dokumentarnega in kratkega filma, ki so jo sestavljali Zlata Kurt (predsednik), Branimir Bastać, Branko Bauer, Puriša Djordjević, dr. Muhamed Filipović, Momčilo Ilić, Trajče Popov, Djuro Šmicberger in Antun Vrdoljak je odločila, da iz celotne lanske letne proizvodnje vzame film Dušana Vukotića ARS GRATIA ARTIS in mu dodeli veliko zlato medaljo Beograda — Grand Prix festivala — in 5000 dinarjev kot priznanje za izredne estetske in idejne kvalitete v obravnavanju univerzalnega problema človeka v sodobni družbi.

Dve zlati medalji Beograd in po 3500 dinarjev sta v kategoriji dokumentarnega filma dodeljeni filmu Krsta Škanata TERORISTI (Dunav film) in filmu Midhata Mutapčića UPANJE (Sutjeska film).

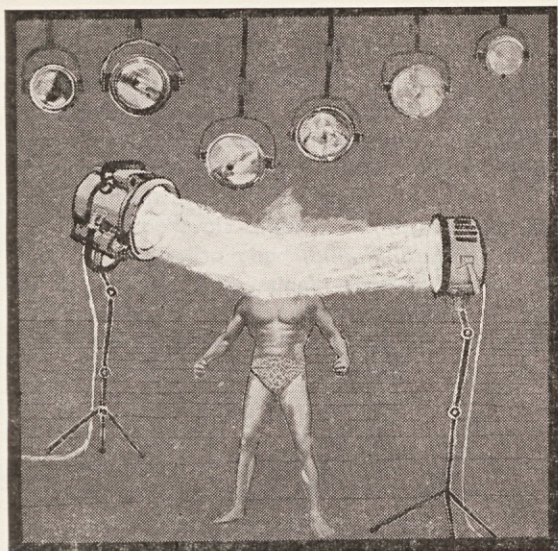
Srebrne medalje Beograd in po 2500 dinarjev sta v isti kategoriji dobila Krsto Papić za VOZEL (Zagreb film) in

Miroslav Jokić za BALADO O NAFTAI (Dunav film).

Po oceni žirije je najboljši kratki igrani film PREMIE-RA Vladimira Basara (Dunav film), ki mu pripada zlata medalja in 3500 dinarjev. V zvrsti igranega filma je dobil srebrno medaljo Beograd in 2500 dinarjev še Velimir Stojanović za film EKSPRES (Kino klub Sarajevo).

V kategoriji animiranega filma je dobil zlato medaljo Beograd in 3500 dinarjev film MASKA RDEČE SMRTI (Zagreb film) avtorjev Pavla Štalterja in Branka Ranićevića. Srebrna medalja Beograd in 2500 dinarjev pa je dodeljena Borislavu Šajtcu za film NI PTICA VSE, KAR LETI (Neoplanta film).

Zlata medalja Beograd in 2500 dinarjev za namen-ski film je dodeljena Vlatku Giliću za film POPRIMI (Dunav film), srebrna medalja in 2500 dinarjev pa Nikoli Babiću za film MUR-BUR (Zagreb film).



Dve enakovredni nagradi, medaljo Beograd in po 2500 dinarjev za najboljšo kamero si delita Kiro Bibilovski za film **SVILENA NIT** in Nikola Majdak za film **KO SEM ŠE MAJHEN BIL** (Viba film). Zlata medalja Beograd za najboljši izbor na letošnjem festivalu je pripadla Dunav filmu iz Beograda. Žirija je podelila tudi 22 denarnih nagrad proizvajalcem najboljših dokumentarnih in kratkih filmov. Posebne diplome v kategoriji dokumentarnega filma so dodeljene Rudolfu Sremcu za film **UČITELJ PLESA** (Zagreb film), Aleksandru Mandiću za film **MILAN IZ LEPENCA** (Gledališka akademija, Beograd) in Jožetu Pogačniku za film **KO SEM ŠE MAJHEN BIL**. Medaljo Beograda in 1500 dinarjev za glasbo v filmih **ARS GRATIA ARTIS**, **SCABIES** in v filmih iz serije o profesorju Baltazarju v proizvodnji Zagreb filma je dobil Tomica Simović. Dejan Djurković je dobil medaljo Beograd in 2000 dinarjev za originalno idejo v igranem filmu

V SMERI ZAČETKA (Dunav film). Posebni diplomi za dolgoletno delo pri jugoslovanskem dokumentarnem filmu sta bili podeljeni Žiki Ristiću in Metodu Badjuri.

Žirija je podelila tudi nagrade nekaterih časopisov. Nagrado časopisa 4. julij za film z najboljšo temo iz NOV je podelila Djordju Radišiću in Dejanu Kosanoviću za film **GLEDALIŠČE NARODNE OSVOBODITVE**. Najboljši športni dokumentarni film, ki ga je nagradil časopis Šport, je **VATERPOLO** Branka Kalačiča. Nagrado časopisnega podjetja Radnička štampa za najboljši film s področja dela in odnosov med proizvajalci je dobil Milenko Štrbac za film **DANES BO ZGODOVINA POTRPELA**.

Film **Naška Križnarja BELI LJUDJE** (Neoplanta film) je nagradila sarajevska revija Sineast.

Film **GRATINIRANI MOŽGANI PUPILJE FERKEVERK** (Neoplanta film) Karpa Ačimovića-Godine pa je z Žarometom nagradila naša revija.

Če na kratko, zelo na kratko ocenimo mednarodni festival kratkih filmov v Toursu — ki po kratkem premolku lani spet redno poteka — lahko rečemo, da se zdaj, ko je že 14. po vrsti in ima tudi novo vodstvo, pozna stroga selekcijska roka, da pa je kljub temu malce premila, kar zadeva domače filme. Morda je to prav, ker Francija nima nacionalnega festivala, na katerem bi prikazali to, kar so med letom ustvarili avtorji na področju kratkega filma in imamo tako priložnost vsaj seznaniti se s tem, kar daje ta, nekoč na tem področju tako slovita dežela, svetu danes. Po drugi strani pa s svojim izborom gostitelj ni bistveno prispeval k splošnemu dvigu ravni celotnega festivala.

S tem nikakor ne trdimo, da je bila raven nizka — nasprotno: 14. mednarodni festival v Toursu je zelo solidno prikazal vrsto in različnega nacionalnega izvora v vseh kategorijah, kolikor jih zajema kratki film. Selekcijski komisiji se je izbor najbolj posrečil pri animiranih filmih. Med avtorji na tem področju so se spet odlikovali veterani: McLaren s filmom **Pas de deux** pa John Hubley z dvema filmoma, s slikovito in duhovito igrivo liriko v filmu **Vetrovni dan** in s satirično ostjo, uperjeno proti intelektualističnim Američanom v filmu **Zucker-kandel**. Postavil se je tudi proslavljeni Američan

Jimmy Murakami z duhovitim filmom **Dobri prijatelj** pa stalni udeleženec vseh tovrstnih festivalov Bruno Bozzetto s filmom **Ego**. Ne nazadnje je posegel v to kategorijo najboljših tudi naš Nedeljko Dragić s svojim znanim filmom **Morda Diogen**.

S samim naštevanjem dobrih filmov ne pridemo nikamor, zato izrazimo naše presenečenje nad ugotovitvijo, da je bila najboljša kategorija poljudnoznanstveni film — ali kakor bi rekli na beograjskem festivalu: namenski film. Vsi filmi, ki so na tem festivalu prišli v to kategorijo, so bili dobri. Sem lahko štejemo celo poseben program reklamnih filmov, ki so bili v okvirnem programu posvečeni delu Etienna Raika, nekdanjega sodelavca Alexeieffa in so bili namenjeni reklamam v kinematografih. Nekateri filmi v tem programu so bili izjemno duhoviti in spretno napravljeni, vsi po vrsti pa so bili v uspešni harmoniji z glasbeno spremljavo.

V poučni usmeritvi te kategorije se velja posebej ustaviti ob filmih, ki so prikazovali presaditev srca in jeter, ob humanih pristopih, ki so jih avtorji dokumentarnih filmov prikazali do ljudi, katere je narava prikrajšala in ne morejo živeti tako imenovanega normalnega življenja, tako kot ga mi, ob filmih o vzgoji in pouku ter še o tistih, ki prikazujejo življenje živali.

Kljub temu da je bil dokumentarni film najštevilnejši predstavnik na tem festivalu — kar je sicer podoba na vseh festivalih kratkega filma — je bil ta zelo enolično ubran. Mnogi francoski filmi in za njimi še latinsko ameriški so bili posvečeni študentskemu gibanju in manifestacijam, le redki so se posvetili človeku kot pozamezniku, njegovemu življenju in odnosom z okoljem. Med temi redkimi je bil tudi naš Mako Sajko, ki je zelo uspešno predstavil svoj lirično obarvani film **Plamen v dvonožcu**. Če ne bi letos ukinili nagrad (in s tem tudi žirije), bi si upali trditi, da bi bil tudi Sajko deležen kakšnega odličja, ker je bil njegov film med filmskimi sladkusi zelo dobro sprejet, požel pa je tudi mnogo pohvalnih kuloarskih izjav.

Čeprav lahko rečemo ob dokumentarni kategoriji, da je bila enolična in je precej zaostajala za animiranimi filmi, nikakor ne smemo trditi, da so bili vsi filmi te kategorije takšni. Prijetno se je bilo srečati z novimi orisi mest (San Francisca), z ustvarjalci na različnih umetnostnih področjih — predvsem likovnih — in še posebna poslastica je bil kanadski film **Z bobni in trobentami**, ki se z njim Kanadčan Marcel Carrière norčuje iz militarističnih proslav in igrice navdušenih domoljubov ob jubilejnih priložnostih. Manj prijetna seveda, vendar dokumentarno

poučna so bila srečanja z dogodki ob ali po študentskih demonstracijah maja 1968. leta v Parizu.

Ob igranih kratkih filmih se oblikuje podoba, da so vsi bolj ali manj usmerjeni v eksperimentiranje, bodisi z vsebino ali z obliko. Med temi je bil najbolj viden belgijski film **Rdeča kapica in tempirana bomba**, v katerem je Guido Hendericx predstavil intimno srečanje med dvema mladima človekoma; on je vojak na dopustu, invalid, hudo prikrajšan za popolnost takega srečanja. Zanimiva je bila tudi tehnika, ki je stapljala statično sliko s filmanim delom. Mnogi igrani filmi so se izgubljali v absurdu zaradi absurda in s tem prikrajševali svoja angažirana sporočila za celovit uspeh (predvsem holandski).

Še ena kategorija je bila prisotna, ki bi jo najlaže uvrstili v eksperimentalni film, kljub temu da ne sodi v celoti vanj. To so computerski filmi (posneti s pomočjo elektronskega računalnika), ki se z njimi ne srečujemo vsak dan, a vendar sodelujejo na mednarodnih festivalih vedno bolj pogosto. Vsi prihajajo z Novega kontinenta in njihova privlačnost je predvsem v vizualni plati, v menjavanju barvnih lestvic in v sestavljanju ter razstavljanju različnih likov. Če pa so takšni filmi predolgi, postanejo utrudljivi, ne le za oko, marveč tudi za dušo.

Če rezimiramo naše vtise po prvem letošnjem festivalu, lahko mirno trdimo, da smo bili v poprečju zadovoljni. Sicer je to postala že bolj ali manj šablonska izjava po vseh mednarodnih (kratkih) festivalih, ampak zares drži: dolgočasili se nismo, tudi navduševali ne preveč pogosto, v poprečju pa je bilo v redu.

Zgoraj: **PLAMEN V DVONOŽCU**. Scenarij in režija Mako Sajko. Spodaj: **V SPONAH SEKSA**. Režija Julian Antonszczak



amaterski film - šola - klubi

šesti festival 8 mm amaterskega filma jugoslavije novi sad

Veliko število prijavljenih filmov (126) je na prvi pogled dajalo žiriji možnost, da na 6. festivalu 8 mm filma odkrije nove avtorje in izvirne avtorske koncepte, realizirane na najbolj popularnem amaterskem formatu — 8 mm. Vendar je končni pregled ta optimizem zavrgel. Najtrdnější dosežki še vedno ostajajo na tradicionalnih relacijah amaterskih centrov: Ljubljana — Sarajevo in Novi Sad — Split.

Amaterska proizvodnja v teh centrih daleč prednjači v organizaciji dela pred drugimi, manjšimi centri; filmi avtorjev iz teh centrov pa kažejo nedvomno hotenje, da se slučajna šansa, ki jo ponudi prvi kontakt s kamero, preseže in da se organizira kontinuiran ustvarjalni tok, ponekod celo z ambicijo do preskoka na normalni (35 mm) filmski trak, ki je bolj komunikativen, zahteva pa tudi večjo odgovornost.

Med uspešnejše filme lahko šteje mo tiste, ki v realizaciji uravnove-sijo morebitno sporočilo (idejo) avtorja in način realizacije (stil, strukturo). To se pravi, da komunikacijski medij (film) ni zgolj sredstvo za prenos avtorjeve besede, misli, ampak nam sama realizacija odkriva in kaže, kaj je film kot medij odkril tako avtorju kot nam. Mi se ne čudimo avtorjevi »ideji«, ampak se čudimo realizaciji filma, čudimo se novoodkritemu avtorskemu svetu.

Taki filmi so bili: Ženska in človek (T. Horvat), Paraliza (V. Kadić),

Zastava (M. Jovanović), Svi dani kao jedan (F. Stasenکو) in mogoče še kakšen.

Največ je bilo filmov, ki jim avtorjeva ideja, domislica, itd. tako močno sveti skozi realizacijo, da lahko gledalec predvidi sleherni avtorjev korak (kader) in nima več možnosti, da bi se začudil, da bi bil v igri med avtorjem in filmom presenečen.

Na drugi strani pa skoraj ni bilo filmov čiste vizualne (kinestetične) igre, ki ne nosijo nikakršnega sporočila, ampak na poseben način raziskujejo možnosti filmskega traku. Edini tak film (KK Čačak: Sedela sam za mašinom...) je izpadel iz konkurence, ker je bil tako eksperimentalno (mehansko) obdelan, da enostavno ni šel skozi projektor. Čist vizualni material nam kaže še film Nariman (I. Matić). Od animiranih filmov sta se uspešni vizualni in filmski realizaciji najbolj približala Robot in cvet (M. Grgar) in Penatus (M. Fock). Poleg omenjenih (že tradicionalnih) amaterskih centrov so se na festivalu pojavile nekatere nove lokacije (ali se na novo javljajo stare lokacije): Beograd, Kranj, Jesenice, Trebinje, Kumanovo. V okviru teh klubov še ni izvedena prava selekcija avtorjev in filmov. Bolj kot s kvaliteto so ti (sekundarni) centri presenetili s hotenjem, da se na festivalu sploh pojavijo.

naško križnar



Švedski film v barvah FIFÍ NA SEDMIH MORJIH, ki pripoveduje o »najmočnejši punčki na svetu« Fifi Brindacier — igra jo enajstletna Inger Nilsson z rdečimi kitkami in pegastim obrazom — pravkar uspešno predvajajo v švedskih kinematografih

po slovenskem amaterskem festivalu

igor more

Po VII. festivalu, na katerem je odmerjala estetske, tehnične ter še kakšne druge vrednosti amaterskim filmom ozko usmerjena komisija, hote ali nehote ujeta v širino svojega idejno estetskega, neobhodno nujnega, kritičnega stališča ter s pravilniki in pravili zavarovanim ozadjem, katerih širina jim daje absolutno moč odločanja o usodi posameznega filma in presojanja po lastnem preudarku, je bilo že izrečeno mnogo pikrih.



Ne bi se spuščal v programsko politiko, politiko festivalskih komisij oz. vseh institucij, katerih težnje in interesi se skrivajo za njimi. Zdi se mi, da se nekakšna politika, nekakšen programski koncept bodočega slovenskega amaterskega filma pojavlja od festivala do festivala, ne sponzoro, pač pa načrtno in to na popolnoma napačnih tleh — ne med kino-amaterji sami, kot odraz dejanskega stanja in lastnega kritičnega ter samokritičnega pregleda oz. pogleda na lasten film v tistem trenutku. Kajti zavedati se moramo, da, kot je film le tedaj, v tem trenutku in tu, tako SMO TUDI MI SE DAJ IN TU.

Tako se pojavlja vprašanje upravičenosti kritike ter idejno estetskih kriterijev festivalskih žirij, ki niso enkratni in trenutni, pač pa so del neke dogmatično vnaprej začrtane razvojne poti. Tu ni vprašanje o nujnosti oz. potrebnosti neke okvirne programske politike razvoja amaterskega filma. Vprašanje je, kdo bo vodil in usmerjal to politiko. Razumljivo je, žal ne vsem, da se mora ustvarjati sama, in to v vrstah amaterjev.

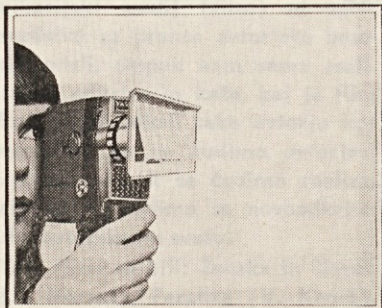
Čim bolj človek premišljuje, tem manj se mu zdi, da ima pravico, ne dolžnost, odločati in soditi v imenu nečesa ali nekoga (pa naj bo to politika, zakon ali pa kakršnokoli pravno telo) in ne v svojem imenu. In ko končno sodi in odloča v svojem imenu, izgubi še to pravico, da predstavlja koga ali kaj in ne samo sebe. Tako na koncu ostane le ON. K temu bi morali oz. moramo težiti.

Morda bi beseda samoupravljanje ter demokratični odnos zvenela preveč banalno in široko, a mislim, da se tu nekje skriva tisto, kar iščemo in kar si želimo.

kinematografija v getih new yorka, philadelphije in los angelesa

Frank Jotterland iz New Yorka, ki se je posvetil preučevanju vpliva filma na mladino, nam daje podatke o koristnosti treh organiziranih delovanj (v New Yorku, v Philadelphiji in v Los Angelesu); s primeri nam želi pokazati, kako je mogoče mladim ljudem omogočiti, da bi razumeli film kot plemenito igro, ki jim pomaga, da določijo sebe v odnosu do družbe, v kateri živijo. Formula je enostavna: mlademu človeku je samo treba dati v roke kamero in ga napolniti v odkrivanje okolja in lastnega ravnanja.

V New Yorku, južno od Greenwich Village, v predelu, kjer živijo Italijani, črnici, Portorikanci in Rusi, je organizator programa Poletje v mestu prišel na misel, da bi mladim meščanom dal v roke kamero, da bi lahko snemali tisto, kar se tiče njih; sebe, stanovanja, v katerih živijo, ulice, po katerih hodijo. Profesionalci so novopečenim amaterjem dajali brezplačne nasvete. Po dveh mesecih je bilo posnetega 4000 metrov filmskega traku. V pralnicah so se našle stare rjuhe, iz katerih so sešili filmska platna. Razpeli so jih na hiše, obesili so jih na gasilске lestve, včasih pa so projicirali filme kar naravnost na hišne zidove. Z navdušenjem so pristali tudi na to, da se predvajajo tudi prizori, posneti v privatnih stanovanjih. Hitro so se našli tudi amaterski orkestri, ki so z igranjem spremljali številne predstave. Očetje in matere so se prepoznavali na posnetkih svojih hčera in sinov. Mladina je gledala in plesala. Mimoidoči so se zaustavljali. Filmska platna so plapolala v vetru in dajala projekciji videz neresničnosti. »Igralci« so se lahko kar z okna opazovali, ali pa so sedeli na pločniku. To je bila sijajna domisljica kako razvrednotiti ničvredni sijaj filmskih zvezd. Tukaj se je film dekomercializiral. Organizator programa je lahko zaključil: »Prisotni so



lahko občutili lepoto predstave, v kateri so sami sodelovali. Tako nastaja umetnost sedanjosti.«

otroci east sidea — filmarij

Roger Larson vodi filmski program, ki je namenjen vzgoji mladih Portorikancev iz Lower Sida, ene izmed najrevnejših četrti Manhattana. Larson je nameraval prevzeti katedro lepih umetnosti na newyorškem vseučilišču, pa je to misel opustil in se pridružil mišljenju Margarete Naumberg, da »otroci lahko sebe duhovno razvijajo, če jim omogočimo, da se izražajo, namesto da jih gnjavimo z miselnimi formulacijami odraslih.« Larson je hotel to tudi dokazati. Judovsko podporno društvo ga je zadolžilo, da bi poskrbel za koristno izpolnitev prostega časa mladine iz Bronx-a. V mladih je vzbudil zanimanje za slikarstvo, gledališče in ples na ta način, da jih je uvedel v samo ustvarjanje, da jih je spremenil v ustvarjalce. Otroci geta so tako postali sami sebi pomembni. Kupil jim je kamero Rolex-16. Potreboval je šest mesecev, da jih je naučil snemati. Vendar »je bilo potrebnih samo mesec dni, da so celo nepismeni spoznali, za kaj gre. Opazil sem, da se nepismeni počutijo ponižane, če jim potisnem v roke knjigo, da pa jih kamera navdušuje,« je govoril Larson. Ob tem spoznanju se je Larson najprej posvetil poučevanju snemanja svojih gojencev v East Harlemu, nato pa se je preselil v Lowe East Side med Portorikance.

Izvirnost njegovega delovanja, ki ga finansira Brooksov fond, je v

tem, da mladine niti ne poskuša integrirati naravnost v družbo. Njegovi gojenci so ponajvečkrat odpadniki, šolo so zanemarili, vzgajajo se na ulici. Prav takšni gojenci pa so v Philadelphiji osnovali društvo Oxford Gang, ki je v lastni četrti posnelo film DŽUNGLA. Za delo so bil celo plačani: 30 do 40 dolarjev na teden. »Želeli smo jih aktivirati, omogočiti jim izbiro. Po neprijetnih izkušnjah v šoli so bili nezaupljivi do kakršnihkoli uradnih institucij, tudi v naše delo niso verjeli. Po približnem računu je samo 5 % izrazilo željo, da bi se ukvarjali z režijo, 5 % se je zanimalo za tehnična opravila pri filmu, 5 % se je opredelilo za igro, 5 % si je zaželelo, da bi se ukvarjali z organizacijo proizvodnje, 75 % pa je pojmovalo svoje filme kot neko izkušnjo, kot neki življenjski smisel, kot povod za neko akcijo.«

Zelo so bili presenečeni, ko smo jim povedali, da je njihov filmski posel pravzaprav — umetniški. Kamero so uporabljali kot medij izražanja. S pomočjo kamere so vzpostavili odnos do stvarnosti. »Hitreje se uče snemati film kot brati in pisati,« je ugotovil Van Der Beek, ki je v Stonely Brooksu poučeval mlade učitelje, kako naj delajo z otroki. Der Beek je v 15 dneh realiziral dva kratka filma z učenci, ki prej sploh niso imeli prilike priti v stik s filmom. Sodobna tehnika omogoča hitro obvladovanje kamere, medtem ko je uporabljanje šumov nekoliko težje. Otrok do desetih let ponavadi ne more povezovati včerajšnjih posnetkov z današnjimi, zato ni priporočljivo delati filme z učenci, ki so mlajši od 12 let.

Navdušenost za film, ki jo izkazujejo mladinci, se lahko pojasni z dejstvom, da kamera uči gledati in videti, da jih kadriranje primora v izbiranje tistega, kar jih zares zanima in da tako očitno

kažejo lastno interpretacijo sveta, ki jih obkroža. Kamera je okno, skozi katero spoznavajo tudi same sebe. To še posebno velja za Portorikance; doma nimajo knjig, časopisi v španščini pa jih ne zanimajo niti takrat, ko že znajo nekaj prebrati. Kultura staršev, ki so se nedavno tega priselili, da bi postali Amerikanci, jim ne ustreza. Edini »učitelj« jim je televizija: požirajo vse, od reportaž do reklam. In seveda tudi kino. Posebno westerni. Izmed njih se rekrutirajo Larsenovi gojenci. Razvršča jih v ekipe po dvajset mladih ljudi med 15. in 20. letom. Vsak med njimi se specializira za eno izmed del pri filmu. Scenarij delajo skupno, za delo pa je odgovoren samo eden. Njihovi kratki filmi so si večkrat podobni: banda se spreha po ulici, kocka se, kvarta po pločnikih ulice Ravington. Fant ima rad dekle. Tekmec jo poskuša ugrabiti ali posiliti. Banda se pripravlja na maščevanje. Pogosto krivca izroče policiji. »Fantje niso bili za takšen izid,« pripoveduje Larson, »vendar so po dolгих razpravljanjih tak zaključek vendarle sprejeli, kajti takšna je tudi morala, ki jo poznajo s televizije. Krivec mora biti kaznovan, pa najsi bo že kdorkoli.« Spopadi, prijateljstvo, nasilje, kazni ... so najpogostejši dramski elementi teh filmov. Tak je tudi film MAŠČEVANJE, western, dolg 90 minut, ki so ga gojenci posneli po gričevjih Castkills. Pejzaž je izredno posnet. Prizori rdečega jesenskega gozda se menjavajo s prizori ubitih, oblitih s krvjo. Čeprav so se mladi Portorikanci brez oklevanja postavili na stran Amerikancev, se v njihovih filmih vendarle občuti nekakšna čudna naklonjenost do tragičnega položaja Špancev. Film, ki so jih posneli črnici, dajejo slutiti nekakšen sarkazem. Rasni odpor, razlaga Larson, je posledica določene razredne pripadnosti; niso se identi-

ficirali niti z vodji niti s filmskimi zvezdami. Posamezniki iz najubožnejših okrajev ne želijo biti predmet posebne pozornosti niti predmet socialnega skrbstva. Njihovi filmi nam odkrivajo, da žive v skupinah, mimo družbenih strujanj, da se izogibajo samote. V njihovih aktivnostih dekleta ne sodelujejo. Odnosi do deklet so odprti, svobodni, karnalni. Če ne gre za najrevnejše, potem dekleta sodelujejo v njihovem filmskem ustvarjanju, odnosi s fanti pa postajajo bolj zapleteni. Scenariji v teh skupinah nagibajo k narcisoidnemu tekmovanju: »Ali sem boljši od drugih?«. V strahu pred osamljenostjo kakor da bi klicali občinstvo k sodelovanju. Ko posameznik zapušča tovarišijo lastnega siromašnega okolja, občuti v družbenem tekmovanju žalost odtujitve. Čimbolj se izobražuje, tem manj se želi ukvarjati z enostavnimi dogodki. Tukaj postajajo filmi abstraktni, medtem ko so filmi Portorikancev mnogo bolj določni.

socializacija brezprizornih

Na kakšen način pridobiva Larson sredstva za svoja delovanja? Brooksov fond daje za podobne aktivnosti 10.000 dolarjev, Larsonu pa daje še nekaj denarja Svet za umetnost države New York. Krediti so seveda omejeni, filmi pa dragi. MAŠČEVANJE je veljalo 6500 dolarjev. Vendar pa meni Larson, da se bo Amerika močno približala katastrofi, če ne bo finansiranja kulture razširila tudi na socialna in ekonomska področja, ki bi bila sposobna reševati rasne probleme in sanirati življenje v getih.

Dokler se ta problem ne reši, je Larson našel način kako distribuirati svoje filme. Izposodi si kamion, stole in ekran postavi na ulice, predstave organizira v najsiromašnejših četrtih. Publiko predstave zanimajo. Po predstavah se razvijejo razprave. »Takšne predstave so cenejše od gledaliških. Profesionalci naj uče začetnike, ulica pa ne bo vznemirjala komercialne kinematografije.«

Upravljalci Brooksovega fonda so si takole zamislili svojo aktivnost v črnski četrti Los Angelesa:

1. Mišljenja psihiatrov, profesorjev, pedagogov... se skladajo v tem, da je za mladega Črnca še posebno važno, da dela z odraslimi, seveda ob polnem spoštovanju njegove osebnosti. Da bi se izognili njegovemu nezaupanju, se je treba še posebej ogibati pojmom, kakršni so: avtoriteta, šola, poučevanje, učiti, profesor, določen odgovor itd. Upravitelj mora odigrati vlogo voditelja športne skupine, ne sme pa se pri tem vsiljevati kot oblastnik.

2. Material za film mora biti takšen, da lahko mladina vidi v njem samo sebe. Disciplina mora biti vzpostavljena prostovoljno, zaradi sodelovanja. Treba je upoštevati tekmovanje med skupinami.

3. Če se film konča v času, določenem zanj, ustvarja to občutek uspešnosti, zlasti, če je to prvič. 8 mm kamera dopušča osebno izražanje, medtem ko 16 mm kamera razvija smisel za kolektivno delo

s tem, da ob notranji razdelitvi dela poudarja odgovornost posameznika (odločanje o načrtovanju programa, o izdatkih, o honorarjih...).

4. Vsak delovni dan je treba pričeti s projekcijo včerajšnjega materiala; razpravljati je treba o tehnični plati dela. Poklici se zamenjujejo po turnusu. Posameznik naj gre skozi vse faze; danes je snemalec, jutri igralec, pojutrišnjem režiser itd. Pouk naj ima torej tri oddelke: v prvem tednu je treba dati splošne napotke; v drugem tednu se izbira téma; v tretjem tednu se začne snemanje.

5. V začetku se gojenci obotavljajo, pozneje pa ideje vro na dan brez prestanka. V Wattsu opazimo, da se vsebine gibljejo vedno v isto smer: osamljeni fant, najpogostejše jazzist, hodi po ulici, da bi si našel zaposlitev.

6. Vsemu temu sledi uvod v uporabo šumov. Film naj bodo v začetku črno-beli, šele kasneje barvni, zato, da bi se občutljivost in čustvenost lahko izmerila.

Menili smo, da je več kot potrebno navesti izkušnje, ki si jih je nabral Franck Jotterland, zato, da bi opozorili na eno izmed možnosti širjenja filmske kulture, na tisto možnost, ki se razvija z neizenačenim delovanjem, v okvirih ustvarjalnosti. Res je sicer, da pri nas ni Portorikancev, prav zagotovo pa so brezprizorni (s starši ali brez njih).



vodnik po revijah

iskusstvo kino

**Januarska in februarska številka
letnika 1970**

Osrednji sovjetski filmski mesečnik letos ni spremenil svojega ustaljenega koncepta. Obdržal je uvodno rubriko, posvečeno stoletnici Leninevega rojstva, idejno-teoretično rubriko Duhovni svet sodobnika in ekran, dolge ocene domačih filmov, memoare filmskih delavcev oziroma spomine nanje in seveda tudi navado, da v vsaki številki ponatisne scenarij.

Januarska številka se v Leninovi jubilejni rubriki spominja začetkov sovjetske filmske proizvodnje, ki jo je spodbudil Lenin in je stekla v okviru Mežabproma (Meždunarodnaja rabočaja pomošč) s filmom Glad v sovjetski zvezi in S tokom lačne Volge, ki sta v tujini močno odjeknila. V rubriki Duhovni svet sodobnika in ekran razmišlja Vladimir Djačenko o tem, kako malo-krat se na sovjetskem filmskem platnu pojavlja kot junak delavec in poziva avtorje, naj načno na pri-

mer temo »delavstvo in izumiteljstvo« oziroma temo »mojstrstva, ki prerašča v ustvarjalnost«. Sovjetskim filmom zadnjih let očita pisec »kvaziproblemskost«.

Sodelavci mesečnika so bili to pot tudi ekonomski strokovnjaki SEV, ki so se razpisali o koprodukcijskem filmu Prijateljstvo, dokumentarcu o ekonomskem in znanstvenem sodelovanju v okviru te organizacije. Med zanimivejšimi filmskimi ocenami so predstavitev filmov Snov za kratko povest (koprodukcija SZ-Francija) o Antonu Pavloviču Čehovu in njegovi drami Utva ter Jadralčeva pot, filmska biografija Vitusa Behringa, posneta v sodelovanju z Dansko.

Januarska številka se, vsaj posredno, dotika tudi jugoslovanske kinematografije. Pavel Jurenjev poroča o filmskem festivalu v Locarnu, kjer je od avantgardističnega »plevela« odbral nekaj zrn, med njimi oba jugoslovanska filma, Mutapčičev dokumentarec Most in Draškovičev igrani film Horoskop, ki ga ocenjuje zelo naklonjeno in vidi njegovo »usodno idejno napako« le v dejstvu, da film ni segel k socialnim koreninam odtujenosti mladih.

Širše ocene so deležni novejši bolgarski filmi.

Tudi v rubriki Od povsod so na kratko predstavljeni nekateri jugoslovanski filmski načrti. Po Filmskem svetu je povzeta predstavitev novega filma Stola Jankovića Enainštirideseto.

Film Plemiško gnezdo, ki ga je režiser Mihalkov-Končalovski dokaj svobodno posnel po Turgenjevu, je vnesel v sovjetsko filmsko pisanje kanec polemike. Razdelil je kritike na dva tabora. Prvi se navdušuje nad pesniško svobodo filma, drugi zahteva več zvestobe klasičnemu izvirniku. Februarska številka ocenjuje poleg domačih tudi nekaj tujih filmov, tako vzhodnonemškega Predsednika v izgnanstvu in filme, ki jih je na posebej prirejenem tednu predstavila v Moskvi Gvineja, pa še bolivijski film Kondorjeva kri.

Avtor, ki ga predstavljata obe številki, je Sergej Gerasimov. Scenarist februarke številke pa je sloviti lutkar Sergej Obrazcov, ki objavlja svoj duhoviti »filmski monolog«, kot mu pravi, Neverjetna resnica.

S. G.

filmkultura

števila 6, letnik 1969

Glavni urednik Yvette Biro. Uredništvo: Budapest, 16, Nepstadion ut 97, Madžarska. Zadnja, šesta številka madžarskega dvomesečnika Filmkultura je izšla s precejšnjo zamudno, je pa zato posebno zanimiva za jugoslovansko filmsko kritiko, saj v svoji stalni rubriki Premier plan prinaša pregled novega jugoslovanskega filma. Izbor člankov je pripravila Erzsebet Magori. Njen uvodni članek je dovolj avtoritativ in točen, zajema pa čas od Hladnikovega filma Ples v dežju ter od Petrovičevega filma Dnevi pa vse do lanskega Pulja. Posebej so predstavljeni Puriša Djordjević, Boštjan Hladnik, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović. Škoda le, da si je avtorica pomagala pri predstavljanju predvsem s tujimi filmskimi kritiki in komentarji. Saj ni upoštevala niti enega razmišljanja jugoslovanske kritike, čeprav smo v zadnjem času precej pisali o novem jugoslovanskem filmu in so na voljo tudi že nekatera razmišljanja v tujih jezikih.

Nekaj drugih sestavkov je posvečenih razmišljanju o novem filmu Miklosa Jancsoja Sirokko in Godardovemu filmu Nori Pierrot.

kino

števila 2, leto 1970

Glavni urednik Ryszard Koniczek. Uredništvo: Warszawa, ulica Pulawska 61, Poljska.

Poljski mesečnik Kino začneja drugo številko tekočega letnika z zanimivo anketo med poljskimi filmskimi delavci na temo: režiser—proizvodna skupina—proizvodnja.

Božena Janicka je pripravila obširen razgovor s poljskim režiserjem Kazimierzem Kutzom, ki je pred kratkim končal svoj najnovejši film z naslovom RDEČA SOL.

Znani poljski kritik razmišlja o popularnem in komercialnem filmu v svetu. Poseben prostor je revija odmerila klasiku poljske kinematografije Brunu Winaverju, ki je pred vojno pisal izvrstne filmske feljtone. Revija ima med drugim tudi dobro vpeljana rubriko z naslovom Film in šola. Tokrat je uredništvo zbralo precej mnenj o funkcionalnosti filma v šoli. Posebno zanimiv je članek Jerzyja Plažewskega o kinematografiji mladih Italijanov v minulem letu. Revija je pripravila tudi posebno anketo med petindvajsetimi poljskimi filmskimi kritiki, ki govorijo predvsem o filmih, kateri so jim najbolj všeč. Filmski kritik in urednik revije EKRAN Ryszard Koniczek omenja med najbolj zanimivimi filmi, ki jih je videl lani, tudi film Živojina Pavlovića Ko bom mrtev in bel. Kritiki pa v glavnem hvalijo film Miklosa Jancsa Krik in tišina ter film Andrzeja Wajde Vse naprodaj.

film a doba

števila 1, leto 1970

Glavni urednik dr. Antonin Novak. Uredništvo: Praha 1, Vavelske nam. 43.

Nova številka praškega mesečnika je po konceptu ostala zvesta sama sebi: v novem letu ni spremenila niti oblike niti vsebine, čeprav je bilo nekaj časa govora o tem, da jo bodo ukinili, kakor so na primer lani ukinili filmski štirinajstnevnik F in T noviny. Tokrat objavlja Film a doba scenarij RIMSKA CESTA režiserja Luisa Bunuela. Upajmo, da bomo film kmalu videli tudi v Ljubljani, saj je v začetku meseca že igral v Beogradu. Filmski kritik Miloš Fiala razmišlja nad opusom češkega režiserja Zbyniha Brynychy. Nekaj filmov tega avtorja smo videli tudi pri nas in predvsem o filmu IN PETI JEZDEC JE STRAH smo

v Ekranu že obširno poročali. V drugem delu objavlja mesečnik nekaj aktualnih razmišljanj, vezanih na sedanji položaj češkoslovaškega filma. Eva Jelinkova se sprašuje, kam gredo krone iz kino dvoran. Josef Bulin se sprašuje, ali film ne potrebuje dotacij. Inženir Albert Nesveda pa postavlja vprašanje o tem, ali je njihova filmska distribucija draga ali poceni. Štepan Skalisky pa je napisal sestavek z naslovom Kaj je reklama? Serijo člankov zaključuje Ludvik Podskalsky o Mitih okrog distribucije.

Galina Kopanekova ocenjuje debitantski film Petra Tučka. To so bistveni sestavki najnovejše številke praškega mesečnika Film a doba.

fernsehen und film

Kriza, ki jo izpričujejo prve tri številke letošnjega letnika nemške strokovne filmske revije (založba Friedrich, Velber pri Hannoveru) ima očitno več razlogov. Enega kaže že spremenjeni naslov: doslejšnjemu FILMU se je pridružila TV (Fernsehen) in to tako, da je pri priči zasedla več kot dve tretjini razpoložljivega prostora. Motiv? Nemški kinematografi so bolj in bolj prazni, medtem ko ima televizor malodane vsako gospodinjstvo. Revija, ki se ukvarja zgolj (ali vsaj v največji meri) s filmom, ima zato nujno omejenejše občinstvo kot takšna, ki se posveča TV — tudi če se trudi biti »na nivoju«. FILM je sestrška revija Gledališča danes (Theater heute) in pa Opernega sveta (Opernwelt), ki imata obe neprimerno višjo naklado; pa se je založbi menda zdelo, naj bi se še FILM malce potrudil in postal popularnejši. Če že ne kar se kritične višine člankov tiče, pa vsaj s prilagoditvijo popularnejšemu mediju.

vodnik po revijah





Drugi razlog: spremembe v uredništvu. Naj je bilo delovanje doslednjega urednika Wernerja Kliessa reviji v prid ali v škodo — neskončne razprave, ki se vodijo po straneh revije zavoljo njegove odstavitve, so ji nesporno v škodo. Kliessu očitajo (drugi mu zavoljo tega seveda ploskajo), da je dopustil v revijo vdor člankov in problemov, ki s filmom nimajo neposredne zveze in napravil iz FILMA tribuno APO opozicije; nedvomno pa so bile številke lanskega letnika bolj živo pisane in spodbudne, kot jih daje letošnja »liberalna« smer, ki dopušča vodjem vseh mogočih TV programov na dolgo in široko pojasnjevati svojo uredniško politiko — in da ne bi bil radio prikrajšan, še Helmutu Hammerschmidt, intendantu Južnozahodnega radia (Südwestfunk) govoriti o »notranji svobodi tiska in redaktorskih statutih«. Skratka: redakcijski problemi, tiskovni problemi, novinarski problemi, problemi programske politike, sporočeni z vodilne plati; neodvisna kritika se obravnava z vseh mogočih zornih kotov — na škodo živih zgledov takšne kritike. Ostalo je nekaj malega pozitivne prtljage starega FILMA: v prvi številki snemalna knjiga Godardovega filma **Ena + ena** (One + One); v drugem izčrpen intervju z urednikom Cahiers du Cinema in režiserjem Doniol-Valcrozom (paralela med položajem Cahiersov in Film je poučna!), zelo zanimiv prispevek o novem turškem filmu in v Kritični kroniki dobra dvojna ocena Fonda-Hopperovskega filma **Easy Rider** (ena navdušena, druga z izhodišča, da gre za »komercialni underground«); v tretji članek o omejitvah in možnostih švicarskega filma in v Kritični kroniki ocene **Vesele vednosti** J. L. Godarda, **Šale** Jaromira Jiržeša, **Z-ja** Coste-Gavrasa in **Alicine restavracije** Arthurja Penna pod zanimivim skupnim vidikom »političnega filma«.

Nova — TV — smer se je znašla v dilemi: ali hoditi po stopinjah starega FILMA in vlivati v njegove kalupe samo novo vsebino ali začeti nekaj svojega. Poskusila je oboje — z manj kot polovičnim uspehom. Objavljanje scenarijev TV filmov (Hädrich-Meichsner: Alma Mater, Herburger: Tanker) je za zdaj dokazalo samo, da se ti filmi niti od daleč ne morejo meriti s »klasičnimi« (seveda je FILM prinašal samo scenarije najbolj zanimivih — od Eisensteina in Plavega angela do Makavejeva poštarice!) in da učinkuje objavljane teh tekstov zgolj kot mašilo. Kritike TV dram so vnaprejšnje (to je bržčas edino smiselno; TV drama se ne daje dalj časa in kritika takoj zastari) in učinkujejo kot nekakšna hibridna reklama. »Načelniki« članki o raznih zvrsteh TV oddaj (literatura in TV, gledališče in TV, balet v TV, igralec v TV i. p.) imajo priokus priložnostnega pisanja in pisanja po naročilu. Edini resnično zanimivi TV prispevki so v tretji številki, posvečeni »dokumentaciji«: tako »protokoli« o bivanju in zavesti mladih nemških delavcev v oddaji **Med blaginjo in razrednim bojem** Thea Gallerja in Rudolfa Schübela kot intervju z dvema mladima, zelo svojevrstnima ustvarjalkama — dokumentaristkama nemške TV: Eriko Runge in Ilono Perl. Obe »snemata, da bi ustvarili boljšo družbo« in obe se dejansko poglobljata v možnost TV pri oblikovanju novega zavestnejšega življenja. Erika Runge je uspela s poldokumentarcem **Zakaj je gospa B. tako srečna** o delavski družini v Porurju in s TV filmom **Vajenci**; Ilona Perl pa z reportažo **Vsak je svoje sreče kovač ali Prav ima tisti, ki je močnejši**. Zdaj sta v intervjuju (pri katerem sta se prvič srečali) spregovorili o svojih — neverjetno podobnih — izkušnjah in spoznanjih. Včasih pa sta se, seveda, tudi razšli. Na primer pri vprašanju: Kako je z ženskim delom v našem moškem svetu? **Ilona Perl**: Film pri tem ne prinaša

nič specifičnega; povsod naletiš na enako zadržanje. Če dela film ženska, pričakujejo, da bo »kapriciozna«; ali da bo »estetična«. Estetična pomeni, da ne bo delovala: kapriciozna, da ne bo mislila. To pa se sklada s splošnim mnenjem moških o ženskah; pri filmu čutiš to samo še močnejše. — **Erika Runge**: Mislim — mogoče se motim — da filmski ekipi pač postavijo nekoga na čelo, to je režiser. In če režiser vsaj za silo zna svoj posel, začne funkcionirati hierarhija, struktura reda in podrejanja — ne glede na to, ali je režiser moški ali ženska.

prepoved predva- janja

Cenzura v Franciji

Izlet (Roger Corman, USA, 68)

Tema: uživanje drog in z njimi dosežen umetni paradiz. Revolucija (Jack O'Connell, USA, 67)

Tema: erotika in krutost, pretresljiv dokument o življenju hippijev.

Dovoljeno predvajanje po rezanju

Še (Barbet Schroeder, Luxemburg, 69)

Rezanih je nekaj sekund, ko pripravljajo koktajl iz drog in nekaj sekund med pogovorom o L. S. D.

Mirni jezdec (Dennis Hopper, USA, 69)

Nekaj sekund, ko gre sumljiva cigareta v skupini iz rok v roke.

Veliki inkvizitor (Michael Reeves, Angl, 69)

Izrezali so 10 minut scene obežanja žene, utopitev obsojenih, mučenje žene z nožem. Ob izviru, ljubljena žena (Nelly Kaplan, Fr, 66)

Kratkometražnik, posvečen erotičnim slikam Andreja Massona, od 12. minut so izrezali 4.

Zadovoljstvo vedenja (Jean-Luc Godard, Fr, 69)

Film je avtor rezal sam.

Iz Cinéma 70

erotika v filmu



raymond durnat

TEMNA, NEVIDNA IN VSAKDANJA BOŽANSTVA

»Visoka« kultura Zahoda je življenje, kolikor se suče okoli »rojstva, kopulacije in smrti« dolgo občutila kot pravi dolgčas, če že ne grdobijo. Nagoni, čutnost in telesnost so ji bili, jasno, nekaj »nižjega« kot etični, racionalni in kulturni interesi; v nepomirljivem nasprotju z njimi in celo nagnjeni k temu, da bi te vzvišene interese mazali.

Bolj iznajdljivi v svojem preziru do telesnih občutkov so tisti, ki ali spolnost še zmerom spretno ovijajo v čim več mistike in jo poetizirajo v nekakšen globok kozmičen tok, ali pa trde, da gre pri tem zgolj za psihološko komunikacijo v čutnem odelu. Erotični užitki pa so odlični prav zato, ker so v svojem bistvu robati in surovi, duhovni samo zato, ker preplavljajo naš jaz z živalskimi poželenji, vzvišeni samo, ker so gmotni, moralni samo toliko, kolikor je ta beseda združljiva s strpnostjo do cele vrste uničevalskih, krvoskrunskih in ljudožrskih nagibov. In kar se »komunikacije« tiče, je zelo specifična, ker je pač veliko naših največjih užitkov čisto zasebnih, nejasnih in nezavednih.

Pri zadnji trditvi se je vredno pomuditi, saj ne pomeni nič manj, kot da za celo vrsto svojih najglobljih zadovoljstev **nujno** ne vemo; ne posredujemo jih niti svoji zavesti, kako bi jih torej mogli partnerju! In čeprav mnogim izmed nas to ne bo prav, je le res, da ima občutek ljubimcev, da sta se psihološko zlila »v eno«, prav malo podlage v dejstvih. Občutek ženske, da je »eno« z moškim, je čisto drugačen od občutka moškega, da je »eno« z žensko; in v tem smislu je celo med zelo ljubečima in srečnima ljubimcema prav malo komunikacije ali pa sploh nič. Erotiko, celo kadar je najnežnejša in najbolj etična, bržčas težko opišemo kot »komunikacijo«; prej bi šlo za nesebično izmenjavanje mogočnih užitkov — čisto nekaj drugega, kot je »govorica«.

Panteistične primerjave z naravo vodijo najbrž še dalje vstran. Človek kratko malo nima nič skupnega z lepim sončnim zahodom in le prav malo z rožami in slavčki; »moč, ki žene cvet v zeleno zlitje«, najde pri človeku bistveno drugačne reproduktivne navade, bržčas jih ni mogoče primerjati z rastlinskimi, pa tudi vredno ni. Prepričanje, da se zливаš z naravo, je v glavnem ganljiva samoprevara; rada se porodi, če preveč zaupaš literarnim metaforam. »Globine« človeški seksualnosti ne daje narava »na splošno«, saj je človeška seksualnost sama na sebi prav tako globoka kot narava in v vseh za človeka važnih smislih celo globlja — zato tako rada sega po nadnaravnem. Celu podoba »zelenega zlitja« črpa moč iz prikrite prisotnosti nečesa dinamitu podobnega v čisti, idilični rastlini — dinamit pa ni prav čisto nič idiličen.

V naš namen bomo opisali erotiko kot »orkestracijo seksualnih želja« in predpostavljali, da v svoji polnosti ni niti izraz kakega posebno »nizkega, prostaškega« niti posebno »modrega, globokega« dela osebnosti, temveč funkcija celote, pri čemer odlično in ostu-

dno, rapsodično in lucidno, altruistično in do kraja sebično, lahko skrajno zadovoljivo »sozvene v napetostik«.

Stanje erotične »milosti« je nekakšna obsedenost, peklenska in božanska hkrati; srečna žrtev občuti »neskončnost v eni sami uri«, odloži sivobarvna očala zdravega razuma, vidi svojega ljubljene ali ljubljeno tako jasno, kot bi bila pod vplivom meskalina in se odziva na njegove (njene) občutke z vso silo, ki jo dopuščajo velikodušnost, modrost in trdnost značaja žrtve, pri tem pa občuti čustveno-čutno strast, ki je enako močna kot lovčeva strast po plenu (damska varianta nagiba bolj k pohlepnemu sprejemanju).

Omama in očarovanje pogosto »trdita preveč« in namigujeta na prikrito plahost ali celo sovraštvo; medtem ko se prava erotična strast začne lahko mirno ali cinično, se pa bolj in bolj razrašča, dokler ne zgradi totalne strukture občutkov, bogatejših in močnejših, kot jih more nuditi karkoli drugega na svetu.

Toda celo nesmiselna ali uničevalska zaljubljenost je nemara modrejša, globlja in moralno lepša kot urejena preudarnost, posebno, ker pogosto preudarnost нареkujejo stremuštvo, poprečnost ali pomanjkanje seksualne strasti. Pot k resnici vodi **skoz** zmešnjavo strasti, ne okoli nje; modrosti, se pravi resnice o tem, kar zadovoljuje človeškega »angela/zver«, ne dosežeš z neprizadetim, oddaljenim razmišljanjem, temveč tako, da v sebi in drugih občutiš različne želje, strahove, sovraštva in obdržiš pri tem duhovno gibkost, katere discipliniranost pa je sama na sebi rezultat nespravljljive strasti.

Ado Kyron piše v knjigi **Amour — érotisme et cinéma**, da temelji vsa naša tradicionalna ideologija na ločitvi nežne ljubezni in upoštevanja poželenja in libida. Ni dvoma, da je cela vrsta hudih odrek primerna in nujna, če naj sploh obstaja posameznik s svojimi seksualnimi nagoni. Samodisciplina nikakor ni nenaravna, temveč pomeni obrambo človeškega bistva proti ambivalentnosti nagonov, ki ga sestavljajo. Kultura, ki loči oba aspekta erotične privlačnosti, pa slabi sposobnost posameznika, da bi doživel vseobsegajoč erotični odnos; kot bedak išče celovitost v raznih konjičkih, ambicijah in idealizmi, ki so sicer lahko sami na sebi zelo pomembni, kar se tiče človekove animalično-spiritualne dopolnitve pa so lahko samo obrobne pomena.

Ne mislim zanikovat bogate čustvenosti, ki spremlja številne tako imenovane »sublimacije«. Toda ta nadomestna dejavnost je pogosto sicer nedolžna, pa neučinkovita obsedenost; včasih pa dejansko povzroča družbene napetosti in pregrehe — na primer otročji idealizem, ki ponižuje domovinsko čustvo na raven bojevitiga šovinizma, ali seksualno sovraštvo, ki odseva iz sovraštva do tujih ras in kultur, ali paranoične fantazije, ki okužujejo vero in politiko in povzročajo, da so že po naravi bridki spopadi med interesi in ideologijami še toliko bridkejši.

Nič koliko dokazov imamo, da je naša kultura močno prekoračila optimalno stopnjo zatiranja nagonov in da umetno zatemnjuje zlato sredino med spontanostjo in represijami. Tako sprejemamo robato, frigidno in potrto protinagonskost, ki odseva iz del T. S. Eliota kot nekaj vzvišenega, globokega in primernege za višjo gimnazijo; zdrava izzivalnost Brigitte Bardot in drugih filmskih zvezd pa je baje plitva, nevarna ali celo zla. Odkrita in preprosta pripomba Augusta Renoira »Nikar ne zaupaj moškemu, ki ga pogled na lepe prsi ne vznemiri,« nas spominja tega, da v današnjem trenutku naša kultura ne potrebuje samo več bistrine, temveč hkrati z njo več naivnosti — skratka, potrebuje »biološko klasiko«, potrebuje »nedeljivega človeka«, ki se še malo ne trudi stlačiti svoje občutke v Prokrustovo posteljo kulturni ljubih utvar »objektivnosti« in »preudarnosti«, pač pa si je dovolj jasno v svesti svojih občutkov, da razume in spoštuje tisto, kar čutijo drugi.

Ker šteje erotika k »intimnim bistvenostim« človeške narave, nastopa pogosto prikrito ali v podobi vsakdanjosti; zato se bomo skoraj zmerom zmotili, če bomo skušali strogo ločiti erotične in navidez neerotične elemente kakega filma. Prístnih eksplozij erotičnih občutkov v gledalcu ne sproža hrupno razstavljanje »sex-appeala« ali »oomopha«, oblik, kože in mesa, temveč tiste prikrite in navidez nepomembne stvari, pri katerih nenadoma

občuti osebnost vdor mogočnih erotičnih pritiskov in magnetično zlitje v lirično enotnost ali pa v krčevit konflikt. Te stvari je treba najti, zajemajo pa toliko skrivnostnih in tankih občutkov, da je gledalec kot začaran in se mu zdi, da delujejo nadnaravne sile. Spoštujemo vendar celovitost svojih src in ne skušajmo ugotavljati, kdaj prevladujejo neerotični elementi v njih nad erotičnimi — ali pa narobe.

Erotični filmi so pogosto pornografski in skoraj vedno zbuja seksualno poželenje, le redkokdaj pa samo to. Erotika mora premagati moralne in druge vire in tekrovati z drugimi željami in lojalnostmi; in pogosto mora film, ki je v jedru erotičen, priklicati tudi te; tako da bo zgodba v celoti tisto, čemur staromodni kritiki radi pravijo »nekaj več« kot »samo« ljubezenska. Le malokdo dandanes še ugovarja pornografski spodbudi, če je del raznovrstnega in široko čustvenega »privzdigovanja«, kadar je »očarljiva« kot v filmih **Streljajte na pianista** ali **Dekle ne more nič za to**.

Kabaretna artistka Dorothy Dandridge, katere Carmen Jones v Premingerjevem filmu je žarela v tako krutem ognju, je rekla, da je tisto, čemur lahko miselno pravimo »sex appeal«, pogosto samo vitalnost in radoživost spočitega umetnika, ko polni izsušene baterije občinstva, utrujenega po celodnevem delu. V **Zvezdah** opozarja Edgar Morin na to, da je (v nasprotju s plošnim mnenjem) večina občudovalcev raznih zvezd (»fans«) istega spola kot zvezda — istovetenje torej očitno prinaša več užitka kot spolni ščeget. Toda če, denimo, v filmu **Sedem nevest za sedem bratov** gledalcu polnijo izsušene baterije prekipevala živost Howarda Keela in njegovih bratovskih sokrivcev, in izrablja zdravje, energijo in vokalno junaštvo izvajalcev za to, da izraža svoja skrita ali zatrta romantično posiljevalska nagnjenja, kaže tudi ženski del občinstva svojo latentno erotično agresivnost, ko se identificira s Carmen Jones. S tem nočem reči, da je vsaka radoživost erotično spodbudna — reči hočem samo to, da so erotični užitki gledalca lahko hkrati globoki in nevidni.

Zveza med radoživostjo in erotiko je razvidna že iz afrodizičnega učinka muzike in plesa. Človek bi rekel, da ni nič specifično ali sploh opazno seksualnega v abstraktnih zvokih, ki jih uredi v enakomerne vzorce, pa vendar nihče ne ve bolje kot puritanci, kako intimno so povezani ritem, ples in nasladnost. Če naše mladine več ne zavaja na stezo lahko miselnosti divji in zli vrtnec dunajskega valčka, opravijo to pač divjaški zvoki barbarskih severnoameriških črncev ali poblaznela krčevitost charlestona ali čutni napad cvilečih trobent in opolzko polzečih saksofonov. Ni treba, da bi bil ritem divji; Tom Conwey, kot vemo, sladko zaprede Evi Arden v uho (v filmu **One Touch of Venus**) »Debussy čudno vpliva na ženske«. Toda Eva je topa in brezčutna in odvrne »Prihranite si sapo, jaz imam rajši Bussa Baloo in Njegove fante.«

Ista je z drugimi vejami umetnosti. Veliko nadrealističnih slik, dražeče namiguških, nedoločno vznemirljivih, sproži v gledalcu pri priči stisko, ki jo brž prepozna kot erotično zdraženost. Prav tako povzroče romantiki kot Edgar Allan Poe, Keats in Shelly, veliko višjo erotično napetost kot »drzni« poetje George Barkerjevega kova. Videti je, da je estetična lepota v vseh umetniških oblikah in v naravi zmerom nekako odlično kočljiva, povezana z drhtečim nihanjem med veseljem in žalostjo, pri katerem se duša trga, kot bi skušalo prodreti v zavest nekakšno strastno domotožje (ali domotožen spomin na strast). Lepota je »grozna radost« in seveda intimno pretkana z erotičnimi odzivi. Torej se ravno pri doživljanju filmov ne bomo omejevali na grobo erotične momente. Pri pisanju o vsakdanji, »trivialni« erotiki obhaja človeka strah, da ne bi pokvaril ljudem veselja, ker postane tako vse preveč zavestno ali že s samo omembo preveč poudarjeno. Zaupati moraš pač v bralčevo moralno občutljivost in naravno pamet; saj se številnim filmom, posebno musicalom, posreči, da so hkrati noro seksualni in čisto neškodljivi. **L'il Abner** je sijajen primer tega; za dodaten poper poskrbi domiselnost Ala Cappa, avtorja komičnih stripov.

Film je dobil predikat »posebno priporočen«, čeprav sloni ves zaplet na impotenci glavnega junaka. Dialog kopiči same erotične namige; in celo vrstice, ki so čisto »brez-

spolne», povedo igralci z nekakšno nežno nasladnostjo. Tako vpraša Marryin' Sam Daisy Mae, kaj se ji mota po tistih »bleščečih, lepo zaokroženih možgančkih« in hkrati vrže občudujoč pogled na njene bleščeče, lepo zaokrožene drobne prsi. Višek »pin-upov« je Omamljiva Jones, tako fantastična ženska, da celo L'il Abner, ta krepostni, rdečerkvni čudež ameriške hiper-moščnosti kar otrpne, če jo pogleda. Nasprotje te obrnjenе Meduze je »zlatokopka«, ki se prav primerno imenuje Appassionata von Climax.

Tekma na Dan Sadie Hawkins in pa odnosi med Mamo in Očkom Yokum čudovito dopolnjujejo to burlesko na ameriško matriarhalno mitologijo. Z etosom hipermoškosti pa čedno opravi prizor, ko mlade ženske iz Dogpatcha odkrijejo, da so se njihovi grdi možje (v stilu Tobačne ceste) čez noč spremenili v prekrasne, pa žal narcistične atlete, ki nimajo prav nobenih ljubezenskih nagnjenj. Kriva je Mama Yokum, ker je — čisto nedolžno — krmila L'ila Abnerja dolga leta s svojim malinovcem iz yokumovih jagod, po katerem je ostal nekakšen atletičen Peter Pan. Medtem ko čakajo na to, da jim bo dal Očka Yokum svoj skrivni poživiljajoči in strast zbujaajoči napoj (bolj hokus kot yokus), tožijo vesele ženske dogpatcherske s plesom in petjem za dobrimi časi, ko je bil mož še »debel in prav nič mikaven, pa zato kot vrag dejaven« ali pa »sicer suha južina — znal pa je svoj tralala«. In deviške duše, ki še zmerom mislijo, da pomeni »tralala« samo pristrčnejše ljubkovanje, do kraja razočara tisto okroglo, čudovito dekle v rdeči obleki, ki pri teh besedah tako veselo in izdatno miga. V filmu je veliko političnega in družbenega humorja, seksualne šale pa si slede tako hitro, da človek ne ve čisto natanko, čemu se pravzaprav smeje. Toliko deklet je tako stanovitno slečenih, da se gledalec počuti, kot bi zajadral v nekakšno prijetno nepregledno erotično meglo.

Musicali, sploh zabavi namenjeni filmi, seveda jadrajo proti deželi želja — otroški deželi OZ, nekje visoko visoko nad mavrico, ali — kot v L'ilu Abnerju — Dogpatchu, ZDA. Eno izmed takšnih dežel nam na srečo nudi broadwayska predstava. V kino si gremo ogledat film o predstavi, potlej pa se napotimo za oder in k tamkajšnjim družinskim kovarstvom, ki niso samo resnično življenje v bolj sijajnem tonovskem načinu, temveč Zasebno življenje 42. ceste in Olimpa.

Glavne **ceremonije** se odvijajo na odru — tej magični areni nevezanega in nezapletenega poželenja. Obvezni plesni in pevski vložki so v najboljšem primeru — v **Rimskih škandalih, 42. Cesti, Treh za predstavo** — dežela Kokaina. Geslo vseh musicalov je »Fay ce que tu voudra«, »delaj, kar hočeš«. Poanta demoničnih žensk z »raketnimi stegni«, ki jih igra Cyd Charisse v filmih **Plešem v dežju** ali **The Band Wagon** ni toliko v pretiravanju, s katerim satirizira kriminalno podzemlje filmov **Public Enemy** in **Kiss Me Deadly**, kot v tem, da si s parodičnim videzom zagotovi nasladno popuščanje pravcati orgiji seksualnega ščegeta, opremljenega z dovolj namigi na pištole, kri in umor, da se v razigrano vzdušje vključijo vsi sadomazohistični stimuli. Parodija je samo izgovor — dejansko gre za erotični ekspresionizem.

Celo obleke, ki jih kostumografiji izsanjajo za musicale, pogosto kažejo slastno prismuknjenost, ki je samo za to ni mogoče obtožiti fetišizma in namiguštva, ker je nekakšen pantehnikum vseh mogočih namigov in fetišev. Naša zavest se zabava, superego je čisto uničen spričo raznovrstnosti in bleska toliko veselo sledečih si šokov, nezavedni del pa se veselo potopi v otroško stanje polimorfne perversnosti. Skoraj vsi plesni filmi uporabljajo to »slepečo kamuflažo«, da rajši sprejmejo njihovo nasladnost. Veliko filmske erotike je prav vsakdanje, vsak strokovnjak pa ve, da kljub temu mogočno privlačuje gledalce in jim nudi veliko zadovoljstva.

Ženske obleke in moški torzi so za široko občinstvo pogosto veliko važnejši kot pa duhovit dialog in zapleteni podtekst, ki ga radi odkrivajo kritiki. Ne mislim reči, da je užitek občinstva pri takšnih trivialnostih, kot je moda, povsem erotičen — pridružuje se tudi kar precej socialnih budnih sanj — toda erotični užitek nikoli ne manjka. James Laver je dokazal, da kaže moda neprestano selitev erotičnega zanimanja — včasih



POD DESETIMI ZASTAVAMI (Sotto deci bandieri). Režija Duilio Coletti. Na sliki Mylène Demongeot

samo zavoljo dražljive novosti, včasih kot odgovor na »duha časa«. V dvajsetih letih so ženske obleke proslavljale emancipacijo in povojno lahkomišelnost z deško linijo in zabavno prismuknjenostjo. Musicali zgodnjih tridesetih let so se močno vrteli okoli kostumov — prismojenih konfekcij, medtem ko so bele, ploske, bleščeče se bliskavice časa, pobliskavajuč zdrknile na svilene nogavice, oplazile krzna, svile, satene, preiskovale žensko meso z bežnim, gladkim dotikom. Podobno je bil ples Ginger Rogersove sama lahkotnost, milina, eskapističen čar.

V petdesetih letih pa se je poudarek premaknil na meseno gmotnost telesa, na zmagovito mišičasto gladkost B. B. ali Cyd Charisse v **The Band Wagon**. Žensko telo postane zbirka ne toliko mehkih in harmoničnih linij in zavojev, kot drznih, materinsko agresivnih izboklin. Zanimivo bi bilo preiskati, ali je tudi kakšna zveza med gladko, plosko, spolzko ženskostjo poznih dvajsetih let in blaženo plehkostjo viže in ritma, kakršno je ljubil na primer popevkar Rudi Vallec, in med mišičasto trdoživostjo 50 let pa drznejšim tkanjem in priganjajočimi ritmi rock'n rolla. Raziskovanje **fizičnega** izraza »duha časa« je še v povojih.

Ta hip se moda vrača h »garderobni erotiki« — glej črni neglige Doris Day v **Polnočnih čipkah** ali sijajni korzet in nogavice Sophie Loren v **Milijonarki** — in, začuda, tudi popevke postajajo blažje. Seveda se meso in garderoba nikoli med seboj ne izključujeta, kot lahko sklepamo že po priljubljenem triku, da junakinjo do kože premočijo, tako da se obleka tesno oprime telesa in postane tako rekoč prozorna, pa vendar ohrani dražečo otipnost.

V **Sladkem življenju** izvaja Nadia Gray strip-tease in se pri tem nežno drgne ob kožuho-vinast plašč ter vabi gledalca, naj si predstavlja milo božanje krzna po njenem mesu in

občutek obojega na svojem telesu: vizualna podoba prehaja v taktilno, platno, posrednik občutka za gledalca, je prepolno takšnih drobnih taktilnih »podob« ali »halucinacij«.

DIAMANTI NA NEBU

Erotična vsebina zvezdniskega sistema je dovolj jasna. Zvezdam dostikrat očitajo, da ne znajo igrati, pa je za filmske zvezde — kot nekoč za zvezde music-hallov — igrilstvo zelo postranskega pomena. Veliko bolj važna je osebnost, ki tudi pod povečevalnim steklom bližnjega posnetka izžareva isto vitalnost, kot jo proicirajo revijske zvezde čez rampo.

Filmska igra je zavoljo kamere v bistvu bolj **pasivna** kot aktivna (v nasprotju z odrom), zato je skrivnost vitalnosti tukaj manj očitna, rahlejša. Še nekaj drugih čudnih posebnosti izvira iz narave filmskega medija: Kulešov je s svojimi slavnimi eksperimenti dokazal, da če ustvarimo s filmskim kontekstom dovolj živo antitezo, lahko povsem brezizrazen obraz zbuja v gledalcu vtis, da kar drgeta od čustvenosti, veselja, lakote — na karkoli že kontekst namigne. Po isti logiki se velikokrat primeri, da se površna ali slaba igra obnese, ker se igralčeva osebnost **upira** filmu in mu tako dodaja dodatno pomensko dimenzijo.

Nekateri izkušeni režiserji svetujejo dobrim igralcem, naj igrajo kolikor mogoče vne-marno (»podigrajo«), da bodo ustvarili skrivnost. Na splošno lahko tvegamo misel, da bo dala slaba igralka s fotogenično osebnostjo v zase primerni vlogi veliko boljši lik kot odlična igralka, katere igro pa spodkopava njen zunanji videz. Filmska igra se začneja pri strukturi kosti. Kamera lahko prikaže osebnost — ali pa jo oblikuje, ustvari. Rahli odtenki v drži in kretnjah so veliko važnejši kot najzgovornejše in najgloblje vrstice dialoga.

Skoraj bi lahko razlikovali štiri poglavitne »tokove« filmske igre. Pri **ekspresionistični** igri uporablja igralec vse telo »transparentno«, da z njim plastično prikaže razna duševna stanja: mojstra ekspresionizma sta Emil Jannings in Jerry Lewis (oba specialista za erotično burlesko). **Gledališki** stil sega lahko od škripajočega realizma Actor's Studio v filmih Elie Kazana, do »podigranja«, ki ga štejejo dandanes za »realizem«. Renoirov **Toni** je na primer tako **realističen**, da je videti pretiran in nedosleden po merilih konvencionalnih idej o realizmu. Na drugi strani pa je veliko vsakdanjega vedenja skrajno neizrazitega, ker se običajno veliko bolj trudimo **prikriti** svoje občutke kot jih izražati. Četrtemu bi lahko rekli slog **persona** in večina kritikov (vsaj angleških) ga šteje odločno za manjvrednega, četudi so francoski intelektualci v tem pogledu istega mnenja kot široko občinstvo in skrajno dostopni »izžarevanju« takih osebnosti, kot so Ava Gardner, Kim Novak in druge. Varianta tega stila igranja je rahlo prenapeta sila mlade Sophie Loren in Brigitte Bardot.

B. B. je — kot Marlene Dietrich — ljubljena visoko kultiviranega občinstva in mrzka srednjemu. Njene bose noge evocirajo hkrati revščino v slogu »kruh, ljubezen in sanje« in arogantno brezbriznost St. Tropeza; njene številne buržoazne manierizme poživilja upornost, ki čudno parafrazira proletarsko vulgarnost in predrznost. Njeno telo plesalke, trdno in vitko, zalito in gibko hkrati, razodeva lenobno, študirano lahkotnost, ki je posledica temeljito osvojene discipline. Njena skrivnost pa je — drugače kot pri Marleni — v napadalni samohotnosti, v popolnem in laskavo silovitem predajanju, ki pa mu sledi — kot pri otroku — nagel, brezčuten odpust.

B. Bjina izzivalnost je ganljiva, ker še malo ni mrzla in izdaja resnično željo, da bi se prikupila, da bi zaslužila ljubezen in spoštovanje. Vsaka njena muha je hkrati zani-kanje prejšnjega razmerja, nevera vanj. Njena viharna ekstravertiranost vsebuje slutnjo prejšnje tesnobe in obupa. Vadimova bistrovidnost je odkrila, da je B. B. hkrati erotični objekt in tragedinja.



Zgoraj: OTOK NA KONCU SVETA (L'Île au bout du monde), 1958. Režija Edmond T. Gréville. Na sliki Magali Noel in Christian Marquand. Spodaj: VEČNOST ZA NAS (L'Eternité par nous), 1963. Režija José Benazeraf. Na sliki Sylvie Sorrente in Michel Lemoine

Žal je kuhanje erotičnega fetiša prevladalo nad nežnejšo in prikupnejšo izrabo možnosti in težavnosti, ki jih vsebuje B. Bjina izredna sposobnost preiti čisto nepričakovano — človek bi skoraj dejal: istočasno — od sladkega h kislemu, zaupnega k prestrašenemu, ženskostnega h glasno seksualnemu. Prava tema za filmsko osebnost B. B. bi bila vloga v **400 udarcih**, ki bi bila samo po naključju videti kot **Bosonoga grofica** — z drugo besedo, pravo spoznanje njene erotičnosti je v temeljitem in sočutnem razerotiziranju.

Seznam **najstrastnejših** filmskih igralk bi bil zelo različen od seznama najizzivalnejših. Obstret skoraj otipne frigidnosti se lovi okoli nekaterih slavnih simbolov spolnosti — in nemara ohranja ozračje večnega devištva ter odganja prilaščujočo si, odvisno in materinsko ženskost, ki se je toliko moških boji. Prepletanje pohlepnosti in plašnosti v Marleni Dietrich je prav čudovito; in dialektika koprnjenja in izmikanja v Greti Garbo je ljubka, da ti jemlje dih, in hkrati mučno tragična. Nemara so najbolj popolne upodobitve ženske erotike skromnejše: čudovita Petunia Ethel Walter v filmu **Cabin in the Sky**, Eva Dahlebeck v **Pouku v ljubezni**, prizor umiranja Merle Oberon v **Glasu v viharju**, Jeanne Moreau in Jennifer Jones v filmu za filmom, Michèle Morgan v **Obali v megli** in nesmrtna Jean Harlow, katere zapeljevanje Jamesa Cagneya v filmu **Public Enemy** je še zdaj prav tako drzno in razuzdano kot leta 1934 (v primeri z njo je kvarilo učinek Marilyn Monroe — kljub njeni marljivosti strokovnosti — zavestno burleskno pretiravanje same sebe).

PODTONI

Seksualni simbol je pogosto najbolj pusta oblika erotične udeležbe, ker postane prav lahko pretirano cerebralno. Najbolje učinkuje, če je hudomušno prikrit kot v dvoumnostih, ali če je videti naključen, ali če uporablja čustveno odmevnost svojih neerotičnih aspektov. **Obraz** (The Face) nam nudi redek primer seksualne simbolike, ki spretno uporabi svojo anatomske preciznost. Bahavega pa neizkušenega mladega kočijaža zvleče mlada sobarica v seno. Za hip je platno prazno, nato fant (ne da bi ga videli) zavjavi: »Moja kravata! Zavozlala se je!« Dekle tolažeče zagradi: »Nič ne de, pomagala ti bom.« Trenutek pozneje pripomni fant — zdaj že bolj spoštljivo kot obupano: »Kaj tale gumb tudi? Kako zapleteno je vse to!«

Ko mož v filmski verziji Colettine **L'ingénue libertine**, ki jo je posnela Jacqueline Audry, nazadnje premaga svojo plahost, se režiserka poigra z naglim zaporedjem posnetkov velike, bodičaste kakteje in ritmičnih, razlivajočih se valov. Čudno, pa resnično »nezdružljiva« simboja se zlijeta, zamišljeno, z blagim humorjem in malce spačenim smislom za nasprotja. V **Njenem življenju** pa Antonella Lualdi nestrpno maha z jahalnim bičem, ko si poželi Christiana Marquanda. In brž ko se prikaže ta dobro znani simbol za »mogočno poželenje«, čakamo, da bo Marquand izpričal svojo moškost in ji ga vzel. To seveda stori. Simbol je preveč lahko razlagati, zato ni v njem ne napetosti ne skrivnosti.

Glasba je priljubljen erotični simbol — v filmu Jeana Renoira **Boudu sauvé des eaux** in v Autant-Larajevi **Zeleni kobili** simbolizirajo posilstva, opravljena s polovičnim pristankom žrtev, poskočni vojaški marši; in v Bergmanovem filmu **Poletje z Moniko** barva prvo doživetje doraščajočega fanta muzika starega, javkajočega, napol polomljenega ročnega gramofona.

V filmu **Esther Costello** Rossano Brazzi zločinsko napade slepo in gluho Heather Sears in v psihološkem momentu divji, vetrovni nalič odnese steklena vrata in vihar plane v sobo. Tistim, ki se jim zdi, da je posilstvo ubogega dekleta višek zlega, bo v uteho slišati, da je to posilstvo zdravilno — zaradi njega se ji vrnejo zgubljeni vid in sluh. Kopel, v kateri se valjata Jeanne Moreau in Jean-Marc Bory v necenzurirani verziji **Ljubimcev**, nakazuje občutek obeh ljubimcev, da ju nosi to blago valovanje na in v meso drugega, da ustvarja »eno telo« kot skupno last.

V Howarda Hawksa filmu **The Big Sleep** razpravljata Humphrey Bogart in Laureen Bacall o zapeljevanju z izrazi konjske dirke in po lahkotni, gladki idejni asociaciji postanejo fraze pogovor o samem seksualnem aktu; učinek je strašno smešen. Veselo norčevanje iz samega sebe nikakor ni nezdružljivo z erotično vnetostjo.

Premiki kamere se lahko pridružijo plesu parjenja. V **42. ulici** se kamera sprehodi pod arkado dekliških nog. V **Grenkem rižu** de Santisu ni dovolj sprehoditi baletni zbor skoz neorealistično riževno polje, temveč ga obda z gibanjem kamere, ki bi ga shematično lahko opisali takole: kamera gleda dekleta najprej z višine desetih metrov navzdol, se spusti proti njim kot štika, veselo posname površino riževnega polja, usmerjena kot torpedo k trdnim nogam junonske junakinje in se v zadnjem trenutku okrene navzgor, tako da zakipi nad zdaj že čisto zasoplim gledalcem njeno mogočno oprsje.

Ker je filmska kamera magična, je zmožna najbolj intimnih razkritij. V **Erotikonu** Gustava Machatyja (1928) namiguje deževna kaplja, ki polzi po mokri okenski šipi, na spermatozom, kako išče ovum. Posnetek **Plavalose Venere** (1932) kaže Marlene Dietrich, kako opira eno nogo na sedež stola in gleda v kamero, zraven nje pa stoji vsiljivo nameščen ščit, poslikan kot maska in odpira divja, režeča se usta. Nasprotje med njeno milo, koprnečo brezizraznostjo in baterijo njegovih volčjih čekanov evocira primitivno moško mōro zobate vagine. Prav kot uporabi junakinja filma **The Salvation Hunters** (1925), ki jo revščina in moževa šibkost prisilita na pot prostitucije, ožgano vžigalico, da si z njo pobarva vejice, izkoristi von Sternberg vse v erotični namen — od sit in solnic (*The Salvation Hunters*) do ananasa (*Modri angel*) in erotizira celo mehko, mačje božanje svetlobe, čutno in kruto natančno, na karkoli že pade. Peresa in kipi, dragocene ničevosti in lutke se gnetejo v njegovih filmih, vsi pa so trepetajoči, žalostni in zgovorni svežnji čustva. Celotno maske so strast, ki vrešči, naj jo spustimo.

V svojem slovarju nadrealizma **Dictionnaire abrégé du surrealisme** sta si André Breton in Paul Eluard privoščila čudovito negotovo definicijo erotike: »Sijajna podzemna ceremonija«. Nekateri gledalci občutijo pri tem, ko se Antonella Lualdi in Laurent Terzieff pretikata in lebdita pod škropilnicami v filmu **Notte brava** samo močan, nedoločen udarec lepote; drugim se zdi, da poteka v čustveni bližini sijajne ceremonije. Ali je nespametno poudarjati, da dobiš, če v mislih soočiš njuni telesi (kot na sliki) čudovito, ekspresionistično sliko skoraj hkratnega orgazma? Že mogoče...

Ozadje zmerom lahko veliko prispeva k erotični nabitosti prizora, bodisi da ga odmeva ali pa je v nasprotju z njim. V filmu **Les Bijoutiers du Clair de lune** kaže Vadim BB, kako nekega vročega lenobnega španskega popoldneva postava po veliki hladni kuhinji, na sebi pa ima bel bikini, pod katerim njene bujne prsi lenobno teže zagorelo, žilavo telo.

Kot milijonarka priredi Sophia Loren lažen samomor in se vrže v Temzo, reši pa jo skromen indijski zdravnik (Peter Sellers). Zvleče jo k lopi za sušenje slanikov, kjer se za lilasto črtasto volneno preprogo Sophia sleče (na sebi pa obdrži svoje bisere in širok škrlatno rdeč klobuk). Ko se zdravnik pripravlja na to, da bi jo preiskal, sklene milijonarka, da ga bo zapeljala in oblečena samo v rožnato kombinežo ponosno razstavi svoje obilne oblike — Noel Purcell pa ta čas spokojno meša nekakšno slabo dišečo ribjo nesnago, ki se kadi iz starega kotla. Nasprotje med sijajnim Sophiiniim mesom in njenim okoljem postane še bolj ostro, ko jo njena žrtev odkloni, Sophia pa vzame prekajenega slanika v roke in pravi navdušeno: »Iste barve je,«; ta zabavna domisljica izreče naglo transcendiranje čutnih okusov pod vplivom erotične čustvenosti.

Filmska pornografija je pogosto žlahtna umetnost, zmerom pa temelji na paradoksu in tančini. Zelo veliko je odvisno od dialektike skrivanja in razkrivanja, pričakovanja in presenečenja. Režiser pogosto namesti gole prsi v komaj opazni spodnji kot, čisto na rob slike, kjer jih bo gledalec, ves presenečen, opazil šele med potekom prizora. Tako pokaže Truffaut prsi Michele Mercier v necenzurirani verziji filma **Streljajte na pianista**. V filmu **Adorable Creatures** se v hipu pojavi celoten portret Martine Carol — kot nekakšen udarec s cimbalami — pa izgine, zdavnaj preden se ga je gledalec nagledal.

nadaljevanje



iskra

industrija
za elektromehaniko
telekomunikacije
elektroniko
avtomatiko in
elemente

iskra

industrija
za elektromehaniku
telekomunikacije
elektroniku
avtomatiku i
elemente

iskra

electromechanics
telecommunications
electronics
automation
components

Združeno podjetje Iskra Kranj



EKRAN

73

Žirija mesečnika za film in televizijo iz Ljubljane, EKRAN, je v sestavi Branko Šömen, Bogdan Tirnanić in Hrvoje Turković

podelila na 17. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu svojo tradicionalno nagrado ŽAROMET slovenskemu filmskemu avtorju Karpu Godini-Ačimoviću za film GRATINIRANI MOŽGANI zaradi senzibilnoironičnega pristopa k snovi in za maksimalno raven uporabe barv.