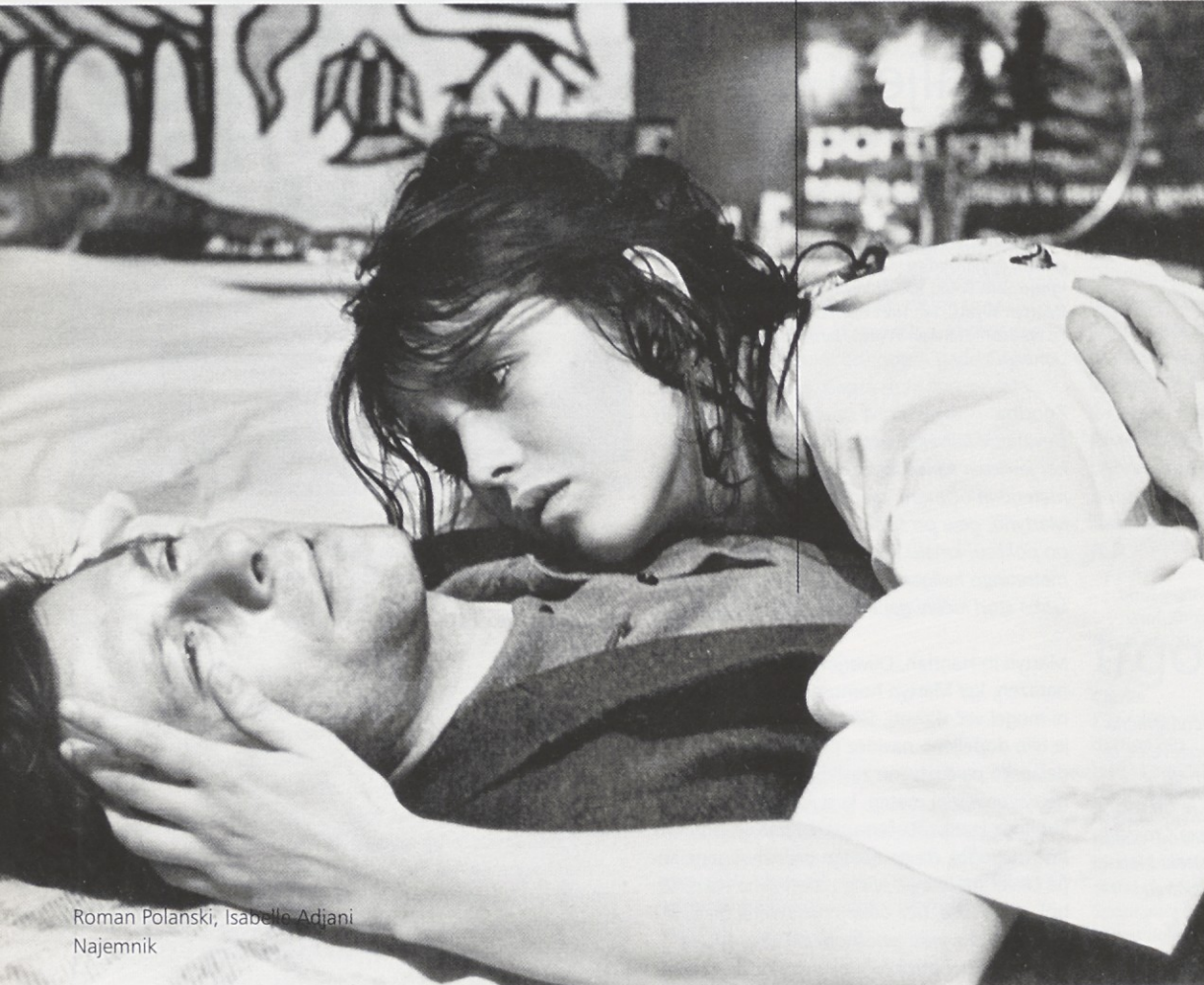


roman polanski

nil baskar

"Avtor brez opusa, slovar brez gesel?"



Roman Polanski, Isabelle Adjani
Najemnik

"POLANSKIJEVSKI"

Na samem začetku je potrebno poudariti, da je v primeru Romana Polanskega leksikografski pristop sila naporno in predvsem rizično početje. Ne zato, ker bi imeli težave z etimologijo "polanskijevskih" terminov (ustrezen prevod elegantne francoske izpeljanke polanskiénne v domač jezik najdemo le stežka, srečevali bi najbrž le okorne približke kot "polanskijevski", "polanskovski"...) ali njihovimi konciznimi pomeni, temveč bržkone zato, ker kinematografija Romana Polanskega nikoli ne bo (postala) avtorski opus v pomenu Forda, Hitchcocka ali Godarda, temveč (ostala) serija tematsko in estetsko bolj ali manj sorodnih ekskurzij na terene režiserjevih obsesij in fascinacij. Skratka, ne bo nudila toliko dovršenega (in smiselnega) pojmovnega sistema, kot ga zahteva leksikografska praksa. Polanski pač ni režiser, ki bi v skladu z neko vnaprej izdelano metodološko projekcijo ali vizijo intencionalno in kontinuirano strukturiral svoj univerzum in konfiguriral njegove elemente, temveč je to tip, ki nekatere izmed svojih zgodb prenaša sincerely sabo po več deset let, druge pa je zmožen sproducirati v pičlih štirinajstih dneh.

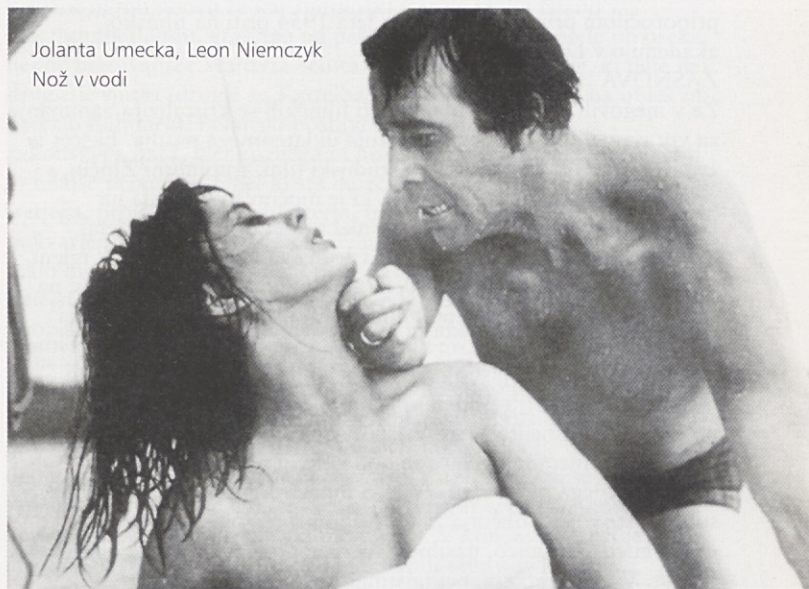
Če torej Polanski reče, da rad snema filme in da v tem uživa, mu gre brez zadržkov verjeti; že kar cinična, a v končni instanci verodostojna bi bila tudi ugotovitev, da

je "opus" Romana Polanskega, za razliko od nekaterih velikih in pedantnih "metodologov", odvisen od spremenljivk, ki spadajo nekeje v register produkcijskih okoliščin (zagotovitev sredstev, sodelavcev, lokacije in glavne ženske vloge) in niso več stvar avtorjeve refleksije. Seveda se morajo režiserjeve intence vselej zoperstavljati in uklanjati grobim omejitvam produkcijskih, sistemskih in ideoloških okoliščin, kar pa v sosledici pušča sledi, zato lahko posamezne člene nekega režiserjevega opusa zlahka identificiramo kot "tujke" v avtorskem korpusu (filmi, ki jih režiserjem "speljejo", ali pa so narejeni zgolj, da prinašajo denar) in jih zaradi boljše preglednosti tudi izločimo; ko pa to storimo pri Polanskem, ne samo da ne ostane mnogo, temveč tudi to, kar že ostane, nikakor ne more biti reprezentativni ali celo konstitutivni primerek njegove kinematografije. Vzemimo denimo *Pirate*, film, ki ga je po rekolekciji prve žene Romana Polanskega, Barbare Kwiatkowske (bolj znane kot Barbara Lass), kasneje srednje opažene evropske igralka, Polanski nosil v glavi kar četrto stoletja (zamisel je dobil konec leta 1959, scenarij sta z Gérardom Brachom spisala leta 1973. leta). Če lahko zanj torej rečemo, da nikakor ni bil film, ki bi ga Polanski ne želel narediti in da pri tem tudi ni bil oviran, v filmu vseeno ne najdemo mnogo tematik, specifičnih za predhodne filme. Podoben primer je *Tess*, nastal šest let pred omenjenim, za katerega realizacijo si je Polanski prizadeval, odkar je Sharon Tate Hardyjevo novelo tik pred tragičnim pokolom na Bel Airu pozabila v Londonu na nočni omarici. Tudi tokrat je ob dokaj megalomanski in perfekcionistični produkciji nastal film, sicer eden bolj cenjenih, a zopet diskontinuuiran v nizu. Kar želimo s primeroma v osnovi nakazati, je, v kolikšni meri delo Romana Polanskega registrira zunanje vplive, kako močno se vulgarno delovanje produkcijskega aparata vpisuje v njegovo avtorstvo in nenazadnje, kako organska je povezava med njegovimi filmi in življenjem. Vsled vsega tega je njegovo delo skupek načinov in zanimanj, ki se ne podaljšujejo nujno ena v drugo, saj evoluirajo v zelo majhni meri, ali pa sploh nič.

"POLANSKIJEVSKI", HOLLYWOOD & EVROPA

Zelo pavšalno gledano velja, da je bazična (in klasična) razlika med evropskim in ameriškim filmom v stopnjah njunega samozavedanja, v obliki samorefleksije medija, ki jo podajata. Če prvi to zavest na konceptualni ravni jasno inkorporira v samo sporočilo filma, se v drugega ista vednost vstavlja med materialnim procesom registriranja in montaže, kar je itak vedno nujnost, če režiser celotnega mehanizma ne uvidi in intencionalno povnanji. Prvi pol je torej nek deklarativni obrambni mehanizem pred kapitalistično surovostjo mehanskih procesov, ki izdelavo filma spremljajo, drugi pa si pred tem zatiska oči in raje kuje dobiček; ameriški film je eskapističen, ker takšen hoče biti in ker je itak pozabil biti drugačen. Jasno je, da gre tu za skrajno posploševanje, ki bolj kot razločku med Evropo in Hollywoodom služi razmisleku o tem, kaj naj bi evropski film sploh bil, vseeno pa takšno posploševanje v nemaločem korespondira s pojmom (hollywoodskega) žanra. Žanr kot tipično hollywoodska praksa (invencija bolj redko, tudi če rečemo, da Hollywooda niso izumili Evropejci) je najbližje temu, čemur bi želeli reči praksa ameriške filmske produkcije in kamor bi po njihovih značilnostih zlahka uvrstili tudi filme Romana Polanskega. Prav ameriška žanrska praksa je tista, ki s svojimi formalnimi konvencijami najbolje odseva specifične nekega produkcijskega aparata in avtorja, ki znotraj njega izvršuje minorne akomodacije, ki jih lahko interpretiramo tudi kot njegovo "avtorstvo". To je v marsičem gledišče, ki ga je zavzemal francoski novi val in njegovi protagonisti, ko so slavili sofisticirano avtorstvo Hitchcocka, Hawksa ali Langa, in ga poizkušali reflektirati v lastnem delovanju. Zopet se je Evropa obnašala kot hrbtna stran kovanca, kot zavedna refleksija kapitala in njegovih fraktalnih pojavov, kapitala ki je, kot vemo, itak hrbtna stran filma. Torej Evropa, ki sama sebe vidi kot ontološko esenco filma, a potrebuje svoj materialni antipod, Hollywood, da bi to lahko dokazala. Kje se tu nahaja Polanski? Prav nikjer, saj ne uspe zadostiti niti enemu kriteriju: za evropskega gledalca ali kritika je preveč hollywoodski, preveč potencialno všečen, preveč šibka je njegova

filmska samorefleksija in premalo racionalna in premišljena estetika, da bi ga lahko mirne duše postavljali ob bok dinovravrom evropskih novih valov. Za enakega onkraj Atlantika je Polanski marsikdaj preveč evropski, celo preveč intelektualističen (in seveda dekadenten), njegova estetika nekako smrdi po modernizmu, njegova preigravanja žanrskih formul se zdijo cinična na prav evropski način. Obema sicer ugaja relativna gledljivost njegovih filmov, moti pa ju tesnobna obsesivnost, ki jo je zopet težko pripisati čemurkoli drugemu kot značilnostim njegovega življenja. V nadaljevanju bomo poizkušali Polanskemu poiskati nek teritorij, kjer ne bo deloval kontradiktorno; če so njegova preteklost, njegovi filmi in on sam iz njega/sebe naredili posebno vrsto označevalca brez dejanskega referenta, je morda tega moč zopet najti s pazljivim manevriranjem med fikcijo njegovih filmov in fakti njegove biografije. Morda je na tem mestu potrebno poudariti, da je pri Polanskem bio-filmografija težko ločljiva od kakršnekoli refleksije njegovega dela, zato bo figurirala že tu in sedaj. Vsekakor pa bomo poizkušali ne pasti na limanice njegovemu baročno razkošnemu kurikulumu.



Jolanta Umecka, Leon Niemczyk
Nož v vodi



Catherine Deneuve
Odvratnost

FAKTIČNI FANTOM

Že v ranem otroštvu je Roman Polanski kot edinec židovskega para neobvezne konfesije prvič premeščen. Rojen je l. 33 v Parizu, že tri leta kasneje pa se njegovi selijo nazaj na rodno Poljsko v upanju na boljši standard. Roman odrašča v kozmopolitskem miljeju Krakowa, v katerega pa kaj hitro zareže invazija nacistov. Tu se pričnejo njegove mladostne muke: družina se sprva znajde v getu, ki ga Nemci do leta '43 postopoma preseljujejo v koncentracijska taborišča. Romanu odpeljejo mater, ki vojne ne preživi, ter očeta in sestro. Njega predtem pri desetih letih oddajo v skrb poljski družini,

ki ga pozneje pošlje v oddaljeno vas, kjer Roman za nekaj časa postane katolik. Vseskozi je brez formalne izobrazbe, ki jo mora nato trudoma pridobiti v pozni puberteti. Po vojni se oče vrne z novo ženo in Roman dokaj samostojno odrašča v stalinističnem kaosu povojne Poljske. Počasi se izobražuje, v kino pa začne hoditi že med okupacijo. Nekje po vojni vidi Errola Flynna v **Robinu Hoodu**, ki se trdno usidra v njegov spomin. Pozneje neuspešno študira; sprva elektrotehniko, nato slikarstvo, kjer se prvič izkažejo njegovi umetniški talenti, ko iz preprostih tihožitij dela groteskne ekspresionistične pejzaže. Že pri trinajstih začne delati na radiu, kjer spozna skupino igralcev in se posledično seli v gledališče, kjer se odlično znajde. Pred koncem študija se prvič sreča s filmom; nekako se uspe približati Andrzejju Wajdi, ki snema film **Tri zgodbe** in naveže prijateljske odnose z ljudmi, ki bodo v prihodnosti predstavljali novi poljski film. Na Krakowski Dramski šoli ga diskvalificirajo zaradi njegove podpopprečne višine in znajde se pred možnostjo vpoklica v vojsko. Ko se že pripravlja na emigracijo, ga Wajda pokliče in mu da manjšo vlogo v svojem naslednjem filmu **Generacija**, kar ga reši pred obupom in denarno stisko. Z dobrim priporočilom prijateljev mu uspe leta 1954 priti na filmsko akademijo v Lodzu.

ZASNOVA

Že v njegovih zgodnjih študentskih filmčkih se kristalizira zanimanje za vprašanja dominacije, podrejanja in latentnega nasilja. Eksces je že njegov prvi (l. 1957) uradni študijski film, triminutni **Zločin**, s prizorom zabadanja in igro senc, ki je močno spominjala na Hitchcockov **Psiho**, le da se je ta imel pripetiti šele čez tri leta.

Z **Razbijanjem zabave** Polanski naslednjega leta izkaže velik talent za bizarne domislice: odloči se, da bo dokumentiral šolski ples, na skrivaj pa se domeni s tolpo huliganov, ki sredi večera vdrejo na plesišče in razbijajo nosove njegovim sošolcem. Polanski vse vestno zabeleži, filmček pa jasno naleti na sovražen odziv. Všeč ni tudi njegovemu mentorju Andrzejju Munku, sicer pionirju povojnega poljskega dokumentarnega filma, a ga vseeno reši z izjavo, da gre za izviren dokumentarec. Nato se pod vplivom Becketta loti absurdističnega filma **Dva moža in omara**, kjer suvereno izkaže vso subtilnost svojega občutja za človeško krutost, neumnost, indiferenco, aroganco, nasilnost, perverzno, ničevost, egoizem in norost. V tem kratkem, petnajstminutnem filmčku lahko detektiramo večino tematskih nastavkov, ki jih Polanski vedno znova transplantira iz enega filma v drugega. Možakarja, ki iz morja prineseta omaro, jo nosita čez vas in mesto, da bi se naposled lahko vrnila v morje, opravita pravi mučeniški *tour de force*, ki se ob glasbi Krzystofa T. Komede, takrat avantgardne figure poljskega jazza, pozneje stalnim sodelavcem Polanskega, zdi kot kondenzirani, kvintesenčni manifest "polanskijevskega" nihilizma in črne satire.

Ko **angeli padejo z neba** naslednjega leta je oniričen, mutiran *flash-back* starke, ki pazi na javno stranišče in se spominja svoje vitalne mladosti, ljubezni in lepote, medtem ko mimo nje hodijo groteskne moške kreature. Barvite, baročno nabuhle podobe iz spominov se mešajo s sivo, monokromatsko sedanostjo, ki je podložena z naravnimi zvoki pisoarjev. Polanski tu vpelje diskontinuiran čas, ki pri njem sicer ni prav pogost, in zaprt prostor, ki ga razbija z nekim drugje (prostori starkinih spominov, zeleni travniki, rečni breg, bojišče). Po svoji v osnovi simbolistični naravi in grobi vizualnosti je med filmi Polanskega še najbolj poljski in soroden Wajdovi estetiki. *Dva moža in omara* Polanskemu prineseta nagrado na Bruseljskem

festivalu, v istem času pa se prvič tudi poroči. Barbara Kwiatkowska, njegova mlada žena, je takrat na poti h karieri filmske igralka, in ponudbe kapljajo iz Francije in Španije. Oba se za nekaj časa nastanita v Parizu, kjer si Polanski z ženinim predujmom kupi rdečega Mercedesa, znak njegovih simpatij do kapitalističnega zahoda in potrošniške družbe. Nasploh obvelja Polanski v sledečih letih kot velik apolet zahodne družbe, še zlasti ameriške, katere demokratično ureditev in svobodo govora hvali navkljub lastnim poznejšim nevšečnostim z ameriškim pravosodjem. Tako se tudi leta '68 na Cannesem festivalu precej hladno udeležuje militantnih akcij svojih francoskih kolegov, ki kanijo sesuti festival, degenerirani proizvod buržoazne konzumne družbe, in si nekako zapravi simpatije francoskega novega vala.

Vrnimo se v leta '61/'62, ko v Parizu najprej posname **Debeluha in suhca** ter nato na Poljskem **Sesalce**. Oba filmčka sta koncizna nadgradnja sedaj že konsolidiranega čuta za grotesknost in tematik moči in dominacije v odnosu dveh ljudi. *Debeluh in suhec* že vsebuje mračnjaški ton, ki ga bo Polanski mojstrsko poustvaril v **Slepi Ulici**. Polanski se takrat mojstri v stilistični abstrakciji in mineralizaciji čiste basenske fabule, ki jo podaja skozi filter strupene, kavstične satire, ki jasno oponira dvema velikima satirikoma istega obdobja, Felliniju in Tatiju. Od prvega ga loči hladna izčiščenost podob, od drugega krutost in demiurška indiferenca do lastnih junakov, zunaj katerih ni nič slabšega od njih samih.

"ŠAMPION MODERNEGA OKUSA"

To so stalnice "polanskijevske" poetike, ki se bodo sčasoma omilile, ali celo zapakirale v bankabilno obliko, ko se bo Polanski na zahodu prisiljen preživljati.

V naslednjih letih se Polanski utirja na nek trajektorij modernega življenskega stila, ki ga razpenja med Pariz, London in naposled Hollywood. **Nož v vodi**, njegov prvi celovečerec in hkrati zadnji poljski film, mu v Ameriki prinese veliko kritiško priznanje, ne uspe pa izboljšati njegovega gmotnega boja pri iskanju novega dela. V Parizu spozna Gérarda Bracha, sorodno dušo, s katerim v naslednjih letih oscenarita vse važnejše filme Romana Polanskega (z izjemo **Kitajske četrti**, katere renomirani scenarist je Robert Towne). Družji ju še nekaj. Oba sta pravkar izgubila žensko (ironično Polanskemu prva žena pobegne z Karlom Heinzom Boehmom, zvezdo Powellove **Smrti v očeh** (*Peeping Tom*, 1960), enega Romanovih priljubljenih filmov) in teorija pravi, da takrat zasnujeta maščevanje ženskemu spolu, ki bo od ženskih likov v filmih zahtevalo predajanje poniževanju in občasno norost. Koliko lahko mizogine tendence samega Polanskega pripišemo tej razlagi, je predvsem vprašljivo, dejansko pa je moč od **Odvratnosti** dalje zaznati stalno ponavljajoč se motiv trpeče, mazohistične, posiljene in nore ženske. V **Deklici in smrti** se sicer zgodi prelom, ko ženski lik stvari čvrsto vzame v svoje roke in svojo superiornost celo potencira z absolutno močjo nad drugim, instanco odpuščanja, a mora biti pred tem vseeno brutalno mučena in posiljena.

Z **Nožem v vodi** Polanski izgubi svoj domicil, ko mu tla pod nogami spodnese sam takratni poljski predsednik Gomulka z izjavo, da za takšno razmišljanje, kot ga je režiser v filmu izrazil, v komunistični Poljski ni prostora. Bilo je to prvič, da so Polanskega indirektno ideološko ekspatriirali, drugič je to leta 1978 storil losangeleški sodnik Rittenband, ko mu je zagrozil, da bo po prebiti kazni zaradi posilstva mladoletne osebe izgnan iz Združenih držav. Obakrat se je Polanski vrnil v Pariz, ki je v njegovem življenju zavzel vlogo



Slepa ulica



Ples vampirjev



Kitajska četrt



Najemnik

bežiščne daljice in pribežališča pred podivjanim pritiskom medijev. Razmišljanje, ki ga je podal Polanski v *Nožu v vodi*, resnično ni moglo obroditi sadov v ideološko privitem poljskem režimu, ki je umetnikom narekoval socialistično konstruktiven pristop v prikazovanju trenutnega družbenega stanja. Družbena stratusa, ki ju je v namestil v film, dobro situiran meščanski par srednjih let, on buržoazne provinience, ona dosti mlajša in bolj statusni simbol njemu, na drugi strani pa napol delinkvetni mladenič, prvoborec v vzhajajočem generacijskem konfliktu, podoben tisočem mladim ljudem po celem svetu, sta jasno bolj ustrezala klimi zahoda, kot pa domovini Polanskega. Poleg tega mu je s filmom uspelo duh časa poustvariti tudi na formalnem nivoju. Če je Polanski že prej izkazoval svoj neverjetni dar za srednje nasičeno organsko kompozicijo, jo je tu nadgradil z modernističnimi prijemi, ki so filmu dajali za tiste čase ultra moderen look; tako moderen, da se je film, ko je naposled pricuriljal do Združenih držav, kaj hitro znašel na naslovnici *Time Magasina* in nato še med nominacijami ameriške Akademije za film za najboljši tuji film leta 1964. Mladi in zmedeni Polanski, ki so ga v Ameriki že označili za nadarjenega prebežnika iz za železne zavese, se je znašel ob boku Fellinija, svojega idola, ki je z 8 1/2 naposled tudi zmagal. Kljub temu je postal Polanski "šampion" modernega okusa in se kmalu premestil v London, ki je bil v svojem "swinging sixties" desetletju – ko je veljal za najbolj dekadentno mesto na svetu.

PARIZ - LONDON - HOLLYWOOD - PARIZ

Če je z *Nožem v vodi* Polanski očaral zahodno publiko in zlasti kritike, je z naslednjim filmom mednje zanesel dvom. Pokazal je, da v popolnosti razume žanrske konvencije in mehanizme, ko je za Compton Films, nič kaj preveč profilirano produkcijsko hišo, ki je bila dotlej preokupirana z nizkoprorračunskimi grozljivkami in trilerji, posnel napeto psihološko srhljivko, polno morbidne tenzije in patoloških vsadkov. V osnovi gre za sofisticirano razdelavo mentalnega propada mladega dekleta, ki ji nek mladostni dogodek, najverjetneje očetova spolna zloraba, priziva bolesto ambivalentne reakcije na vse, kar je povezano s telesom in intimo. V vsakodnevnih soočanjih hipno sicer reagira normalno, a vsako naslednje dejanje privzame povsem patološke dimenzije. Ko se sama zapre v stanovanje, kjer sicer živi s sestro in njenim ljubimcem, pričnejo njena mentalna stanja ukrivljati sam prostor in čas ter se izrisovati na površini stanovanja, ki zadobiva nove globine, razsežnosti in oblike. Novo stanovanje postane povnanjen singularni dekletov svet, zaprti prostor, skrita kamrica njenih patoloških obsesij. Vse, kar vanj vdira, aktualna in realna zunanost, ga destabilizira in ogroža. Catherine Deneuve, ki mlado dekle igra, uspe z hladno neprepustnim obrazom še dodatno potencilirati perverzne podtöne v psihu svojega lika. Poleg prav boleče prisotnosti velikih planov njenega obraza Polanski gledalca šokira z vizualnimi atributi konvencionalne srhljivke (nenadne razpoke v tleh in stenah, hipni prividi v ogledalu, nelagodni zvoki in šumu – slovita tonska lestvica, ki stopnjuje omračevanje uma...), le da tu prevzemajo vlogo psihotičnih indicev, ki zaznamujejo dekletovo moteno percepcijo. V vsemu je *Odurnost* tesnoben film, ki gledalca imponira z nelagodjem vsled njegovega prisiljeno voajerskega gledišča. Da je dogajanje filma postavljeno v Veliko Britanijo, se je takrat izkazalo za smotno potezo, kot se spominja Polanski: " *Doumela sva* (z Gérardom Brachom op.p.), da se zgodba, ves čas na meji

fantastike, v kateri so sanje in realnost v duhu mlade device, ki jo spolnost hkrati privlači in odbija, globoko prepletene, lahko odvijata v deželi, kot je Velika Britanija, kjer vas nimajo takoj za norca, če vidite fantome ali slišite vračajoče se duhove."

Šlo je predvsem za to, da je bila v tistem času angleška kritika (in gledalstvo) mnogo bolj naklonjena filmom s fantastičnimi primesmi kot francoska, zato je film naletel na veliko resnejši odziv, kot bi v Franciji. V tem lahko vidimo srečno naključje ali pa kar nek topografski indic "polanskijevske" avtorske politike, ki za prizorišče svojega filma vedno uspe najti nek specifičen geografski milje; Polanski kot da že celo kariero manevrira med štirimi ali petimi nacionalnimi produkcijami (francosko, ameriško, angleško, rodno poljsko in italijansko) in v njih pušča sledove svoje obsesivne kinematografije, ki v stiku z specifikami okolja zadobiva vedno nove oblike in se pusti mutirati.

Ko se je v sredini šestdesetih Polanski dovolj aklimatiziral na angleško meglo in "swinging London", je lahko posnel svoj najbolj manifestativni in po mnenju mnogih kritikov in fanov najboljši film, *Slepo ulico*. Film do skrajnosti izkoristi "polanskijevski" zaprti prostor in mu dodeli že kar ontološki status: Holly Island v Northumberlandu, graščina na peščeni sipini, dostopna le ob oseki, nekoč prebivališče Walterja Scotta. V tako izčiščen milje, ki daje nek drugeje sluti (drugeje so Kattelbach, družina, ki pride na obisk in Terezin ljubimec), Polanski postavi trikotnik, sestavljen iz zakonskega para, mehkužnega in histeričnega moža v srednjih letih in mlajše perverzne žene, ki sta daleč od zakoncev iz *Noža v vodi*, ter tretjega, proliferičnega gangsterja, tragične figure, ki jo uniči ženska pokvarjenost in moška šibkost. Film je delirična groteska, ki ji je kaj malo mar za gledalčev naivni pozitivizem. Za ljubitelje absurda, črnega humorja in bizarne situacijske komike je film dandanes prava okopašna fešta, kot je nekdanj veljal za nihilističen in brezsmislen film, ki je sam sebi v namen.

Film je poleg obešenjaškega humorja dobesedno pretkan z elementi krutosti in spolnosti; do izraza tu prihaja ingenuozna filmska govornica Polanskega, ki zmore svoje vrhunce najbolje doseči z malo dialoga, preko povsem kinematografskih sredstev. Zdi se, da Polanski potrebuje le igralce, ki vsaj približno vedo, kaj hoče on, in kamermana, ki vidi svet podobno njemu. V končni instanci je *Slepa ulica* poglobljena študija intersubjektivnih odnosov znotraj opisanega tipa trikotnika, razmerij moči, ki v njem vladajo in vloge ženske med dvema moškima. Zopet smo zaprepani nad dramaturškimi kompetencami Polanskega, nad suvereno psihološko profiliranimi liki in razdelanim potekom dogodkov. Od kje Polanskega suverenost na terenu psihologije in psihopatologije? Po mojstrski *Slepi ulici* je avtorska politika Romana Polanskega nekako postala bolj jasna. Njegovo okoriščanje žanrskih obrazcev, njihov premeščanje, rekontekstualizacija in perversiranje žanrskih narativnih mehanizmov so s strani nekega poljskega emigranta delovali vsaj anahrono, če že ne neverjetno. Polanski je zato eden najboljših dokazov (in najbolj paradoksalnih), da je jezik trde in konvencionalne žanrske konvencije univerzalen mnogo bolj kot partikularne filmske dialektike denimo dokumentarnega, eksperimentalnega, družbeno kritičnega ... filma, ki ga v vsaki kinematografiji delajo po nekih lastnih merilih. Ta internacionalizem Polanskega se poleg njegovih izjemnih zmožnosti prilaganja kaže tudi v neki imigrantski identiteti, ki jo njegovi filmski junaki venomer delijo z njim; od *Odurnosti*, kjer sta Catherine Deneuve



(v filmu Carol Ledoux) in njena sestra Belgijki v Londonu, preko *Slepe ulice*, kjer je Tereza Francozinja na Škotskem, do **Rosemaryjinega otroka**, kjer sta zakonca Woodhouse katolika med protestantsko večino. Še večkrat gre preprosto za nelagodje v tujem prostoru, za sovražen, nepoznan teritorij, kamor Polanski svoje junake in gledalce zapira v neki iluziji varne izolacije in samozadostnosti, ki pa se ponavadi izkaže za zmotno in pogubno. To je značilno za skorajda sleherni filmski prostor, ki ga je poselil. Žanrska instanca, ki smo jo maloprej omenili, je postala nad vse evidentna s **Plesom vampirjev**, filmom v "vampirskem modusu", ki ga je Polanski z wunderkindovsko inventivnostjo tako izdolbel, da je presegel golo parodijo in postal ultimativna žanrska refleksija, ki pa vseeno ne razmišlja nič bolj preiščeno kot Polanski osebno. Iz filma je očitno predvsem to, da za njim stoji avtor, ki so mu žanrski obrazci tako dolgo ležali pod kožo, da jih lahko povnanja tudi v napol budnem stanju; ko pri tem uporabi nekaj najbolj originalnih vizualnih rešitev v zgodovini žanra, nastanejo filmi, kot so *Ples vampirjev*. Če pri *Slepi ulici* žanr ni bil jasno zaznaven, temveč je šlo za nekakšno psevdo angleško črno komedijo s primesmi nedoločljivega ekspresionizma, potem je bil *Ples vampirjev* polnokrven zadetek v srce žanra, ki ga je obravnaval. Tudi sicer je v tem času (1967) za Polanskega kazalo zelo dobro; vabil ga je Hollywood, v Londonu je spoznal Sharon Tate, veliko ljubezen svojega življenja, visoka in pomembna poznanstva so mu obetala dobičkonosne filmske pogodbe. Naslednje leto se je preselil v Ameriko, kjer se je po literarni predlogi Ire Levina hitro lotil svojega najbolj kontroverznega filma *Rosemaryjin otrok*.

HOLLYWOOD - LONDON - PARIZ - RIM - HOLLYWOOD

Domala vse je danes znano o sodelovanju med Polanskim in Antonom LaVeyem, samoooklicanim papežem Satanove Cerkve, ki je sodeloval pri snemanju filma z namenom, da bi se zgodbi zagotovili "avtentični" satanistični odenki. To sodelovanje je bila ena izmed etap snemanja, ki je filmu kulturni status zagotovila še pred postprodukcijo. Hkrati je na nek način predstavljala nehoteno transgresijo Polanskega samega, ko sta s Sharon Tate postajala hiperpopularni ikoni mladega, kontrakulturnega in zatripanega Hollywooda. Bolni Charles Manson je prav zaradi LaVeyevega sodelovanja pri filmu natančno vedel, kdo in kaj sta zakonca Polanski, ko je poslal svoje motene morilce nad njuno hišo na Cielo Drive na Bel Airu. Pokol, ki je pretresel zahodno civilizacijo prav sredi najbolj romantične faze generacijskih premen v njenih urbanih središčih, je še bolj trajno posegel v filmsko kariero Romana Polanskega. Po *Rosemaryjinem otroku* potrebuje štiri leta, da se povere in ves svoj frustriran gnev izlije v edinstvenega **Macbetha**, najbolj krvavo filmsko adaptacijo Shakespearja z nazorno prebodenimi nosečimi ženami, majhno deco in vsesplošno krutostjo. Krvava ekscesnost je filmu zaprla vrata v Ameriko, dosti bolje pa se mu je godilo v Veliki Britaniji in preostali Evropi. Nato sledi italijanska epizoda v življenju Polanskega, s filmom **Kaj?**, mehko pornografijo s Sydne Rome, Marcellom Mastroiannijem in odvečno zgodbo, ki njegovemu ugledu naredi več škode kot koristi. Polanski se v teh letih sploh bolj brezciljno potika med Rimom, Parizom in Londonom, dokler ga leta 1973 ne pokliče Jack Nicholson in mu naroči, naj svojo rit čim hitreje prinese v Hollywood. Ostalo je polpretekla zgodovina. S **Kitajsko četrtjo** po originalnem scenariju Roberta Towna je Polanski ustvaril kvintesenčni film sedemdesetih, film, ki je preko trdokuhane zgodbe o nosljavem privatnem očesu v Los Angelesu štiridesetih tako lucidno razkrival delovanje ameriških gospodarskih in političnih oblasti, da so bile primerjave z Watergatom pravzaprav stvar vljudnosti. Nicholsona je film lansiral v prvo ligo hollywoodskih igralcev, sam je dobil šest nominacij za oskarja in enega prinesel Townu. Za Polanskega je film predstavljal precejšnjo razširitev fokusa, saj se je moral ubadati z bolj kompleksno zasnovanim scenarijem z več liki in prizorišči, kjer ni mogel v tolikšni meri na dan privleči svojih prostorskih in psihopatoloških obsesij; kljub temu je film prepoznavno "polanskijevski" s svojim ciničnim črnim humorjem, histerijo, perverzno in vsesplošno degeneriranostjo, ki kljub hollywoodski embalaži niso izgubili ostrine. **Podnajemnik** je zopet obsesiven

"polanskijevski" triler, kjer znova ustvari klavstrofobično meščansko stanovanje in z njim povezane psihoze, le da je žrtev tokrat on sam. Njegov daleč najbolj mračen film, ki pa pri gledalcu ne vzbuja ne tesnobne groze kot *Odurnost* ne absurdnih učinkov *Slepe ulice*. Film je predvsem morbiden in že skorajda depresiven, mentalni razkroj junaka pa tolikšen, da ta najprej podvomi o svoji spolni identiteti, nato pa si s skokom iz omejujočega bivališča vzame življenje.

HOLLYWOOD - PARIZ

Sicer Polanski v teh letih zopet zaužije udobje in hedonizem hollywoodskega življenja, dokler avgusta 1977 drugič ne prestopi zakonov države, ki mu nudi gostoljubje. Tudi o tej senzacionalni epizodi njegovega življenja je znano domala vse, zato preidimo v l. 1978. Polanski po prestanem opazovanju v zveznem zaporu Chino, ko mu grozi zaporna kazen in nato še izgon iz države, rajši sam zapusti Ameriko in kot davnega l. 1964 zbeži v Pariz. Naslednjih nekaj mesecev ga divje oblegajo kontinentalni novinarji, ko pa sam v javnost posreduje svoje fotografije in intervju, zanj izgubijo zanimanje. Od takrat dalje življenje Romana Polanskega ubira malce bolj mirno pot, kar pa ne izključuje njegovih vedno večjih filmskih ekscesov; s *Tess*, filmom, ki je nekakšen posmrten dolg Sharon, se pokaže, da so pri njem prisotne megalomanske tendence. Film sicer ni bil pretirano drag, je pa zahteval obilico originalnih kostumov in pogosto menjavanje lokacij v severni Franciji. Film so tam snemali zato, ker se Polanski v strahu pred možno ekstradikcijsko klavzulo med Anglijo in ZDA ni upal čez Rokavski preliv.

Kot glavno protagonistko pripelje Polanski v film rosno mlado Nastassjo Kinski, v katere prihodnost vloži tako svojo ljubezen kot premoženje, kar se seveda izkaže za dobro naložbo. *Tess* se pri kritikih izkaže dobro, še bolje pa pri ameriški Akademiji za film: trije oskarji (za fotografijo, umetniško vodstvo in kostumografijo) potrdijo, da njegova pedantnost pri verodostojnem poustvarjanju nekega obdobja ni bila zaman.

Dobrih šest let nato čaka na novo priložnost, ki jo v velikem slogu zapravi s *Pirati*, ki je s končnim budžetom 33 milijonov \$ svojčas najdražji evropski film in hkrati največji fiasko Romana Polanskega. Dejstvo, ki govori v prid temu, da je njegova avtorska politika v osnovi žanrska, a v končni konsekvenci ne prenese dobro velikega proračuna. Polanski je pač od nekdaj bil specializiran za bolj komorne *plote*, tu pa se je dodatno soočal s čisto logističnimi problemi, ki so ga morda zabavali, a slabili njegovo režisersko disciplino in pozornost. Najbolj pa je za krah *Piratov* kriv prav scenarij, ki ga je Polanski optimistično prenašal s seboj dolga leta, dokler ni v osemdesetih deloval že malce anahrono in preživeto. Film ima vseeno izjemno svetle trenutke po zaslugi superiornega dela tehnične ekipe in obešenjaških gagov Waltera Matthaua.

Veliki neuspeh je Polanskega diskvalificiral za tri leta; vrnil se je s svojo najnovejšo pridobitvijo, Emannuelle Seigner, ki postane pozneje tudi njegova žena, kot igralka pa na platno debitira prav v **Besnilu**. Zgodba tokrat Polanskemu leži; klavstrofobičen vohunski triler s prepoznavno mero sofisticirane perverzije in celo primesmi fantastičnosti. Harrison Ford se kot Američan v Parizu obnese izvrstno, v iskanju izginule žene je izgubljen tako zelo, kot je moral biti izgubljen Polanski sam, ko je bogvekle iskal svojo izgubljeno ženo. Po tem bolj umirjenem in intrigantnem trilerju Polanski stopi v devetdeseta z mnogo rompa in ekscesa; **Grenka luna**, kjer razkazuje svojo nosečo ženo in jo vpleta v raznolike perverzne igrice z drugim, starejšim moškim, so nekateri razumeli kot sofisticirano obliko samoironije, ki si jo je Polanski privzgojil na stara leta, spet drugi pa kot indic avtorske izpraznjenosti, ki je prisiljena iritirati, če sploh še hoče biti opažena. Kakorkoli že, *Grenka luna* ni slab film, saj resnično nakazuje možno evolucijo režiserjevih preokupacij, ki pričinja ženskim likom dajati večjo globino, jih osvobajati njihove ustaljene vloge žrtve in jim celo v roke polagati moč odločanja ali celo ubijanja. Da Polanski pri tem šokira na tako lasciven način, je prav tako novost, saj poudarjeno eksplicitna erotizacija pri njem nikoli ni imela (z izjemo *Kaj?*) stalnega mesta med drugimi nastavki njegove poetike. Zadnja instanca te nakazane evolucije je seveda

Deklica in smrt, po priznani drami Ariela Dorfmana, kjer nastopa ženski lik v sicer za Polanskega klasično komorni uprizoritvi zaprtega prostora, v katerem med par vdre tretji, vsiljivec, ki s svojo intervencijo izkristalizira pozicije vseh vmešanih. Polanski je tokrat prvič položil ženski v roke toliko racionalne moči, da zmore potlačiti pod sabo histerične moške, ki bi v nekem trenutku lahko tudi nehali biti ali njeni mučitelji ali njeni soprogi.

Če smo na samem začetku Polanskemu odrekli opus, mu sedaj neizpodbitno priznavamo avtorstvo in kinematografski genij, neločljivo zvezan z dogodki v njegovem življenju. Če smo še pozneje rekli, da je Roman Polanski olupek brez jedra, označevalec brez referenta, ki se je tudi sam naredil tako transparentnega, da nikogar več ne zanima, kaj govorijo njegovi filmi in v katerem jeziku sploh govorijo, lahko morda na koncu ugotovimo, da "pravi čas" Romana Polanskega še sploh ni prišel, da to niso bila pozna šestdeseta ali, paradoksalno, sedemdeseta, ko je bil stalen gost svetovnih tabloidov, ampak bo to nekje nedaleč v prihodnosti, ko se bodo filmski ustvarjalci ozirali nazaj in se učili z rekombinacijo konvencionalnih elementov nekega žanra dosepati posebne kinematografske učinke. •

Opombe:

1 Niti najmanj. *Pirati* so v produkciji Dina De Laurentiisa in arabskega multimilijonarja Taraka Ben Ammarja stali dobrih 25 milijonov USD, ki so jih porabili za izgradnjo tehnološko zahtevnega galeona Neptun, na katerega palubi se je odvijal film, pod njo pa je prebivala celotna filmska ekipa z vsemi tehnikalijski vred. To pa ni vse.

V obmorskem letovišču Port El Kantaoui v Tuniziji so s pomočjo skoraj 10 000 arabskih delavcev zgradili celoten filmski studio in kulise karibske trdnjave v naravni velikosti. Resda je Dino na Polanskega vršil pritisk, še zdaleč pa ni moč reči, da slednji ni v popolnosti nadzoroval vseh potankosti produkcije.

2 Zaprti prostor kot eden glavnih "polanskijskih" narativnih modusov figurira v domala vseh njegovih filmih, vztrajno pa se ponavlja tudi trikotna konfiguracija par – vsiljivec, ki jo z rahlimi variacijami (in ne nadgraditvami) lahko brez težav zasledujemo: *Dva moža in omara* (omara kot tretji), *Nož v vodi*, *Slepa ulica*, *Rosemaryjin otrok* (dete-zlo kot tretji), pozneje začne varirati ali sploh izgine, da bi se v *Deklici in smrti* zopet pojavila v povsem originalni obliki. Zanimivo bi se bilo vprašati kje korenini.

3 Ugotovitev, ki morda zveni pretirano, cika pa tudi na relativno odsotnost Polanskega kot avtorja v polju filmske teorije, ki se ga zelo redko poslužuje za teoretsko vozilo, prav redko pa tudi sploh omenja. Vsaj z izjemo zgodnje faze, ko so se ga v luči krvavega umora Sharon Tate 8. avgusta 1969 vsaj fakultativno lotili Pascal Kan(, Jacques Belmans in Ivan Butler. Po letu sedemdeset se o njem veliko več piše po dnevnem časopisju, kot v filmsko-teoretski publicistiki. Pri nas pa ga denimo že l. 1970 na Radiu Zagreb Ante Peterlić pozitivistično odpravi kot cinika in režiserja, "...čigar talent je nesporen, a njegove intence dubiozne."

4 V krstnem listu je Roman Raymond, v Romana pa ga starši po vrnitvi na Poljsko preimenujejo v zmotnem prepričanju, da je to poljski ekvivalent za Raymonda.

5 Polanski si za nazorno transpozicijo gledalčeve pozicije tu dovolj vnašati halucinatorne mentalne podobe, ki jih bomo odslej v tolikšnem obsegu srečali le še v Rosemaryjinem otroku

6 Voajerizem in gledalčeva sokrivda pri obeh umorih sta seveda že ob svojem času izzvala aluzije na Hitchcocka. Lahko pa verjamemo Polanskemu, ko v pogovorih odgovarja, da glede Hitchcocka res ne ve. Seveda je prav v tej nevednosti in nezanimanju vsebovan ves razloček med obema cineastoma: Polanski gledalca za njegovo soudeležbo ne kaznuje in mu tudi ne nastavlja pasti – preprosto ga le fascinira, slepi, kot je nad tematiko fasciniran tudi sam. Hitchcock na drugi strani gledalca vplete v mehanizme identifikacije, ga napravi za sokrivega in ga tudi kaznuje, kar je zopet indic intencionalnosti njegovega opusa, ki seveda lahko to postane tudi preko tovrstne metodološke "intrige". Da ne ve, torej drži, ker Polanski o tem res ne poseduje vednosti, gledalca ne vkalkulira v svoje podjetje, ampak ga vedno znova zanj le pridobiva.

7 *Cinéma* 65, n° 93

8 Prvotni naslov scenarija, ki sta ga Polanski in Brach spisala, je bil *Čakajoč Katellbacha*, kar je dovolj očitna referenca na Becketta. Naslov je Polanski kasneje spremenil, obdržal pa je Kattelbacha, ki je v filmu zreduciran na akuzmatski glas onkraj telefonske žice, torej šefa obeh gangsterjev, ki bi moral priti po Dickieja, a ga ta nikoli ne dočaka. Drugače je Kattelbach korpulentna in realna oseba ter prijatelj Polanskega, skupaj pa sta nastopila v *Debeluhu in subcu*.

9 Neki angleški psihiater je bil po ogledu *Odvratnosti* prepričan, da za filmom stoji izšolana in kompetentna psihoanalitična avtoriteta, tako prepričljivo verodostojni in detajlno opisani so se mu zdeli simptomi junakinjine bolezn.

FILMOGRAFIJA:

Kratki filmi na Poljskem:

1955-1957

Rower (Kolo)

nedokončani kratki film

1957-1958

Morderstwo (Zločin)

študentski preizkusni film, 40 m

1958

Rozbijemy Zabawe (Razbijanje zabave)

kratki študentski film

1958

Dwaj Ludzie z Szafa (Dva moža in omara)

(zaključni študentski film, 15', čb)

scenarij in režija: R. Polanski

glasba: Krzysztof T. Komoda

igrajo: Maciej Kijowki, Kierownik Zdjek in Ryszard Borski.

1959

Gdy Spadaja z Nieba Anioły (Ko padejo angeli)

(diplomski film, 20', barvni)

scenarij in režija: R. Polanski

fotografija: J. Kucharski

igrajo: Barbara Kwiatkowska, Jakub Goldberg, Roman Polanski

Kot igralec na Poljskem :

1953

Trzy Opowiesci (Tri Zgodbe), Konrad Nalecki

1954

Pokolenie (Generacija), Andrzej Wajda

1955

Zaczarowany Rower (Začarano kolo), Silik Sternfeld

1956

Koniec Wojny (Konec noči), Julian Dziedzina

1958

Ladzwoncie do Mojej Zony (Telefonirajte moji ženi), Jaroslav Mach

1959

Lotna, Andrzej Wajda

1960

Niewinni Czarodsieje (Nedolžni šarmerji), Andrzej Wajda

Ostroznie Yeti (Pozor, Jeti), Andrzej Csekalski

Do widzenia do jutra (Nasvidenje do jutri), Jannos Morgenstern

Kratki filmi v Franciji:

1961

Le Gros et le Maigre (Debeluh in Suhec)

(16', čb)

scenarij, režija, montaža: R. Polanski in Jean-Pierre Rousseau.

glasba: K. T. Komeda.

igrajo: R. Polanski in A. Kattelbach

1962

Les Mammiferes ou Bipedes familiers (Sesalci ali domači dvonožci)

(10', čb)

režija: R. Polanski.

scenarij: A. Kondratiuk, R. Polanski

glasba: K. T. Komeda

Celovečerni filmi:

1962

Nož v vodi (Nož w wodzie)

94', čb, Poljska

producent: Stanislaw Sylewicz

scenarij: Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski

fotografija: Jerzy Lipman

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Halina Prugar

igrajo: Neon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Krystyna), Zygmunt Malanowicz (mladenič)

1965

Odvratnost (Repulsuion)

104', čb, VB

producent: Gene Gutowski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Gilbert Taylor

glasba: Chico Hamilton

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Catherine Deneuve (Carol), Ian Hendry (Michael), John Fraser (Colin), Yvonne Furneaux (Helen), Patricj Wymark (lastnik stanovanja), Renee Houston (Gospodična Balch)

1966

Slepa ulica (Cul-de-sac)

107', čb, VB

producent: Gene Gutowski, Compton Films

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Gilbert Taylor

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Donald Pleasance (George), Françoise Dorleac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack McGowran (Albert)

1967

Ples vampirjev (Dance of the vampires / The Fearless Vampire Killers / Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck)

91 min', barvni, VB/ZDA

producent: Gene Gutowski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Douglas Slocombe

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Jack MacGowran (Profesor Abronsious), Roman Polanski (Alfred), Alfie Bass (Shagal), Jessie Robins (Rebecca), Sharon Tate (Sarah), Ferdy Mayne (Grof Von Krolock)

1968

Rosemaryjin otrok (Rosemary's Baby)

137', barvni, ZDA

producent: William Castle

scenarij: Roman Polanski, po noveli Ire Levina

fotografija: William Fraker

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Sam O'Steen, Robert Wyman

igrajo: Mia Farrow (Rosemary), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein)

1971

Macbeth

140', barvni, VB

producent: Andrew Braunsberg

scenarij: Roman Polanski, Kenneth Tynan, po drami Williama Shakespearea

fotografija: Gil Taylor

glasba: Third Ear Band

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: John Finch (Macbeth), Francesca Annis (Lady Macbeth), Martin Shaw (Banquo), Nicholas Shelby (Duncan), John Stride (Ross), Stephen Chase (Malcolm), Paul Shelley (Donalbain), Terence Bayer (Macduff), Diane Fletcher (Lady Macduff)

1973

Kaj? (Che?)

112', barvni, Italija-Francija-DDR

producent: Carlo Ponti

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski

fotografija: Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini

glasba: Claudio Gizzi

montaža: Alistair McIntyre

Igr.: Sydne Rome (Nancy), Marcello Mastroianni (Alex), Hugh Griffith (Joseph Noblart), Romolo Valli (Giovanni), Guido Alberti (Priest), Gianfranco Piacentini (Tony), Roger Middleton (Jimmy), Roman Polanski (Mosquito)

1974

Kitajska četrt (Chinatown)

130', barvni, ZDA

producent: Robert Evans

scenarij: Robert Towne

fotografija: John A. Alonzo

glasba: Jerry Goldsmith

montaža: Sam O'Steen

igrajo: Jack Nicholson (J.J.Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross), Perry Lopez (Escobar), John Hillerman (Yelburton), Darrell Zwerling (Hollis Mulwray), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Mulvihill), Roman Polanski (huligan z nožem)

1976

Podnajemnik (Le locataire / The Tenant)

126', barvni, Francija/ZDA

producent: Andrew Braunsberg

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski, po noveli Rolanda Toporja

fotografija: Sven Nykvist

glasba: Philippe Sarde

montaža: Françoise Bonnot

igrajo: Roman Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Shelley Winters (upravnica), Melvyn Douglas (G.Zy), Jo Van Fleet (Mme. Dioz), Bernard Fresson (Scope), Lila Kedrova (Mme. Gaderian)

1980

Tessa (Tess)

190', barvni, Francija/VB

producent: Claude Berri

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski in John Brownjohn, po noveli Thomasa Hardyja

fotografija: Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet

glasba: Philippe Sarde

montaža: Alistair McIntyre, Tom Priestley

igrajo: Natassia Kinski (Tess), Peter Firth (Angel Clare), Leigh Lawson (Alex d'Urberville), John Collin (John Durbeyfield), Arielle Dombasle (Mercy Chant)

1986

Pirati (Pirates)

124', barvni, Francija/Tunizija

producent: Tarak Ben Ammar

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski, John Brownjohn

fotografija: Witold Sobocinski

glasba: Philippe Sarde

montaža: Herve de Luze, William H. Reynolds

igrajo: Walter Matthau (kapitan Thomas Bartholomew Red), Cris Campion (Frog), Damien Thomas (Don Alfonso), Richard Pearson (Padre), Charlotte Lewis (Dolores), Olu Jacobs (Boumako), David Kelly (kirurg)

1988

Besnilo (Frantic)

120', barvni, ZDA/Francija

producent: Thom Mount, Tim Hampton

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Witold Sobocinski

glasba: Ennio Morricone

montaža: Sam O'Steen

igrajo: Harrison Ford (Dr. Richard Walker), Emmanuelle Seigner (Michelle), Betty Buckley (Sondra Walker), John Mahoney (Williams), Jimmie Ray Weeks (varnostnik), Yorgo Voyagis (ugrabitelj), David Huddleston (Peter), Gerard Klein (Gaillard)

1994

Grenka luna (Bitter Moon)

Francija/VB

producent: Roman Polanski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn, po noveli *Lunes de Fiel*

Pascala Brucknerja

fotografija: Tonino Delli Colli

glasba: Vangelis

montaža: Glenn Cunningham

igrajo: Emmanuelle Seigner (Mimi), Peter Coyote (Oscar), Hugh Grant (Nigel), Kristin Scott-Thomas (Fiona), Victor Banerjee (g. Sikh), Sophie Patel (Amrita), Patrick Albenque (Steward), Stockard Channing (založnica)

1995

Deklica in smrt (Death and the Maiden)

producent: Thom Mount, Josh Kramer

scenarij: Ariel Dorfman, Rafael Yglesias, po drami Ariela Dorfmana

fotografija: Tonino Delli Colli

montaža: Herve DeLuze

igrajo: Sigourney Weaver (Paulina Escobar), Ben Kingsley (Dr. Roberto Miranda), Stuart Wilson (Gerardo Escobar)

Ostale vloge:

1969

The Magic Christian

1972

Weekend of a Champion

1974

Andy Warhol's Dracula / Blood for Dracula / Young Dracula

1976

The Evolution of Snuff

1991

Back in the USSR

1991

Behind the Scenes: A Portrait of Pierre Guffroy / L'envers du decors: Portrait de Pierre Guffroy

1994

Grosse fatigue

1994

Una pura formalita

AVTORJI ČLANKOV

BENSON, Michael:

Hong Kong, preizkusni kamen - 1

festival: Hong Kong '97

3,4/1997 (str. 36)

O Iztrebljevalcu, digitalnem videu, Sarajevu in

Hong Kongu - 2

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 82)

BRAATZ, Peter:

Memento: Marvin John Nance (1943-1996) - 3

1,2/1997 (str. 31)

CHION, Michel:

David Lynch is Alive - 4

5,6/1997 (str. 3)

Lynch-kit - 5

5,6/1997 (str. 4)

ČAKŠ, Aleš:

B.F.I. - institucija filmskih doživetij - 6

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 80)

EMERŠIČ-MALI, Živa:

Na otoku sredi Nila - 7

festival: Kairo '96

1,2/1997 (str. 18)

Trije nagrajani filmi (Frozen, Suzaku, Will It Snow

For Christmas?) - 8

festival: Rotterdam '97

1,2/1997 (str. 20)

Ice Storm - 9

3,4/1997 (str. 43)

Ademir Kenović, intervju - 10

festival: Cannes '97

3,4/1997 (str. 44)

Porzus - 11

5,6/1997 (str. 20)

One Night Stand - 12

5,6/1997 (str. 21)

EVERSON, William K.:

Griffith in Rojstvo naroda - 13

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 22)

FURLAN, Silvan:

Z Lanterno v filmsko zgodovino - 14

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 3)

GILL, David:

Rojstvo naroda: sirota ali izobčenec? - 15

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 19)

GORIČAN, Uroš:

Snemaj! - 16

festival: Grožnjan

5,6/1997 (str. 26)

GRUNBERG, Serge:

Vodič: kako se izgubiti v Lynchevem univerzumu - 17

5,6/1997 (str. 9)

JOUSSE, Thierry:

Izgubljena cesta: čutna izolacija po Lynchu - 18

5,6/1997 (str. 14)

KAVČIČ, Bojan:

Outsider - 19

1,2/1997 (str. 7)

Melodrama in groteska - 20

festival: Berlin '97

1,2/1997 (str. 28)

KERNEL, Igor:

Vzporedna zgodovina filma - 21

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 32)

KLOPČIČ, Matjaž:

Legenda o Ugetsu - 22

1,2/1997 (str. 54)

Senso - 23

3,4/1997 (str. 51)

Prisluhnite Britaniji / Listen to Britain - 24

5,6/1997 (str. 50)

Henri Langlois, ustanovitelj Francoske kinoteke - 25

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 24)

Sacha Guitry v Slovenski kinoteki - 26

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 55)

KOCJANČIČ, Nerina:

Čamčatka - 27

1,2/1997 (str. 5)

Adoor Gopalakrishnan - 28

festival: Pesaro '97

3,4/1997 (str. 26)

Stari in novi video - 29

5,6/1997 (str. 27)

LEILER, Ženja:

William Shakespeare's Hamlet - 30

3,4/1997 (str. 41)

Welcome to Sarajevo - 31

3,4/1997 (str. 42)

Hana-bi - 32

5,6/1997 (str. 19)

Chinese Box - 33

5,6/1997 (str. 22)

Ovosodo - 34

5,6/1997 (str. 22)

MODIČ, Max:

Herzog - 35

1,2/1997 (str. 9)

Bilo je nekoč na Vzhodu - 35a

3,4/1997 (str. 29)

Zadnji krik iz kinodvorane - 36

5,6/1997 (str. 32)

NEMANIČ, Ivan:

Filmski spomin na misijonarja I. F. Barago - 37

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 10)

PAJKIČ, Nebojša:

Pillow Book - 38

1,2/1997 (str. 32)

Rouben Mamoulian - 39

slovar cineastov

1,2/1997 (str. 58)

PELKO, Stojan:

Lom kapitalizma in valovi shizofrenije - 40

1,2/1997 (str. 36)

Izgubljena cesta: cesta v nedogled - 41

5,6/1997 (str. 12)

Oranžna sozvezdja civilizacije: Zrcaljena podoba - 42

5,6/1997 (str. 30)

Yasujiro Ozu - 43

slovar cineastov

5,6/1997 (str. 55)

POGAČIČ, Vladimir:

Filmska umetnost v službi zločina - 44

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 42)

POHAR, Nejc:

Breaking the Waves, Healing the World - 45

1,2/1997 (str. 48)

O.J. Simpson se izgubi na Izgubljeni cesti - 46

5,6/1997 (str. 16)

POPEK, Simon:

Slovenska pomlad - 47

1,2/1997 (str. 3)

Ekspres, Ekspres - 48

1,2/1997 (str. 10)

Intervju: Igor Šterk - 49

1,2/1997 (str. 11)

Resnice in laži - 50

festival: Rotterdam '97

1,2/1997 (str. 23)

Cronenbergov Trk: režiser kot raztelesen igralec - 51

3,4/1997 (str. 5)

Tsai Ming-liang - 52

3,4/1997 (str. 34)

Takeshi Kitano - 53

3,4/1997 (str. 35)

La Femme defundue - 54

3,4/1997 (str. 39)

Ta'm e ghillas (Taste of Cherry) - 55

3,4/1997 (str. 40)

Sweet Hereafter - 56

3,4/1997 (str. 40)

David Lynch - intervju - 57

5,6/1997 (str. 10)

Keep Cool - 58

5,6/1997 (str. 19)

Histoire milosne - 59

5,6/1997 (str. 21)

Metroland - 60

5,6/1997 (str. 23)

Regeneration - 61

5,6/1997 (str. 23)

Pozabljeni Maurice Elvey - 62

festivali: Pordenone '97

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 4)

Nepredvidljivi Louis Malle - 63

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 57)

PRASSEL, Igor:

Dobrodošli v Sarajevu - 64

festival: Sarajevo '97

5,6/1997 (str. 24)

B.F.I. - institucija filmskih doživetij - 65

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 80)

RIEPE, Manfred:

Karcinomi užitka: telesa in tuja telesa v filmih D.

Cronenberga - 66

3,4/1997 (str. 10)

SLUGA, Dejan:

Abstraktni animirani film - 67

7,8&9,10/1997 - Lanterna (str. 35)

ŠIRCA, Majda:

Srečko za srečo drugih (Felix) - 68

1,2/1997 (str. 4)

Leni Riefenstahl: Triumf filma - 69

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 59)

ŠKAFAR, Vlado:

Lom valov: Druga stran besede - 70

1,2/1997 (str. 42)

Filmi iz Irana, prvi poskus - 71

3,4/1997 (str. 21)

ŠPRAH, Andrej:

Ekspres, ekspres: arabske filmskega spomina - 72

3,4/1997 (str. 46)

Moder v obraz skozi zaveso Dima - 73

5,6/1997 (str. 36)

Aki Kaurismaki: Samotarski val evropskega filma - 74

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 67)

ŠTEFANČIČ, JR., Marcel:

Memento: Robert Mitchum, James Stewart - 75

3,4/1997 (str. 3)

Full Contact: Wong Kar-wai in kinematografija

distance - 76

3,4/1997 (str. 32)

Clint za predsednika - 77

5,6/1997 (str. 44)

Umrli leta 1997 - 78

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 74)

ŠTRAJN, Darko:

R. W. Fassbinder, avtor evropske melodrame - 79

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 61)

ŠVIGELJ-MERAT, Brina:

Marguerite Duras: Ali jo vidite? Vidim - 80

7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 52)

TRUFFAUT, François:
Določena tendenca francoskega filma - 81
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 47)

UNGERBÖCK, Andreas:
Izgnanstvo ali vrnitev domov? - 82
3,4/1997 (str. 28)

VALENTINČIČ, Mateja:
Pogib in počas - 83
5,6/1997 (str. 29)
Neil Brand - intervju - 84
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 6)

VALENTIČ, Joe:
Srebrni Slovenci: 70 let na ameriškem ekranu - 85
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 12)

VALIČ, Denis:
Staro in novo - 86
festival: Rotterdam '97
1,2/1997 (str. 26)

VRDLOVEC, Zdenko:
Triptih Agate Schwarzkobler - 87
1,2/1997 (str. 6)

VUČKOVIĆ, Miroljub:
Land, mainland, noland: Filmski pejsaž v Rusiji - 88
3,4/1997 (str. 16)
Štirje pogovori na isto temo (G. Šengelaja, P. Lungin, O. Kovalov, S. Bodrov) - 89
3,4/1997 (str. 18)

ZADNIKAR, Miha:
Outsiderjeva pretveza - 90
1,2/1997 (str. 8)
Raketice iz zaglavja - 91
1,2/1997 (str. 34)
Lom valov: On, ona, oba - 92
1,2/1997 (str. 39)

ZAJC, Melita:
Zgodba o zaupanju - 93
festival: Viennale '96
1,2/1997 (str. 15)
Trk: Pri živem telesu - 94
3,4/1997 (str. 7)

ŽIŽEK, Slavoj:
Orson Welles ali razcepljena subjektivnost - 95
1,2/1997 (str. 50)
Zakaj režiserji nihajo med različnimi konci filma? - 96
5,6/1997 (str. 41)

ORIGINALNI NASLOVI FILMOV

A
Ascenseur pour l'échafaud, L'
(L. Malle, 1957) - 63
Assassin(s)
(M. Kassovitz, 1997) - 64
Afsaneh-ye Ah
(T. Milani, 1991) - 71
Ah kam
(A. Hui, 1996) - 20
Atlantic City, U.S.A.
(L. Malle, 1980) - 63

B
Bashu, gharibeh kouchak
(B. Beyzaie, 1986) - 71
Bachehaye Aseman
(M. Majidi, 1997) - 71
Basquiat
(J. Schnabel, 1996) - 93
Birth of a Nation
(D. W. Griffith, 1914) - 13, 15
Blade Runner
(R. Scott, 1982) - 2
Blue in the Face
(W. Wang, P. Auster, 1994) - 73
Breaking the Waves

(L. von Trier, 1996 - 40, 45, 70, 92
Brigands
(O. Iosseliani, 1996) - 88
Budbringeren / Junk Mail
(P. Sletaune, 1997) - 64

C
Calling the Ghosts - A Story About Rape, War and Women
(M. Jacobson, K. Jelinčič, 1996) - 64
Cercle parfait, Le
(A. Kenović, 1997) - 10
Chinese Box
(W. Wang, 1997) - 33
Close Up
(A. Kiarostami, 1990) - 50
Close Up Long Shot
(M. Chokrollahi, M. Mansouri, 1995) - 50
Comrades, Almost a Love Story
(P. Chan, 1996) - 20
Crash
(D. Cronenberg, 1996) - 51, 66, 94

Č
Čamčatka
(M. Novljan, 1996) - 27
D
Dadetown
(R. Hexter, 1996) - 50
Duh velikih jezer
(F. Slak, 1995) - 37

E
Einstein's Brain
(K. Hull, 1996) - 93
Ekspres, ekspres
(I. Šterk, 1996) - 48, 49, 72

F
Felix
(B. Šprajc, 1996) - 68
Femme defendue, La
(P. Harel, 1997) - 54
Frozen
(W. Ming, 1996) - 8

G
Gale, La
(A. Jalili, 1989) - 71

H
Hana-bi
(T. Kitano, 1997) - 32
Hamlet
(K. Branagh, 1996) - 30
Herzog
(M. Milavec, 1996) - 35
Histoire milosne
(J. Stuhr, 1997) - 59

I
Ice Storm, The
(A. Lee, 1997) - 9
I giorno della prima de 'Close Up'
(N. Moretti, 1996) - 50
Illtown
(N. Gomez, 1996) - 64
I Shot Andy Warhol
(M. Harron, 1995) - 93

J
Jour et la nuit, Le
(H.-H. Levy, 1996) - 20
Junk Mail
(P. Sletaune, 1997) - 64

K
Keep Cool
(Z. Yimou, 1997) - 58
Kelid
(E. Foruzeš, 1986) - 71
Khaneh siah ast
(F. Farokhzad, 1962) - 71
Khoda mi'ayad
(M. Majidi, 1995) - 71

Khomreh
(E. Foruzeš, 1993) - 71
Kitchen
(Y. Ho, 1996) - 1, 20

L
Labyrinth of Dreams
(S. Ishii, 1996) - 20
Licensed to Kill
(A. Dong, 1996) - 64
Listen to Britain
(H. Jennings, S. McAllister, 1942) - 24
Lost Highway
(D. Lynch, 1996) - 4, 17, 18, 41, 46, 57

M
Mahi
(K. Partovi, 1989) - 71
Majorettes dans l'espace, Des
(D. Fourier, 1996) - 64
Man With a Plan, A
(J. O'Brien, 1995) - 50
Ma vie en rose
(A. Berliner, 1997) - 64
Meet John Doe
(F. Capra, 1936) - 96
Mein herz - niemandem!
(H. Sanders-Brahms, 1996) - 20
Metroland
(P. Saville, 1997) - 60
Moment of Innocence
(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50

N
Namay e nadzik
(A. Kiarostami, 1990) - 50, 71
Nargess
(R. Bani-Etemad, 1992) - 71
Nobat-e asheghi
(M. Mahkmalbaf, 1989) - 71
Notorious
(A. Hitchcock, 1946) - 96
Nun va goldun
(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50

O
One Night Stand
(M. Figgis, 1997) - 12
Opening Day of Close Up, The
(N. Moretti, 1996) - 50
Outsider
(A. Košak, 1996) - 19, 90
Ovosodo
(P. Virzi, 1997) - 34

P
Paradise Lost: The Child Murderers at Robin Hood Hills
(J. Berlinger, B. Skinofsky, 1996) - 93
Pedar
(M. Majidi, 1996) - 71
Pere humilie, Le
(P. Claudel) - 96
Pillow Book
(P. Greenaway, 1996)
Porzus
(R. Martinelli, 1997) - 11
Postaja 25
(E. Kugler, 1997) - 29
Postman Blues
(Sabu, 1997) - 64
Preku ezero
(A. Mitricevski, 1996) - 64
Procedure 769: Witness to an Execution
(J. van Hoewijk, 1995) - 93

R
Rabete
(P. Derakhshandeh, 1986) - 71
Real Life
(A. Brooks, 1979) - 50
Regeneration
(G. Mackinnon, 1997) - 61
Rusariye abi
(R. Bani-Etemad, 1994) - 71

S

- Sady skorpiona
(O. Kovalov, 1991) - 88
Savršeni krug
(A. Kenović, 1997) - 10, 64
Scream
(W. Craven, 1997) - 36
Senso
(L. Visconti, 1954) - 23
Signal Left, Turn Right
(H. Jianxin, 1996) - 1
Setuochi Moonlight Serenade
(M. Shinoda, 1996) - 20
Smoke
(W. Wang, 1994) - 73
Staro in novo
(N. A. Korda, Z. Alajbegović, 1997) - 29
Stunt Woman
(A. Hui, 1996) - 20
Suzaku
(K. Naomi, 1996) - 8
Sweet Hereafter, The
(A. Egoyan, 1997) - 56
- T
Ta'm e ghillas
(A. Kiarostami, 1996) - 55
Tangna
(A. Naderi, 1973) - 71
Taste of Cherry
(A. Kiarostami, 1996) - 55
Territorio Comanche
(G. Herrera, 1996) - 64
Tian mi mi
(P. Chan, 1996) - 20
Tokio Fist
(S. Tsukamoto, 1996) - 93
Tri istorii
(K. Muratova, 1996) - 20
Triptih Agate Schwarzkobler
(M. Klopčič, 1996) - 87
True Story
(A. Jalili, 1996) - 71
Twin Town
(K. Allen, 1996) - 20
Typewriter, The Rifle & The Movie Camera
(A. Simon, 1995) - 93

U

- Ugetsu monogatari
(K. Mizoguchi, 1953) - 22
Unfisch, Der
(R. Dornhelm, 1996) - 20

W

- Welcome to Sarajevo
(M. Winterbottom, 1997) - 31, 64
William Shakespeare's Hamlet
(K. Branagh, 1996) - 30
Will It Snow for Christmas?
(S. Veysset, 1996) - 8
Wo ai chufang
(Y. Ho, 1996) - 20

Z

- Zaman-e az dast rafteh
(P. Derakhshandeh, 1990) - 71

Y

- Y'aura t'il de la neige a Noel?
(S. Veysset, 1996) - 8
Yume no ginga
(S. Ishii, 1996) - 20

SLOVENSKI NASLOVI FILMOV

A

- Ali bo za božič snežilo?
(S. Veysset, 1996) - 8
Atlantic City, U.S.A.
(L. Malle, 1980) - 63

B

- Bashu, mali tujec
(B. Beyzaie, 1986) - 71

Basquiat

- (J. Schnabel, 1996) - 93
Bog
(M. Majidi, 1995) - 71
Brigands
(O. Iosseliani, 1996) - 88
Č
Čamčatka
(M. Novljan, 1996) - 27
Čas za ljubezen
(M. Makhmalbaf, 1989) - 71

D

- Dadetown
(R. Hexter, 1996) - 50
Dan in noč
(H.-H. Levy, 1996) - 20
Dim
(W. Wang, 1994) - 73
Dobrodošli v Sarajevo
(M. Winterbottom, 1997) - 31, 64
Dom je temen
(F. Farokhzad, 1962) - 71
Dovoljenje za ubijanje
(A. Dong, 1996) - 64
Duh velikih jezer
(F. Slak, 1995) - 37
Dvigalo na morišče
(L. Malle, 1957) - 63

E

- Einsteinovi možgani
(K. Hull, 1996) - 93
Ekspres, ekspres
(I. Šterk, 1996) - 48, 49, 72

F

- Felix
(B. Šprajc, 1996) - 68

H

- Hamlet
(K. Branagh, 1996) - 30
Herzog
(M. Milavec, 1996) - 35

I

- Izgubljena cesta
(D. Lynch, 1996) - 4, 17, 18, 41, 46, 57
Izgubljeni čas
(P. Derakhshandeh, 1990) - 71
Iztrebljevalec
(R. Scott, 1982) - 2

K

- Kaskaderka
(A. Hui, 1996) - 20
Kitajska skrinjica
(W. Wang, 1997) - 33
Ključ
(E. Foružes, 1986) - 71
Krik
(W. Craven, 1997) - 36
Kuhinja
(Y. Ho, 1996) - 1, 20

L

- Labirint sanj
(S. Ishii, 1996) - 20
Ledena nevihta
(A. Lee, 1997) - 9
Legenda o Ahu
(T. Milani, 1991) - 71
Legenda o ugetsu
(K. Mizoguchi, 1953) - 22
Ljubzenske zgodbe
(J. Stuhr, 1997) - 59
Lom valov
(L. von Trier, 1996 - 40, 45, 70, 92

M

- Mažoretke v vesolju
(D. Fourier, 1996) - 64
Metroland

- (P. Saville, 1997) - 60
Moder v obraz
(W. Wang, P. Auster, 1994) - 73
Moje srce - nikomur!
(H. Sanders-Brahms, 1996) - 20
Moje življenje v rožnatem
(A. Berliner, 1997) - 64
Morilci
(M. Kassovitz, 1997) - 64

N

- Nemi stik
(P. Derakhshandeh, 1986) - 71

O

- Oče
(M. Majidi, 1996) - 71
Odpadna pošta
(P. Sletaune, 1997) - 64
Ognjemet
(T. Kitano, 1997) - 32
Okus po češnjah
(A. Kiarostami, 1996) - 55

Otroci neba

- (M. Majidi, 1997) - 71
Outsider
(A. Košak, 1996) - 19, 90
Ovosodo
(P. Virzi, 1997) - 34

P

- Popolni krog
(A. Kenović, 1997) - 10
Porzus
(R. Martinelli, 1997) - 11
Postaja 25
(E. Kugler, 1997) - 29
Postopek 769: Priče usmrtnice
(J. van Hoewijk, 1995) - 93
Poštarski blues
(Sabu, 1997) - 64
Preko jezera
(A. Mitricevski, 1996) - 64
Prisluhnite Britaniji
(H. Jennings, S. McAllister, 1942) - 24

R

- Razvpita
(A. Hitchcock, 1946) - 96
Regeneracija
(G. Mackinnon, 1997) - 61
Resnična zgodba
(A. Jalili, 1996) - 71
Resnično življenje
(A. Brooks, 1979) - 50
Rojstvo naroda
(D. W. Griffith, 1914) - 13, 15

S

- Senso
(L. Visconti, 1954) - 23
Setuochi polnočna serenada
(M. Shinoda, 1996) - 20
Sladki poslej
(A. Egoyan, 1997) - 56
Slepa ulica
(A. Naderi, 1973) - 71
Smernik levo, smer desno
(H. Jianxin, 1996) - 1
Spoznajte gospoda N.N.
(E. Capra, 1936) - 96
Staro in novo
(N. A. Korda, Z. Alajbegović, 1997) - 29
Suzaku
(K. Naomi, 1996) - 8

T

- Teritorij Comanche
(G. Herrera, 1996) - 64
Tokijska pest
(S. Tsukamoto, 1996) - 93
Tovariša - skoraj ljubzenska zgodba
(P. Chan, 1996) - 20
Trenutek nedolžnosti

(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50
Tri zgodbe
(K. Muratova, 1996) - 20
Triptih Agate Schwarzkobler
(M. Klopčič, 1996) - 87
Trk
(D. Cronenberg, 1996) - 51, 66, 94

U

Ustrelila sem Andyja Warhola
(M. Harron, 1995) - 93
Utešene knjige
(P. Greenaway, 1996)

V

Veliki plan
(A. Kiarostami, 1990) - 50, 71
Vrč
(E. Foruzeš, 1993) - 71
Vrt škorpionov
(O. Kovalov, 1991) - 88

Z

Zamrznjeni
(W. Ming, 1996) - 8

Ž

Ženska v obrambi
(P. Harel, 1997) - 54
Ženska z modrim pajčolanom
(R. Bani-Etemad, 1994) - 71

REŽISERJI/OSEBE

Afkhami, Behrouz - 71
Alajbegović, Zemira - 29
Alland, William - 78
Allen, Kevin - 20
Auster, Paul - 73
Averback, Hy - 78

Bani-Etemad, Rakhshan - 71
Baraga, Irinej Friderik - 37
Berliner, Alain - 64
Berlinger, Joe - 93
Beyzaie, Bahram - 71
Blane, Sally - 78
Bodrov, Sergej - 89
Branagh, Kenneth - 30
Brand, Neil - 84
Brooks, Albert - 50
Brooks, Elisabeth - 78
Burrroughs, William S. - 78

Capra, Frank - 96
Carow, Heiner - 78
Caselotti, Adriana - 78
Chan, Peter - 20
Chokrollahi, Mahmoud - 50
Clarke, Shirley - 78
Claudel, Paul - 96
Cousteau, Jacques - 78
Craven, Wes - 36
Cronenberg, David - 51, 66, 94

Derakhshandeh, Puran - 71
Dickey, James - 78
Dolenz, George - 85
Dong, Arthur - 64
Dornhelm, Robert - 20
Duras, Marguerite - 80

Eastwood, Clint - 77
Egoyan, Atom - 56
Elvey, Maurice - 62
Essex, Harry J. - 78

Farokhzad, Forud - 71
Fassbinder, Rainer Werner - 79
Fayed, Dodi Al - 78
Figgis, Mike - 12
Foruzeš, Ebrahim - 71
Fourier, David - 64
Fuller, Samuel - 78

Gabor, Magda - 78
Ginsberg, Allen - 78
Gomez, Nick - 64
Gopalakrishnan, Adoor - 28
Greenaway, Peter - 38
Griffith, David Wark - 13, 15
Guetary, Georges - 78
Guitry, Sacha - 26

Haisman, Edith - 78
Harel, Philippe - 54
Hark, Tsui - 35a
Harron, Mary - 93
Herrera, Gerardo - 64
Hexter, Russ - 50
Hickey, William - 78
Hitchock, Alfred - 96
Ho, Yim - 1, 20
Hrabal, Bohumil - 78
Hui, Ann - 20
Hull, Kevin - 93

Iosseliani, Otar - 88

Jacobson, Mandy - 64
Jaekel, Richard - 78
Jaffe, Leo - 78
Jalili, Abolfazl - 71
Jelinčić, Karmen - 64
Jennings, Humphrey - 24
Jianxin, Huang - 1
Joseliani, Otar - 88

Kar-wai, Wong - 76
Kassovitz, Mathieu - 64
Kaurismaki, Aki - 74
Keith, Brian - 78
Kenović, Ademir - 10, 64
Kiarostami, Abbas - 50, 55, 71
Kitano, Takeshi - 32, 53
Klopčič, Matjaž - 87
Korda, Neven A. - 29
Košak, Andrej - 19, 90
Kovalov, Oleg - 88, 89
Kugler, Ema - 29
Kulle, Jack - 78

Lam, Ringo - 35a
Lambert, Paul - 78
Langlois, Henri - 25
LaPlante, Laura - 85
Lee, Ang - 9
Levy, Bernard-Henri - 20
Lewis, Cecil - 78
Lewis, Diana - 78
Leyton, Drue - 78
Lungin, Pavel - 89
Lynch, David - 4, 5, 17, 18, 41, 46, 57

MacKinnon, Gillies - 61
Majidi, Majid - 71
Majorova, Jelena - 78
Makhmalbaf, Mohsen - 50, 71
Malle, Louis - 63
Mamoulian, Rouben - 39
Mansouri, Moslem - 50
Martinelli, Renzo - 11
McAllister, Stewart - 24
Mehruji, Darius - 71
Meredith, Burgess - 78
Michener, James - 78
Milani, Tamineh - 71
Milavec, Mitja - 35
Ming, Wu - 8
Ming-liang, Tsai - 52
Mitchum, Robert - 75, 78
Mitricevski, Antonio - 64
Mizoguchi, Kenji - 22
Moore Pidgeon, Alvy - 78
Moretti, Nanni - 50
Mulhare, Edward - 78
Muratova, Kira - 20

Naderi, Amir - 71
Nance, Marvin John - 3

Naomi, Kawase - 8
Nikulin, Juri - 78
Novljan, Mitja - 27

O'Brien, John - 50
Ozu, Yasujiro - 43

Parker, Tom - 78
Partovi, Kambuzia - 71
Petrie, George O. - 78

Raleigh, Ben - 78
Reynolds, Marjorie - 78
Ridgely, Robert - 78
Riefenstahl, Leni - 44, 69
Robbins, Harold - 78

Sabu - 64
Sanders-Brahms, Helena - 20
Saville, Philip - 60
Schnabel, Julian - 93
Scorsese, Catherine - 78
Sersen, Fred - 85
Shinoda, Mashiro - 20
Simon, Adam - 93
Skelton, Red - 78
Skinofsky, Bruce - 93
Slak, Franci - 37
Sletaune, Pal - 64
Stewart, James - 75, 78
Stirling, Linda - 78
Storey, Ruth - 78
Stuhr, Jerzy - 59
Swenson, Jeep - 78

Šengelaja, Georgij - 89
Šprajc, Božo - 68
Šterk, Igor - 48, 49, 72

Tanaka, Tomoyuki - 78
Totter, Audrey - 85
Truffaut, Francois - 81
Tsukamoto, Shinya - 93

Van Hoewijk, Jaap - 93
Veysset, Sandrine - 8
Virzi, Paolo - 34
Visconti, Luchino - 23
Von Trier, Lars - 40, 45, 70, 92

Wang, Wayne - 33, 73
Welles, Orson - 95
Wenders, Wim - 83
White, Jessie - 78
Winterbottom, Michael - 31, 64
Woo, John - 35a

Yimou, Zhang - 58
Young, Polly Ann - 78

Zarana, Zalla - 85
Zinnemann, Fred - 78
Zuckert, Bill - 78