

Tako je završio taj velikan ruske revolucije. Papa Ivan XXIII. se s njim viđao i pozdravljao na otoku Prinkipo, a Churchill ga je nazvao »strašilom Evrope, mješinom punom svakog zla«. — Mislim da ne možemo zaniijekati Trockom »dobru volju« da koristi čovječanstvu. A onaj koji »sudi srca«, Vječni sudac, može mu jedini pravedno suditi.

PUTOVIMA EVROPSKOG FILMA

Maksimilijan Vetus

Gledajući posljednje filmove Romana Polanskog (STANAR) i Alaina Resnaisa (PROVIDNOST), razmišljao sam o putovima suvremenog evropskog filma. Osjeća se da režiseri srednje generacije još uvijek nisu rekli posljednju riječ, u doba kad mladi nastupaju i kad oni tek zakoračuju na vrući teren filmske avangardne misli.

Alain Resnais je glavna ličnost nekad slavnog francuskog novog vala. Njegov film *Prošle godine u Marienbadu* predstavlja pravu produhovljenost Zapada i djeluje revolucionarno zbog mnogo čega. Ovaj film ruši konvencionalnu režiju i konvencionalnu upotrebu kamere. Pred nama se pojavljuje ostvarenje o kojem moramo misliti da bismo shvatili njegovu montažnu slojevitost.

Neki teoretičari spominju elemente iz ovog filma koji su se javljali i u prijašnjim epohama. Ali Resnais ih prvi put obnavlja i prihvaća u blještavom svjetlu. Oni postaju filmska realnost, nova dimenzija, a ne slučajna filmska akribija. Dubinu njegovog filma, čiji je siže angažiran apoteozom ljubavi, treba tražiti u metafizici modernog slikarstva, od početka stoljeća do naših dana. Resnais otkriva metafizički stravično prazni prostor, koji je uprvo slikarstvo naših dana utjelovilo, ali ga ovog puta otkriva filmskom kamerom.

Daljnje se asocijacije na ovaj film kreću s obzirom na dramaturgiju francuskog novog vala koji se lišava fabule i sadržaja, da bi se zadržao na splinu banalnog razgovora i u otkrivanju ljudske fizionomije pruža mogućnost doživljavanja egzistencijalnosti van vremena i prostora. Ovakva dramaturgija, bez konvencionalne drame i tragedije, sadržana u vječnom trenutačnom, prisilila je Resnaisa da ruši proporcije klasičnog razvoja priče. On ruši realan prostor, ruši realno vrijeme nalazi se u međuprostorima i vanvremenu. Takva interpretacija omogućila mu je ostvarenje jedne zaleđene stvarnosti. Kretanje kroz takvo vrijeme i prostor dovodi Resnaisa do zanimljiva montažnog efekta, produžavanja vremena, da bi se otkrila vizualna ljepota pokreta. Film je na taj način dobio neke elemente pantomime, kao da nas vraća u epohu nijemog filma, i zato je njegova aktualnost nadasve interesantna. Poslije filma *Prošle godine u Marienbadu* Resnais je snimio slijedeće filmove: *Muriel ili vrijeme povratka* (1963.), *Rat je završen* (1966.), *Volim te, volim te* (1968.), *Stavisky* — *ufera stoljeća* (1974.). Ti se filmovi nisu prikazivali u nas, dok je ovih dana u Splitu prikazan posljednji Resnaisov film PROVIDNOST!

Po tematici, montažnim efektima, scenariju i filmskim rješenjima ovaj Resnaisov film blizak je filmovima ostalih suvremenih evropskih režisera. Kao da se i Resnais nije mogao mnogo udaljiti od Bergmanove tematike ili od vizualnog i misaonog nemira jednog Fellinija. Ipak jedno odvajanje od ove dvojice predstavlja čvrsta i kompaktna dramaturgija, neobično snažna lirski osjećanja.

Roman Polanski rođen je 1933. godine u Parizu. Završio je filmsku školu u Lodzu. U početku radi na seriji kratkih igranih filmova, a čim je stekao svjetsku slavu, počinje raditi u inozemstvu. Glavni su mu filmovi: *Nož u vodi* (1962.), *Čorsokak* (1964.), *Bal vampira* (1967.), *Rozmarina beba* (1969.), *Macbett* (1971.), *Kineska četvrt* (1974.).*

Da je stil francuskog kazališnog avangardista Samuela Becketta imao vidan utjecaj i na film, dokaz je film *Čorsokak* američkog režisera poljskog podrijetla Romana Polanskog. Film *Čorsokak* je čisti Beskett, istina, u drugačije transponiranoj atmosferi od one u kazalištu, ali sa svim elementima apsurdnosti i beznadnosti, opće dokončalosti u povijesti lica koje obrađuje. Treba još istaknuti da je filmski siže kriminalističkog karaktera i da se pred nama razvija kriminalistički film. Vrijednost ovog filmskog ostvarenja je tim veća, jer tek sada uočavamo koliko neki film kriminalističkog žanra dobiva na vrijednosti kada mu se u bogatstvu dodaju dublje psihološke vrednote i dimenzije.

Naoko jednostavna filmska priča o izgubljenosti dvojice kriminalaca koji su se našli u jednom zamku na domaku mora, ostavljeni od sviju i bez nade da im stigne pomoć, u vještoj ruci režisera dobiva tragične poante opće ljudske apokalipse našeg vremena. Sva su lica koncipirana na principu apsurdnog doživljaja svijeta. Jer, i vlasnici zamka, iako nisu kriminalci, te se ne nalaze u bezizlaznoj situaciji progonjenih zvijeri, ipak doživljavaju svijet u oskudnoj i otuđenoj svijesti uzaludnosti, besmisla, apsurdna i dokončalosti.

Tako je drama tzv. naivnih lica, koja su naoko izvan drame, poistovjećena s onima koji su nosioci dramske poante. Poruka je ovog filma krajnje pesimistička, jer i na kinematografske gledaoce nastoji prenijeti atmosferu straha i očaja. Polanski odlično realizira dramsku situaciju, prvenstveno u radu s glumcima, koji su zaista odlični i na kojima je počivala kompleksnost filmskog izraza.

Nakon *Čorsokaka* Polanski se poduzeo filma *Bal vampira*. Naoko začuđuje afinitet režisera, koji se možda nastojao odmoriti u ovoj farsu o vampirima, zapravo vještom parodijom o filmovima istog sadržaja. Film je pun duhovitosti, napravljen je u jednom dahu. Stilski je neobično čist, a tehnički blistav.

Film *Rozmarina beba*, navodno autobiografski, osobito nakon nasilne smrti glavne glumice Sharon Tate (supruga Polanskog) jest složena polifonijska filmska cjelina, u kojoj je naročito došla do izražaja montaža. Snovi junakinje u koloru imali su nešto od nadrealističkog karaktera; ali je i čitav film, rađen u nekom snoviđenju i neredu, zapravo teška ironija na vjerske sekte, nudiste i ekskluzivne klubove.

Dok je u *Čorsokaku* i *Balu vampira* filmska drama zasnovana na glumačkim ostvarenjima, u filmu *Rozmarina beba* režiser je dramsku poantu nastojao ostvariti čistim filmskim izražajnim sredstvima, to znači prvenstveno vizualno. Ta filmska režiserova avantura govori da je Roman Polanski pravilno vrednovao najdublje korijene filma i da se unatoč protestima producenata smiono upustio u takvu pustolovinu da ostvari čisti film. Sve to govori o talentu Romana Polanskog koji kao da još danas nije ostvario film svojih snova: maksimalno angažiran film u smislu autohtonih filmskih izričaja.

Pretposljednji film Romana Polanskog jest *Kineska četvrt*. Scenarij je napisao Robert Towne prema kriminalističkom romanu Rajmonda Čendlera. Fotografija je Johna Alonsa, glazba Jerrija Goldsmitha, dok glavne uloge tumače Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston i Roman Polanski.

Filmski je kritičar Džej Koks povodom ovoga filma napisao: »Lukavo smišljen zabavni film u velikoj je mjeri snimljen u čendlerovskom stilu, dok je Robert Towne napisao zamršeni scenarij, a režirao ga je Roman Polanski s nervoznom mirnoćom koju prekidaju trenuci iznenadne silovitosti. Nijedan film nije tako uspio prikazati atmosferu predratnog Los Angelesa. Grad je središnja Čendlerova metafora, a Polanski ga i njegovi suradnici ovdje oživljavaju. Snimatelj Alonso prepun je toplih prigušenih tonova koji ostavljaju dojam proticanja vremena i udaljenosti. Zaista, Polanski i Towne ostvarili su elegantan zabavni film čiji scenarij ne zaboravlja moralna pitanja, a ima čak i političkih implikacija.«

Posljednji film Polanskog *Stanar* vidjeli smo ovog ljeta i u Splitu. Ovaj nadahnuti autor nije se ni u ovom filmu mnogo udaljio od svoje obljubljenе tematike. To je sudar podsvijesnog, vizualna igra psihičkih fenomena jednog bolesnika, njegove stravične percepcije, ludilo i smrt. Ipak u toj filmskoj montaži, koja samo u prvim sekvencijama nije imala kohezivne moći, a poslije je sve više nadrastala u značajan filmski ep, mogao se zamijetiti sadržaj moralnog i etičkog problema suvremene Evrope i Zapada, upravo kroz oblike ludila koje je kroz jednu cijelu generaciju okarakteriziralo ovaj ljudski vijek. To je dvadeseto stoljeće, stoljeće psihoanalize, trauma i atomske bombe; stravična sudbina čovjeka pritisnuta otpadom od djedovskih tema, upad u jedan shizofreni podražaj iz kojeg nema izlaza. Polanski je i ovdje pesimist.

Tako se evropski film nije mnogo udaljio od tematike koja je zadrmla ovim stoljećem od prvih njegovih decenija. Da bi film doživio jedan ljudski zaokret u formi, stilu i tematici, čini se da je potreban čitv ljudski preporod, jedna konverzija iz koje bi se pojavio proplamsaj ideje i vjere.

HRVATSKA CRKVENA PRIKAZANJA

Francesco Severio Perillo, Hrvatska crkvena prikazanja. Izdao, Čakavski sabor, Split, 1977, str. 138. (Naslov originala: Le sacre rappresentazioni croate. Quaderni degli annali della Facoltà di lingue e litterature straniere dell'Università degli studi di Bari. Bari, 1975. na hrv. preveo autor.)

Frane Franić

Perillova se knjiga dijeli u dva dijela; prvi dio govori o tekstovima i autorima, drugi o strukturi prikazanja i kazališnoj tehnici.

U prvom dijelu autor daje znanstvenu sintezu svega što se do sada u nas pisalo o crkvenim prikazanjima (mi smo do sada obično govorili »skazanjima«). Perillo dolazi do zanimljivih i važnih zaključaka; dokazuje da su crkvena prikazanja u Hrvatskoj originalnog hrvatskog porijekla (str. 15), tj. da nisu oponašanja ni talijanskih crkvenih prikazanja, kako je tvrdio Cronia za ta prikazanja i za čitavu našu staru južnohrvatsku književnost; niti su oponašanja germanskih crkvenih prikazanja, nastala u sjeverozapadnim krajevima Istre, kako je dokazivao Vodnik; niti su to oponašanja francuskih crkvenih prikazanja. Ta naša crkvena prikazanja imaju iste izvore kao i spomenuta strana prikazanja, a to je Biblija i liturgija. Koliko su pak na njih utjecali stari »začinjavci«, o kojima govori Marulić, treba još istraživati, kaže autor. Prema Perillu je kolljevka tih crkvenih prikazanja Dalmacija. On spominje kao najstarije crkveno prikazanje *Od rojen'ja Gospodinova*, koje sa sigurnošću stavlja u XV. stoljeće i to u zadarski krug, a s vjerojatnošću zaključuje da bi već u XIV. stoljeću postojala u Dubrovniku crkvena prikazanja, dotično da su se već tada izvodile predstave, nadahnute Biblijom, u tom gradu (usp. str. 13.).

Osim zadarskog kruga, u kojem su se prikazivali npr. *Plač Marijin*, napisan od kanonika Mate Picića iz Raba (1470), postojao je splitski krug s Hvarom i drubrovački krug.

Iz tih čisto crkvenih prikazanja razvila su se, prema autoru, »narodno-umjetnička prikazanja«, osobito u splitsko-hvarskom krugu (str. 37—51), a zatim »umjetničko-crkvena prikazanja«, osobito u dubrovačkom krugu (str. 52—56).