

# ŽIVIM, KO SNEMAM

GOVORI FILMSKI REŽISER  
BOŠTJAN HLADNIK, ENFANT TERRIBLE  
SLOVENSKEGA FILMA

## OTROŠTVO — FILMSKE IGRAČE

Spomnim se, da je bil v Kranju kino Talia, tam kjer je danes Globusov bife. Lastnik je bil gospod Sajovic, ki je bil naš družinski prijatelj. In ne bom pozabil filma Cecila B. DeMilla **Križarji**, ki si ga je naša družina lahko ogledala zaradi poznanstva, čeprav je bila predstava že zdavnaj razprodana. Postavili so nam posebne sedeže pred prvo vrsto ali ob strani, tako da so figure na platnu dokaj čudno izgledale in je bil film zame še bolj nenavaden. Moram pa reči, da so bile takrat predstave, tudi v Ljubljani do druge svetovne vojne, zares filmske predstave z zastorom, gongom in livriranimi biljeterji.

V Ljubljani sem tudi še nekaj časa, saj sem bil še majhen, hodil v kino s starši. Ko sem pa šel v prvi razred, je oče rekel, zdaj pa že lahko greš sam v kino. Peljal me je do Uniona, sam pa me je počakal v kavarni, ker je zelo rad igral biljard. Kmalu zatem sem začel sam zahajati na filmske predstave in vse filme sem si zapisal v »skriti filmski dnevnik«.

Vem pa, da me je že od malega fasciniralo gibanje in tako sem najprej zbiral »filmske igrače«. Ko sem nekoč dobil takšno igračo za Miklavža, sem si sposodil pri bratu risalni blok in sem si pod posteljo postavil prvo svojo kinodvorano. In risalni blok je imel črn okvir, tako da je zgedel kot filmsko platno v starih lepih časih.

## DRUGA SVETOVNA VOJNA — »FILMSKI SPEKTAKEL«

Meni se je vedno zelo »fajn« zdelo, če sem se počutil ali kaj takega doživljal, ker je bilo podobno platnu, dogodkom ali dogajanju na platnu. To sem še posebej občutil takrat leta 1945, ko smo se vračali z delovne akcije; cela naša gimnazija je namreč kopala jarke na Rožniku. Imeli smo prostnice za prosto gibanje v primeru alarma; tisti dan smo delali do pol tretje ure, potem pa nas je nemški oficir spustil domov. Kmalu zatem se je začel letalski napad na Ljubljano in ko sem že zavijal proti domu, me je prešinilo, da si še enkrat ogledam film **Žena mojih sanj** z Mariko Rök. V daljavi so se sicer slišale bombe eksplozije, vendar pa je projekcija normalno tekla. Po filmu, ko je bilo konec alarma, sem se odpravil domov. Na poti proti domu pa so bile povsod vidne posledice bombardiranja, razbitine, drevesa na tleh, velikanse luknje, ... Tik pred našo hišo so ležali po tleh notni listi in obšla me je zla slutnja, da je pri nas vse narobe. In zazdelo se mi je, da se dogaja nekaj velikega kot na filmskem platnu. Slišal sem kar glasbo, videl mrtvo mamo in razrušen dom. Prevzemalo me je nenavadno čustvo, tako da sem kar po zraku hodil in na nek poseben način užival. Bilo je tako kot v kinu, ko ugasne luč in postaneš sam svoj, bolj iskren do samega sebe. Ta dogodek je bil pravi filmski spektakel, kjer sem jaz igral glavno vlogo, vlogo v veliki in nenavadni sceni. Ko sem prišel domov, so bili vsi v skrbeh in mama je jokala, jokala pa je zato, ker mene ni bilo domov. No, takrat pa sem tudi že zbiral filme in ker so bili na gorljivem traku, je bila sreča, da jih je mama pravočasno umaknila iz moje sobe, kjer je kmalu začelo goreti. Bomba je namreč padla na naš vrt, razrušila del hiše, tako da je sadno drevo s korenikami vred ležalo v spalnici staršev. Kmalu po vojni pa sem si oskrbel tudi prave filmske aparate, kinoprojektorje, ki niso bili več igrače.

## »SVOBODA« — »FILM KOT POTENCIALNI SOVRAŽNIK«

Nova, komunistična oblast je nacionalizirala tudi kinematografijo, recimo Emona film, potem kinematograf gospe Pavle Jesih, ... Vendar pa mi je uspelo, da sem v tistih časih kupil 16 mm, od gospe Jesihove pa 35 mm kinoprojektor. Ti dve napravi pa sta postali ne samo temelja moji domači

kinodvorani, ampak tudi začetnici mojih težav z novo oblastjo. Film, pa tudi vse kar je bilo v zvezi s filmom, je bil takrat na nek način »sumljiva« stvar.

Spomnim se tudi, vsaj zame, neljubega dogodka kakšen dan pred 1. majem leta 1946. Bilo je to pred Akademskim domom, danes tam stoji Holiday Inn, kjer so bili prostori Državnega filmskega podjetja — to je bilo pred ustanovitvijo Triglav filma. Prišel sem tja in tam bil je nek sestanek, saj se je bližal praznik. Pred Akademskim domom pa je bil tovarnjak poln filmov, ki so jih v vojnih letih prikazovali v Ljubljani. Ko sem zvedel, da so te kopije filmov namenjene za kurjenje kresa, sem nekaj kolotov le uspel odnesti domov. To so bili seveda v glavnem nemški in italijanski filmi.

Po vojni so pri Državnem filmskem podjetju organizirali tudi filmske tečaje. Vodja za kratek film pri tem podjetju je bil Janez Korenčan, učil pa nas je tudi gospod Mario Förster. Tu sem spoznal osnove filmske tehnike in deloma tudi filmskega jezika. Te tečaje so obiskovali recimo Ivan Belec, Boris Strohsack... pa tudi moj sošolec Dušan Gabrijelčič, brat kasneje znane Vesne Metke Gabrijelčič, ki se potem ni ukvarjal s filmom.

V času tečaja sem se odločil, da bom tudi sam snemal filme. Kupil sem si 8 mm kamero in leta 1947 sem posnel prvi amaterski igrani film **Deklica v gorah**. Pa tudi pri tem »nedolžnem« filmu ni šlo brez težav s policijo. Zvedeli so namreč, da nekaj snemam, da snemam neke križe — bila so to božja znamenja. Mama me je skrila in ko so policaji odšli, sva se z mamo odpravila v Tržič k Josipu Vidmarju, s katerim sta ona in moj oče skupaj študirala v Pragi. Gospod Vidmar naju je takoj sprejel v svojem »dvorcu«, kjer so bile — to se mi je še posebej vtisnilo v spomin — lepe bele in kosmate tapete. Problem je takoj uredil. Poklical je po telefonu notranjega ministra in mu naročil, naj »naši« ne gnjavijo fanta, še skoraj otroka, ki snema svoj prvi »umetniški« film.

Ker sem torej imel te filmske aparate, so me tudi v kasnejših letih neprestano nekaj preverjali in »prevzgjajali«. Najhujši je bil predsednik Komiteja za kinematografijo Drago D., ki mi je hotel rekvirirati tudi vse aparate.

Po vojni pa sem predvajal tudi filme na številnih delovnih brigadah. V Kranjski gori pa sem leta 1947 imel javno kinodvorano, seveda v najemu, kjer sem predvajal 16 mm filme, ki sem si jih izposojal v Ljubljani, pri podjetju, ki je kasneje postalo Vesna film. Kar sem »zaslužil« s to dvorano, sem vložil v svoj prvi amaterski film **Deklica v gorah**. Ta film ima zgodbo, preprosto če hočete, vendar pa so me takrat zanimali predvsem elementi filmskega jezika, režijski prijemi in še posebej montažni postopki. Lahko bi rekel, da sem jaz prišel k filmski režiji zaradi navdušenja nad tehniko, iz obsesije z iluzijo gibanja. Nekateri recimo prihajajo do režije iz »teorije« ali kritike. Pota so različna, cilj pa je najbrž isti.

## POTOVANJA — POTOVANJE JE FILM

Potovanja, če se vzame za potovanje že obisk Celovca, Dunaja, Trsta in Benetk, potem sem potoval že pred vojno. Po vojni pa so bile te stvari kar nekaj časa zelo trd oreh. Vendar pa ti pravo dimenzijo potovanja in sveta da šele film. Vem, da so nam po vojni govorili, da je vse, kar je na filmu, sama laž, največ prav v kapitalističnem ameriškem filmu. V ameriških filmih naj bi bilo vse, kar se vidi, narejeno le za film iz za zaslepljevanje množic. V Ameriki naj bi v resnici vladala celo takšna beda in revščina, da bo vsak čas nastopila revolucija.

Za potovanje v Italijo leta 1952 se mi zdi, da sem porabil več časa za »priprave« (vrste, potrdila, avdience, ...) kot pa je trajalo samo potovanje. Takrat sem se odpravljal na festival v Trento, mislim da je še danes tam festival filmov o gorah, toda festival sem zamudil zaradi komplikacij s poštanim listom. V Benetkah pa sem prebral, da bo v kratkem festival amaterskega filma v Salernu. S

filmom **Deklica v gorah** sem se odpravil tja in dobil nagrado.

Na tem potovanju v Italiji sem si v Rimu ogledal Centro sperimentale del cinema in Cinecitta, povabljen pa sem bil na dom tudi k režiserju Alberti Lattuadi. Ti dogodki so bili zame nekaj božanskega.

## ŠOLANJE ZA FILM — PERVERZNA MANON

Najprej sem vpisal umetnostno zgodovino, ker prvič nisem bil sprejet na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani. V drugo mi je uspelo. Bil sem v razredu prof. Gavelle, ki sicer filma ni ljubil. Takrat je to bila šola predvsem za igro in gledališko režijo, bolj malo pa za film. Zgodovino filma je predaval prof. Brenk, ki sem ga imel zelo rad, ne glede na to, da sem jaz povsem drugače gledal na film. On je bil namreč strasten zagovornik sovjetske kinematografije, tako da ni prenesel niti **Bežnega srečanja** Davida Leana. Na Akademiji smo imeli tudi posebne projekcije. Ne bom pozabil filma **Manon** Henri G. Clouzota, ki je name, pravzaprav na vse študente, naredil izjemen vtis, vsaj takrat. Bil je to film v pravem trenutku, na pravem mestu, za prave ljudi, s pravo tematiko, z eno besedo z vsem tistim, kar je bilo takrat prepovedano, kar nismo smeli gledati, kar ni bilo za »nas«.

Bil je to film za mojo dušo, bila je to režija za mojo dušo.

Ta film je ena sama »čudna« erotika.

Proti koncu Akademije pa so bile razpisane štipendije in začel sem se zanimati za možnosti postdiplomskega študija v tujini. V času šolanja

na Akademiji sem zrežiral tudi film **Pravljica o ljubezni**, sicer ne kot del šolskega programa, ker filmske prakse na šoli ni bilo. Ta 16 mm film je imel velik uspeh, tako da sem postal »zanimiv« tudi za oblast. No, po tem ko sem zrežiral svoja prva dva profesionalna kratkometražna filma **Fantastično balado** in **Življenje ni greh**, ki sta imela prav tako izjemen uspeh, sem leta 1957 dobil štipendijo za Pariz.

## PARIZ — CHABROL

Štipendijo sem dobil za tri mesece. Nerodno je bilo, ker skoraj nič nisem znal francosko. Istočasno smo dobili štipendijo jaz, Taras Kermauner in Primož Kozak. Najprej sem se vpisal na Alliance, da sem se naučil jezika. Gledal sem vse filme na rednem sporedu, največ pa sem zahajal v kinoteko. Ko se mi je začela iztekati štipendija, sem pričel iskati delo pri filmu. Hodil sem od podjetja do podjetja, od producenta do producenta, od vrat do vrat. Največkrat so mi rekli, da ne potrebujejo nikogar, da ni denarja, da jih je v ekipi že tako in tako preveč. Končno pa mi je le uspelo, da sem prišel h Claudeu Chabrolu. No, o teh stvareh sem marsikaj že povedal v intervjuju, ki je izšel v knjigi Zdenka Vrdlovca **Ples v dežju**.

## VRNITEV V LJUBLJANO — PLES V DEŽJU

Na nek način me je v Ljubljano ponovno zvalil takratni direktor Triglav filma gospod Branimir Tuma, ki je bil — žal je pred kratkim umrl — eden redkih pravih producentov na Slovenskem. Kar precej težko mi je bilo oditi iz Pariza, saj sem imel občutek, da bom najkasneje v dveh letih prišel do svojega filma v sami Franciji. Ko sem se tako spet znašel doma, sem obiskal Primoža Kozaka in Tarasa Kermaunerja in ju vprašal, če je kaj takega, zanimivega v sodobni slovenski literaturi, kar bi tudi meni ležalo. Taras mi je predlagal roman Dominika Smoleta **Črni dnevi in beli dan**. Knjiga me je navdušila, vendar pa sem jo pri pisanju snemalne knjige predelal, popolnoma svobodno in brez kakršnekoli prisile. Pri tem projektu moram reči, da nisem imel nikakršnih finančnih, ideoloških ali političnih omejitev. Tako je nastal moj prvenec **Ples v dežju**, skoraj v podobni ustvarjalni atmosferi kot so nastajali filmi v Franciji, morda le s to razliko, da so bili tehnični pogoji na nekoliko nižji ravni, seveda pa še zdaleč ne v tako katastrofalnem stanju kot so danes. Sploh pa moram reči, da so bile kasneje razmere pri slovenskem filmu iz leta v leto slabše, marsikdaj celo bedne in to v vseh pogledih, od tehnične ravni pa do ideoloških cirkusov. (Podrobneje o snemanju filma **Ples v dežju** govori Boštjan Hladnik v že prej omenjeni knjigi Zdenka Vrdlovca).

Mislim pa, da sem že pri prvem filmu uspel ustvariti tisto »štimungo«, ki so mi jo dale pariške izkušnje, torej »štimungo«, preko katere preneseš svoje razpoloženje, videnje in ustvarjalni zanos na celo ekipo. Gre za entuziazem, za tisto drogiranje s filmom. **Ples v dežju** pa sem delal točno tako kot sem si ga zamislil in to sem poskušal doseči tudi pri kasnejših filmih, čeprav so bile razmere včasih takšne, da je to bilo skoraj nemogoče. Jaz sem vedno bil blazen individualist in to mora biti po moje vsak režiser, ne glede na to, da je individualizem na nek način v nasprotju z naravo filmskega dela. Zdi se mi, da sem včasih ta svoj režijski individualizem do takšne mere stopnjeval, da sem zaradi tega prihajal v številne konflikte.

## PEŠČENI GRAD — PO ABORTUSU

Po **Plesu v dežju** mi je gospod Tuma nudil priložnost za nov projekt. Izbral sem si literarni tekst Marjana Rožanca **Klet**, opravil sem adaptacijo in napisal tehnično snemalno knjigo. Projekt je nosil naslov **Umirajoči veter**, tik pred začetkom

19





ŽIVLJENJE  
NI GREH  
1957

snemanja pa je vse padlo v vodo in to zaradi pr dinarjev. Zelo mi je žal, da tega filma nisem realiziral, saj je to pravzaprav moj »drugi« film. Bil je to izsiljen abortus, saj je že vse zgledalo, da bom »rodil«, potem ti pa nekaj, kar imaš rad, nenadoma vzamejo. To je grozljivo, ker te ta grozen občutek spremlja skozi celo življenje. Tako zmeraj mislim, da je **Peščeni grad** pravzaprav moj tretji film. No, na ta grozen občutek se je treba privaditi, saj ima večina režiserjev ima več nerealiziranih kot realiziranih filmov. V tem času pa je propadel tudi Triglav film in ustanovila se je Viba. In Dušan Povh, ki je bil direktor filma **Ples v dežju**, me je vprašal, če bi delal za njih. Pristal sem. Ker je bilo zelo malo denarja, sem na predlog producenta napisal snemalno knjigo za film **Peščeni grad**, ki je startal z malo ekipo in tremi igralci. Zasedel sem Mileno Dravič, Ali Ranerja in Ljubišo Samardžiča, snemanje pa smo pričeli kar pri snemalcu Janezu Kališniku doma. Dekorja nismo nobenega gradili, vse je bilo posneto na realnih lokacijah. Film pripoveduje o trojici, ki potuje na morje in vse smo snemali sukcesivno, od Ljubljane do Baške na Krku. Zame je bil ta film izjemno izzivalen, saj mi je zastavljal vprašanje, kako naj razgibam filmsko dogajanje in sicer brez tračnic za vožnje in drugih tehničnih pomagala. Zato sem se odločil, da bom namesto kamere premikal igralce, tako da bo sedaj ta, potem drugi bližji kameri. S tem prijemom sem ustvaril dinamiko v mizansceni, zato se tudi ne opazi, da je kamera večinoma na stativu.

Če se prav spomnim, nas je bilo v ekipi 11 ljudi. Tak film lahko posnameš le, če so v ekipi sami entuziasti. To je še pomembnejše kot primerna zgodba. Epizodno vlogo je v filmu odigrala tudi Špela Rozin, igralka z izjemno fotogeničnim obrazom. Pri

nas je pravzaprav niso ali nismo znali izkoristiti. Jasno je, da je zanjo treba imeti prave vloge, tako kot za vsakega igralca. Če se pohecam, vedno moraš izbrati pravega igralca za pravo vlogo. Pri vsem tem pa moraš imeti svojega igralca rad.

**Peščeni grad**, prej že **Ples v dežju** in kasneje **Sončni krik** je snemal Janez Kališnik. Za Janeza moram reči, da se je izjemno kreativno spoprijel s tremi različnimi režijskimi koncepti, vsaj kar zadeva filmsko fotografijo. V **Plesu v dežju** je kamera na nek način klasično-baročna, v **Peščenem gradu** je najbolj »novovalovska«, **Sončni krik** pa je film v barvah z modernistično, stripovsko-popartističnimi prijemi. Drži pa, da smo režiserji svojevrstni čudaki. Vsak film pripravljamo, vsaj jaz pripravljam tako, da mu prilagajam ekipo. Tako se zgodi, da nek sodelavec iz prejšnjega filma, ki je celo tvoj prijatelj, kar naenkrat ni med sodelavci novega filma. Prijateljstvo pri filmu ni vedno prvo, vsakemu režiserju gre, da bi naredil dober film, dober film pa je več kot dosledno prijateljsko sodelovanje. Zaradi tega prihaja velikokrat do zamer. Pri **Peščenem gradu** sem imel občutek, da ta film Janezu ne bo ležal. Ker je bilo predvideno tudi snemanje z roke, sem menil, da je najbolje, če se dogovorim z Aleksandrom Petkovičem, ki je že delal podobne stvari. Za to mojo misel je zvedel tudi Janez Kališnik. Ko sem ga zatem obiskal na domu, sem že skozi okno videl, kako trenira snemanje z roke. Rekel sem si, samo Janez bo snemal!

## EROTIKON — O MUČENJU

Pri nas so Nemci v petdesetih letih snemali številne koprodukcije. In tako je producent mojega prvega inozemskega filma **Erotikon** slišal, da je v Ljubljani nastal provokativen film **Ples v dežju**, nad katerim so mnogi navdušeni, marsikdo pa ga tudi napada. Ogle dal si je film, bil je zelo navdušen, me poklical po telefonu in vprašal, če imam čas. Rekel sem mu, da pripravljam nov film, da sem pred snemanjem in da v tem trenutku ne morem sprejeti kakšnih drugih obveznosti. Čez nekaj dni sva se vseeno srečala na Bellevueju, kjer je Lado Leskovar pel tisto znano popevko »Bil sem mlajši kakor ti« in sklenil sem ugodno pogodbo za film po **Peščenem gradu**.

Sam sem ugotovil, da lahko delam film kjerkoli, s francosko ali nemško ekipo. Vedno namreč čutim, vem, da je film moj. Mimogrede naj povem, da imajo v profesionalnih ekipah po svetu posamezni poklici tudi podobne karakterje. Vsi rekviziterji so male barabice, script-girl so večinoma majhne in drobne, garderoberke so grozno opravljive, direktorji so pretirano važni, ljudje okoli kamere so večinoma simpatični, ker sodelujejo z režiserjem, scenografi se držijo kot da so nekaj več, čudoviti so pisci glasbe in montažerji, najbrž tudi zato, ker se njim lahko več časa posvetiš. Na snemanju režiser nima veliko časa in mora seveda največ pozornosti dodeliti prav igralcem. Z vsakim v ekipi se lahko skregaš, z igralcem pa se ne smeš, ali vsaj radikalno se ne smeš. Igralec za gledalce najbolj izstopa na platnu in ne samo to, v ekipi namreč lahko zamenjaš vse ljudi, to pa je skoraj nemogoče v primeru igralcev. Producent lahko tudi režiserja zamenja.

Moram pa reči, da na nek način tudi jaz mučim svoje sodelavce. Seveda jih ne mučim zaradi kakšnega sadizma, ampak zato, ker želim od nje ga največ dobiti, ker želim, da bi bil film na vseh ravneh dober. Ne prenesem namreč ljudi v ekipi, ki na nek način z levo roko vse delajo, ki so popolnoma kreativno zaspani in nezainteresirani. Če me nekdo tako moti, da jaz pri tem ne morem niti poskušat izpeljat svojo filmsko vizijo, potem moram stran. Takšna je pač, vsaj kar mene zadeva, tista »temna« stran posla, ki mu pravimo režija. Pri celi stvari bi najbrž bilo zelo žalostno, če bi režiser delal film tako, da niti njemu ne bi bil všeč. Producent filma **Erotikon**, mi je predlagal, naj napišem nekaj podobnega filmu **Ples v dežju**.



PEŠČENI  
GRAD  
1962

Okvirno mi je tako določil temo in posredno tudi število igralcev, opisal mi je finančne okvire, ... Nekaj podobnega mi je diktiral kot Dušan Povh v primeru filma **Peščeni grad**. Vsedel sem se in napisal kar snemalno knjigo. Za režiserja je pri celi stvari namreč bistveno, da ve, da bo snemal film. Če ti namreč nekdo reče, poskusi nekaj narediti, potem bomo videli, v tem primeru ti tudi fantazija ne dela s polno paro. Prav tako tudi velja, da mora producent verjeti v režiserja, biti na njegovi strani, kajti režiserji smo še bolj občutljivi kot igralci. Vsak režiser se namreč zato, da je odporen, obda z neko varovalno mrežo okoli sebe. Nekdo se vseskozi grdo drži, drugi spet neprestano trpi, tretji se neprestano smeje, ... To je pač nujen oklep, da ostane režiser v notranjosti nedotaknjen. Če je režiser namreč ranjen in prizadet, potem lahko producent film vrže stran. Pri nas so producenti večinoma delali proti režiserju. Seveda pa se moraš pri tujih producentih natančno držati plana snemanja. V tem pogledu so postavljeni zelo ostri pogoji.

No, film **Erotikon** je bil slovenskemu občinstvu predstavljen pravzaprav šele letos in to na televiziji. Pri nas so bili takrat čudni časi.

Seveda noben film ne nastane, ne da bi v kakšnem njegovem sektorju ne gorelo; zgodi se to tudi v pogledu montaže.

Delat **Sončni krik** je bil pravi užitek. Tudi masov-

ke so gladko tekle, ker je bila zares dobra organizacija in harmonična ekipa.

## MAŠKARADA — SLOVENSKA HIPOKRIZIJA

Scenarist **Maškarade** je Vitomil Zupan, toda ta tekst se je velikokrat popravljaj in adaptiral in korigiral. Pri tem projektu so bile tudi številne druge, veliko bolj drzne rešitve, ki pa jih dramaturški oddelek Vibe ni sprejel. Imel sem pripravljenih tudi več variant snemalnih knjig, ki sem jih ločil po barvah. Recimo zelena je bila tista, ki je bila le za najožji krog ekipe. Eno varianto z zelo hudimi dialogi pa je celo nekdo prekopal, vem kdo, je pa sedaj že pokojni, in jo kazal raznim ministrom in politikom. Zaradi tega je bila cela stvar že tako daleč, da so bili že na tem, da projekt prekinejo. Sreča je bila le, da sem imel pravega producenta, Dušana Povha, ki je držal z menoj. Pred premiero in po premieri pa so bile tiste mučne komplikacije in divji halo, tako da sem bil zelo žalosten in jezen, da živim v takšni državi. Na dan premiere sem se umaknil čez mejo in s solznimi očmi pil vino ...

Potem sem uspel doseči le to, da se niso dotaknili negativa, cenzurirana verzija pa je nastala takšna, kot so hoteli drugi. Čez deset let pa je »originalna« verzija filma izpadla kot nekaj povsem »normalnega«, standarden erotični film. Erotični filmi so prav tako žanr kot ostali žanri. Sicer pa me vznemirja, če delam stvari, ki so nekako na robu, ki izzivajo. Vedno sem sovražil slovensko hipokrizijo.

Mislím, da mora režiser spoznat ali se preizkusit v čim več žanrih. Tako vedno odkrivaš kaj novega, se človeško in ustvarjalno bogatiš. Sicer pa je erotika v takšni ali drugačni obliki prisotna v vseh mojih filmih.

## KO PRIDE LEV — MARINA URBANČ

Ta film je »utrgana« komedija, ki jo je napisal pisatelj Franček Rudolf, kdo pa drug. Scenarij je nastal veliko časa pred snemanjem; pred realizacijo je bil adaptiran, za kar smo imeli odlične pogoje. Prepričan sem namreč, da lahko dobri scenariji nastanejo le, če imaš zato ustrezno delovno okolje. Zelo težko je namreč delat doma, ker je tvoja imaginacija preveč obremenjena z banalnostmi. Jaz tudi zelo nerad snemam filme v Ljubljani, kajti ko režiram, živim v povsem drugačnem svetu in me blazno motijo vsi običajni problemi, ki pa se jim v življenju seveda ne da izogniti.

V filmu **Ko pride lev** pa je nastopila ena mojih najboljših igralk, moje odkritje, moja Marina Urbanč. Ko sem jo spoznal, se mi zdi, da sva se kar po valovih začutila. Med nama je obstajal nekakšen stik že na daljavo.

## BELE TRAVE — REŽISERJE KONTRA ZASESTI

Ta projekt sem dobil ponujen od podjetja Viba film. Menim pa, da če je nek režiser profesionalc, da se lahko loti vsake teme, če le v njej prepozna delček samega sebe. Jaz še v življenju nisem naletel na scenarij nekoga drugega, za katerega bi lahko rekel, da mi je všeč od začetka pa do konca. Velikokrat se celo zgodi, da najdeš scenarij, ki je sicer dober, pa ti ni všeč in je nesmiselno, da na takšni osnovi zastaviš režijo.

## MAIBRITT — TELEVIZIJA NE!

Že od malega sem bil navdušen nad nemškimi filmi, posebej ekspresionističnimi. V Franciji pa sem se naučil obrti, spoznal sem, kako mora režiser ustvariti vzdušje na snemanju, v pariški kinoteki pa sem se med drugim nalezal surrealizma. V

SONČNI  
KRIK  
1968



Nemčiji in na Švedskem sem spoznal, kakšna je pravzaprav producerska funkcija. Vse te stvari, vsi ti filmi in praktični »vplivi« in »vtisi« se seveda prepletajo v mojih filmih. Vsak pravi režiser pa vedno doda nekaj svojega, specifičnega, avtorskega. Jaz si namreč težko predstavljam, da bi lahko režiral brez nekih »vzorov«. Prepričan sem, da je povsem begava tista teorija, da kot umetnik ne smeš nič poznati, da moraš pisati in slikati neobremenjeno, iz »nič«. Kretenizem se mi tudi zdi, ko se govori o nekem slovenskem filmskem stilu. Kako naj nek režiser zraste le iz skromne zgodovine slovenskega filma. Te reči ponavadi izumljajo kritiki, seveda pa imajo pravico, da mislijo po svoje, svobodno, kot tudi nam režiserjem pripada ali vsaj naj bi pripadalo, da delamo in ustvarjamo svobodno.

Producent **Maibritta** je prišel do ideje za ta film, tako se mi mi vsaj zdi, ko si je ogledal moj **Peščeni grad**. Sicer je to luščna komedija, ki jo je napisal Volodja Semitjov, znan scenarist, ki je napisal tudi scenarij za film **Plesala je eno samo poletje** Arne Mattsona. Projekt sva z Volodjo pripravljala v Poreču. Eksteriere z morjem sem posnel na Švedskem, interiere pa sem snemal v Nemčiji in na Švedskem. Moram pa reči, da sem se z najboljšimi profesionalci, filmskimi tehnikami srečal prav v Stockholmu. **Maibritt** je moj prvi cinemascope barvni celovečerni film. Po **Maibrittu** sem začel pripravljat **Sončni krik**, ki naj bi ga delal za Nemce. Zaradi finančnih zapletov producenta pri drugih poslih, pa je projekt v prvi varianti padel v vodo. Takrat so mi Nemci ponudili široko zastavljeno serijo za televizijo, vendar pa me misel, vsaj takrat, da bi delal za televizijo, ni navdušila. Če danes pomislim, sem bil zelo neumen.

## SONČNI KRİK — PRI FILMU »GORI«

Potem sem ta projekt predelal in ga predložil Vibi pod delovnim naslovom Deklice in gangsterji. Prav presenetilo me je, da je France Štiglic ta projekt takoj sprejel. Na začetku je sicer bil v dvomih, ko je bil film končan pa je bil gospod Štiglic zelo zadovoljen. Ta film je namreč imel ogromen uspeh po vsej državi. Spomnim se, da sem imel s špico tega filma izjemno veliko dela. Nisem popustil, čeprav so me montažerji preklinjali. Če danes gledam, je špica filma pravzaprav sestavljena iz samih spotov. Za ritem tega filma pa je odločilna mala igrača, mucka za navit, ki se nekaj časa pelje in potem prekucne in tako naprej.

Film je bil tudi tehnično dokaj zahteven, saj ima množico masovk, scenografske »trike«,...

Pravijo, da je bil takrat pri nas na pohodu »črni val«. Sam pa sem bolj skušal slediti dogajanju v svetovnem filmu in seveda svoji režijski vokaciji. V pripravah na snemanje se za vsak film, pa naj bo na videz bolj ali manj zahteven, vedno skušam tako dobro pripraviti, da znam film, tudi v tehničnem pogledu, skoraj na pamet.

Zato tudi ne razumem tistih vprašanj, ki načenjajo montažo kot možnost za reševanje filma. Jaz imam montažno vsak film v glavi že pred začetkom snemanja, v montaži samo deloma določene stvari popravljam in postavljam dokončen ritem filma.

Vendar pa moram biti iskren in reči, da mi tema **Belih trav** ni bila bogve kako blizu, toda takrat je pri nas razsajala parola, da je treba režiserje contra zasesti. Tako naj bi jaz, ki sem delal mestne filme, kar naenkrat delal kmečke filme. To se je tudi zgodilo. S scenaristom Brankom Šönmnom sva prav lepo sodelovala in se prilagajala drug drugemu. Tik pred začetkom snemanja pa se je pričela v projekt vmešavati politika. Usodo filma je pričela krojiti neka tovarišica, »svetlolasa dekleca«, ki mi je vsaj enkrat na teden prala možgane. Ona je vse vedela, kako je na kmetih oziroma kako mora biti na kmetih. Vedela je, da je slovenski kmet napredoval, da je postal ateist, da v kmečkih hišah ni več razpel, da vera izginja, da slovenski kmetje ne nosijo kavbojck, ... Sugerirala nam je tudi, da naj pri snemanjih na kmetih »odrežemo« cerkve. Če je pa tako, sem si na tiho rekel, potem bom šel do konca. Kajti, če mora biti vse »čisto«, potem bodo tudi ljudje hodili spat oblečeni.

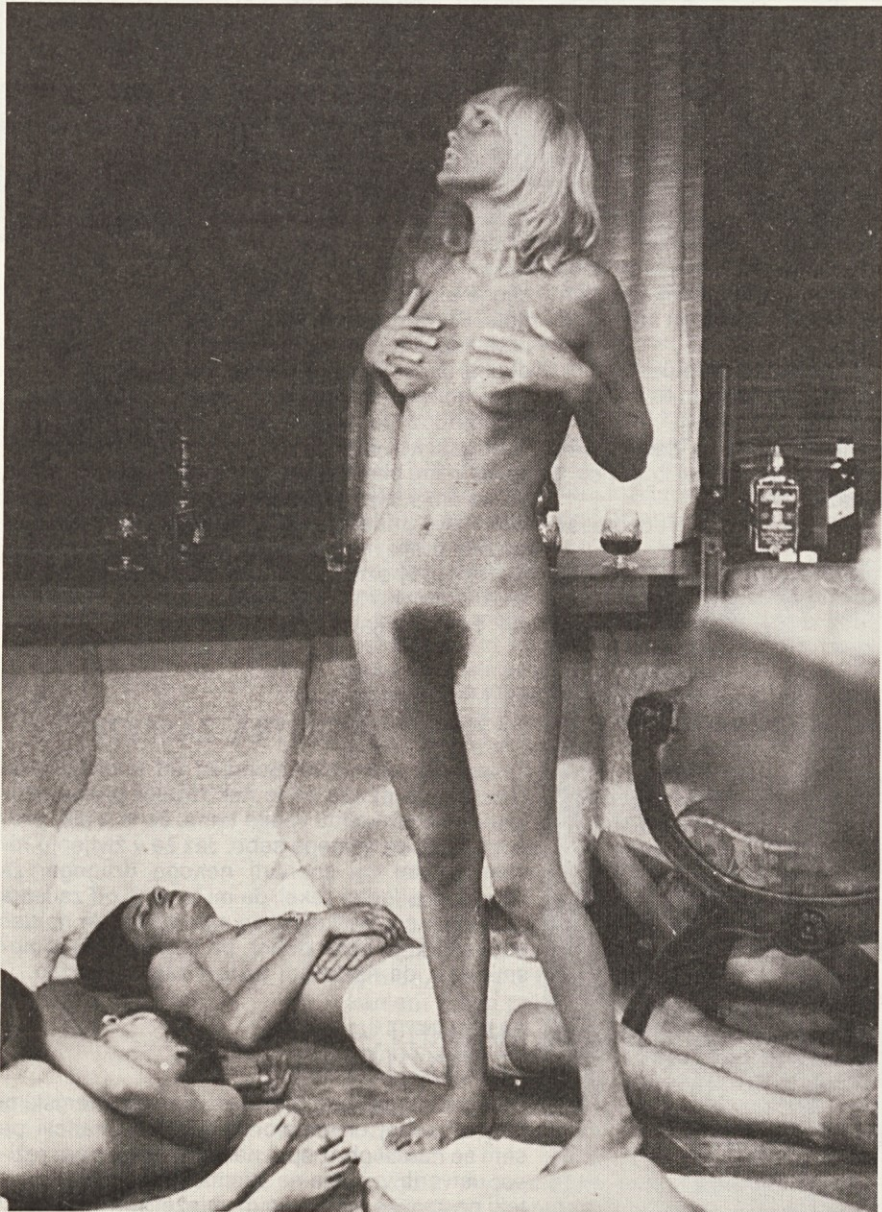
Seveda pa me tega filma ni sram, ker sem tam, kjer je le bilo mogoče, skušal uresničiti svojo vizijo.

## UBIJ ME NEŽNO — SVET PO MOJI MERI

Ta film je pravzaprav zadnja velika filmska vloga Duše Počkajeve. Zanimivo je morda to, da je bila v **Plesu v dežju** prestara za vlogo, zato smo jo mladili, v filmu **Ubij me nežno** pa je bila premlada, zato smo jo starali. Duša je odlično razumela ta »odštekan« scenarij Frančka Rudolfa.

Res je, da bi bil zelo srečen, če bi drugi pisali scenarije zame in to takšne, ki bi mi bili večinoma všeč. Moram reči, da je bil Franček Rudolf po moji meri. Sam sem pa scenarije pisal večinoma zato, da sem lahko režiral. Slovenska kinematografija prav gotovo ne potrebuje scenaristov kot posebnega poklica, ker je naš prostor premajhen. Za nas je bistveno, da imamo dobro literaturo, scenarije pa bomo z različnimi sodelavci, in to dobre, prav gotovo znali oblikovati.

Vedno so me privlačili pisatelji, ki so bili na takšen ali drugačen način provokativni, recimo Dominik Smole, Marjan Rožanc, Vitomil Zupan, Franček Rudolf, ... Ti avtorji pa takrat niso bili kaj posebej zaželeni. No, jaz sem filmski režiser. In najbrž velja tako zame kot za vsakega filmskega režiserja, da živi in diha, kadar snema, seveda izrecno celovečerni film. Ko končam posamezen film, je to zame prava depresija. To je grozno.





KO PRIDE  
LEV  
1972

Zgodilo se mi je že, da sem se doma zaprl, da sem jokal, ne zato, ker bi bil žalosten, ampak zato, ker sem imel občutek, da ne živim več. Zato imam jaz občutek, da živim samo takrat, ko režiram. Potem tu namreč nastopi paradoks, da se počutim kot kakšen najstnik, saj toliko filmov sem približno posnel. Zame so namreč tisto pravo, naj ponovim, samo celovečerni filmi. Vse ostalo, kratki filmi, televizija, reklame, to so le mali izleti. Jaz tudi zelo rad gledam filme drugih režiserjev, še posebej takrat, kadar vem, da bom delal svoj lasten film. Če pa bi mi nekdo rekel, da v prihodnje ne bom več delal svojega lastnega filma, potem bi bil tako razočaran in jezen na vse, da ne bi več gledal nobenih filmov. Gledal bi morda samo stare filme, kakšen svoj film, torej filme, ki bi me vračali v čas, ko sem tudi jaz režiral.

ČAS BREZ PRAVLJIC —  
REALIZMA NE MARAM

Družbeno-kritični teksti, tako kot **Bele trave**, mi nekako ne ležijo. Poleg vsega pa so mi vsi govorili, da sem jaz edini, ki ni posnel »partizanskega« filma. Moj odgovor je praviloma bil, seveda tudi kot izgovor, da doslej še nisem našel pravega teksta. Tako sem se iz raznih razlogov, predvsem pa intimnega, odločil za film **Čas brez pravljic**. Scenarij je napisal Željko Kozinc in scenarij je bil povsem v redu, toda meni ni kaj posebej odgovarjal, ni mi bil blizu. Adaptiral sem ga in skušal vnesti razsežnosti, ki so del mojega razumevanja sveta in življenja.

P. S. — POST SCRIPTUM —  
IGRATI NA VEČ KART

To ni kakšen film v pravem pomenu besede, to je omnibus in jaz svoj prispevek vidim le kot kratek film. Sedaj je leto 91, zelo si želim, da bi čimprej delal kakšno pravo stvar. V ognju imam nekaj želez, saj so mi stari filmski mački vedno pripovedovali, da je treba pri filmu igrati vsaj na deset kart. Zato tudi ima vsak »pravi« režiser veliko več nerealiziranih kot pa zrežiranih filmov.

PRIPRAVIL SILVAN FURLAN  
V SODELOVANJU  
Z DAMJANOM KOZOLETOM

UBIJ ME  
NEŽNO  
1979



BOŠTJAN HLADNIK  
NA SNEMANJU  
FILMA UBIJ ME NEŽNO

