

bolj zaradi razgovorov o gledališkem repertoarju, ki smo jih slišali zadnji čas in ki so nam postregli z različnimi mnenji o teh vprašanjih.

Kar zadeva samo Mikelново delo, mu je treba poleg določene splošne aktualnosti in državljanske odkritosti priznati predvsem tista mesta, ki sta jim očitno botrovali avtorjeva neposredna izkušnja in opazovanje razmer. V mislih imam učinkovito kritiko časnikarstva v prizoru, ko se na uredniški seji *Diskutanta* selekcionirajo prispeli rokopisi; tu so v malem zastopani skoraj vsi elementi, ki so potrebni za dobro satirično komedijo: zgovorna situacija s funkcionalnimi komedijskimi obrati, ostra karakterna risba in skopo odmerjen, ironičen dialog. Žal je ta prizor — če izvzamemo nekaj posrečenih sentenc in domislekov, ki se zaiskrijo tu in tam — vse preveč osamljen in izgubljen v gradivu, ki je po značaju in po vrednosti močno heterogeno, dramaturško pa vseskozi neurejeno in nepregledno. Šibkost in neprodornost Mikelnove satire se najbolj kaže tam, kjer naj bi šlo za kritiko nekaterih tipičnih birokratskih pojavov; ta kritika ostaja docela na površini, v okviru dokaj nedomiselnih situacijske in besedne komike, ki bistva teh pojavov v glavnem ne prizadeva, in očitno boleha na pomanjkanju kakršnega koli resnejšega idejnega koncepta.

Iz vsega tega sledi, da uprizoritev *Administrativne balade* ni bila niti za režiserja niti za igravce posebno hvaležno delo. Ne bi mogel reči, da je Mile Korun kot režiser in tudi kot scenograf kaj bistvenega prispeval, da bi postala Mikelnova reportaža na odru kaj bolj razvidna in bolj plastična, in tudi ne, da bi ji kaj mnogo dodal iz svoje invencije. Njegova režija se je gibala v dokaj konvencionalnih, solidnih mejah in se tudi ni trudila, da bi z domiselnimi situacijami in z igravskimi in drugimi detajli delo poživila. Bolj ali manj v skladu s tako koncepcijo je bila seveda tudi igravska izvedba.

Od glavnih interpretov naj omenim Staneta Severja, ki je dal s svojim glavnim urednikom že nekoliko standardno, a osebno prikupno, blagohotno zadržano komedijsko postavo. Vika Grilova je reševala svoj lik morda z malce preveliko komedijsko prizadevnostjo, pri čemer je mestoma zahajala v nenaravno dikcijo. Med malimi vlogami, ki jih je v tej igri precej, zasluži posebno omembo psihološko karikirana tajnica Duše Počkajeve in morda še drobna miljejska študija Toneta Slodnjaka.

Drago Šega

FILM

PEŠČENI GRAD BOŠTJANA HLADNIKA

I

Novi film Boštjana Hladnika je nesporazum, ki nedvomno priča, kako daleč lahko privede filmsko uporništvo zoper literaturo in nestrpnost težnja k vsebinski improvizaciji. Ta slabost, ki smo jo deloma čutili že ob Hladnikovem prvem igranem filmu, se je v njegovem najnovejšem delu očitno prerodila v temeljno vodilo. Njegov odpor zoper filmsko konvencionalnost je v tej obliki

* O novem filmu Boštjana Hladnika smo dobili troje mnenj, in ker so vsa zanimiva, jih priobčujemo vsa hkrati. — *Op. ured.*

samo njeno potrdilo. Filmu po dramaturški plati manjka skoraj vse: trdna fabula z organsko vključenim dialogom, idejna kompozicija, zlasti pa prisotnost časovne resničnosti. Namesto da bi delo pripovedovalo o svetu, kakršen je (v tem je poslanstvo in vsebina sleherne umetnosti, različne so le metode, ki vodijo do nje), gledalca zavaja v fikcijo, v laž, ki je popolnoma tuja našemu sodobnem okolju in pogosto meji na absurd. Zaradi naštetih pomanjkljivosti je naravno, če že ne nujno, da se je film sprevrgel v zmešnjavo na silo povezanih detajlov, ob čemer je nemalokrat klonila tudi avtorjeva sicer dokaj živahna invencija.

Filmska zgodba je na moč banalna: Ali, na izpitu padli študent, iz odpora do civilizacije (da jo sovraži, o tem pričajo njegove na moč primitivne tirade) sede v »spačka«! in se odpelje. Na poti se mu pridruži stanovski tovariš Smoki, ki ga tarejo podobne težave. Oba pa naletita na Njo. Ugotovijo, da imajo slične nazore in enako nepremagljivo željo po avanturi. Pozneje, ob morju, se kajpa oba zaljubita v Njo, ona pa v enega izmed njiju. Prav ko se odloča, kateri se bo umaknil, doživi ona enega svojih številnih patoloških pretresov, ki se konča s katastrofo. Za zaključek pa se na sceni pojavi psihiater, ki Aliju in Smokiju razkrije, da je bila dekletova duševna neuravnovešenost posledica doživetij v koncentracijskem taborišču (dekle se je tam rodilo) in da je smrt zanjo nemara najboljša rešitev. Nadobudna fanta tedaj sedeta v avto in zapustita nesrečni kraj.

Zgradba filma je linearna, temelječa na sila naivnem pojmovanju človeka in njegove duševnosti. Za Hladnikova bitja je značilno, da doživljajo svet v obliki razpoloženj, neposrednih občutkov, zaznav, sanjarjenj. Njihovo emocionalno odzivanje na svet je sicer zelo spontano, toda zvečine izven okvira prepričljivosti. Duševno stanje teh ljudi se na zunaj izraža v njihovih dejanjih, ki so zvečine nesmiselna, afektirana in včasih na moč čudaška. Taka pa so predvsem zato, ker niso psihološko dokumentirana. Tu je tudi vzrok, da jih zvečine spoznamo samo na zunaj, zgolj njihovo lupino, ki je ločena od njihove notranje substance, saj pogreša vidnejših komunikacij z njo. Zato je tudi Alijev upor zoper malomeščanski ambient na začetku filma le fikcija, videz, puhlica in kot tak sam po sebi nedejaven. Sicer pa ga protagonist sam negira, ko se za svojo avanturo posluži simbola malomeščanske pridobitnosti: avtomobila, pa čeprav samo »spačka«. Ta mentaliteta je v prikriti obliki navzoča tudi pozneje, posebno jasno pa plane na dan v zaključnem dejanju filma, ko si oba moška na moč bojevito lastita dekletovo ljubezen, po njeni tragediji pa se usedeta v avto, očitno namenjena k izhodiščnim pozicijam, v naročje materialno in moralno udobnega življenja. Če je torej ideja Hladnikovega filma upor zoper malomeščanski konformizem, je ta upor neuspeh, ker je sam v sebi kontradiktoren. Kaj je torej? Zelo preprosto. Domislica. Celo Hladnikovo delo je nastalo po logiki trenutnih domislic, zato, razumljivo, pogreša čvrstega tkiva, ki bi detajle povezovalo v monolitno celoto. Tudi končni preobrat (dekletova smrt) v film vnaša prisiljenost, psihološko neutemeljenost in torej prav nasprotno od tistega, kar je režiser s tem aktom po vsej priliki želel, namreč vsebinsko poanto. Tako v delu zaradi idejno neorganiziranega dogajanja prevladata duhovna plitvost in zmeda. Tu se je pokazalo, kako neobhodno potrebna je literarna osnova tudi Boštjanu Hladniku, saj je le-ta kot tematska komponenta filma praviloma tudi njegov idejni nosilec. Vsekakor bi z njo ne bila resneje okrnjena režiserjeva ustvarjalna suverenost

niti elementi filmske izrazne dinamike, nasprotno, delo bi bilo bolj organsko in verjetnost uhajanja v fiktivni svet neresnice bi bila manjša.

Hladnikov interes za individualne psihične strukture sam po sebi zmanjšuje njegovo pozornost nasproti družbi, ki je v filmu prisotna zgolj kot neobvezna abstrakcija. Zapreke, ki se mu zavoljo tega zastavljajo, prepenja s človeškimi nagibi, izvirajočimi v vrtincu notranjih energij in med katerimi prevladujejo takšne, ki jim človekova zavest ni kos. Hladnik sicer skuša racionalno prodreti vanje, vendar stori to tako nebogljenost in psihološko nedomišljeno, da nas še zdaleč ne prepriča. Ni čudno tedaj, da njegova pripoved pogosto zdrkne na raven filmske deskripcije.

Hladnik je po vsi sili hotel ustvariti film, ki se okorišča predvsem s specifičnimi filmskimi elementi: sliko, vizualno simboliko, poetično pantomimo in ritmom. Nerazumljivo in naravnost paradoksalno pa je, da je hotel v isti sapi ustvariti tudi sodobno filmsko dramo. V njej je skušal strniti dvoje kompleksov: dekletova duševna pohabljenost naj bi opozarjala na strahote preteklosti, beg iz civilizacije v idilične pokrajine svobode in širine pa na sedanost, ki nas čedalje bolj utesnjuje. Junaki so v svojem uporih zoper danost na moč nedosledni in v neprestani kontradikciji. Njihove možnosti so omejene že zaradi neverjetnega pomanjkanja izkušnje, ki se razkriva zlasti v njihovih medsebojnih odnosih ter neopredeljenosti do pojavov, zoper katere se dandanes odloča že vsak osnovnošolec. Razumljivo je, da so tudi dialogi na istem nivoju, torej brez teže, zgoščenosti in lepote. Tak je zlasti zdravnikov suhoparni komentar v finalu, ki je, mimogrede povedano, na moč banalna koncesija tako obema junakoma kakor tudi gledalcem.

Hladnikova nova metoda režije se je ob pomanjkanju literarnih pravil izkazala za neučinkovito in riskantno, v večini primerov na moč shematično in zlasti v vsebinski strukturi često naivno in plehko. Ob tem Hladnikovem padcu se vsiljuje dragocen nauk, namreč, da je sleherna vsebinska improvizacija igranega filma, ki ni pantomima, vnaprej obsojena na slabosti in v zadnji konsekvenci na polom.

Najpomembnejša v filmu je vsekakor fotografija, ki je izredno čista, ustvarjena z veliko mero občutka tako za detajle kot za celoto. Če pomislimo, da jo je njen avtor, kljub nekaterim izredno zahtevnim posnetkom (npr. pod vodo) oblikoval z zelo primitivnimi sredstvi, brez svetlobnega parka (metoda mladega vala, ki je od standardne veliko cenejša), lahko sklenemo, da je resnični ustvarjalec v tem filmu pravzaprav snemalec Janez Kališnik, ki se je doslej že večkrat izkazal s svojimi nespornimi kvalitetami.

Zaradi pomanjkanja tematske zasnove so tudi igralska prizadevanja vseh treh protagonistov v Hladnikovem delu, Alija Ranerja, Ljubiše Samardžića in Milene Dravić, zvečine obtičala v mejah improvizacije in domislje. Liki, ki jih upodablajo, so formalno kolikor toliko zanimivi, nimajo pa večjih vsebinskih razsežnosti. Najbolj impresivna je vsekakor igralska kreacija Milene Dravić, ker so ji, glede na značaj njenega lika, dane največje ustvarjalne možnosti. Prepričljivo, kakor so sicer neusklajeni s celoto njene podobe, so igrani zlasti patološki izbruhi strahu in groze, ki jo vso osvoji in požene v propad. Scenarij osebam očitno ne predpisuje večje intelektualne kontrole, zato se tudi njihova dejanja razvijajo predvsem na ravni čustvenih vzgibov, kar brez dvoma vodi v primitivnost. Razumljivo je, da se ji tudi igralci niso docela izognili, čeprav so se vseskozi trudili, da bi ustvarili kar se da avtentično

razpoloženje. Lika obeh moških že v svoji zasnovi ne kažeta znamenj večjih notranjih dimenzij. Zato jima tudi Ali Raner in Ljubiša Samardžić, kljub prikazani igralski rutini, nista mogla vdihniti resnične vsebine, ker je bilo to v konceptu, s kakršnim se ponaša *Peščeni grad*, preprosto neizvedljivo.

Niko Grafenauer

II

To je drugi Hladnikov film; in kakor čakajo kritiki v literaturi z nastrenimi peresi na avtorjev drugi roman, so pričakovali od tega filma, da odgovori na vprašanje: kaj se le skriva za vsemi napovedmi edinega predstavnika slovenskega novega vala.

Hladnikov prvi film *Ples v dežju* je zapustil zelo nasprotujoče si vtise; takrat so pisali vse, od tega, da je Hladnik naš edini resnični filmski talent, pa do tega, da je zgolj prazen tehnični ekshibicionist, ki nima kaj povedati.

Zdaj, po projekciji *Peščenega gradu*, imam tale občutek:

1. Hladnik ni družbeni filozof — vsaj mene ne dobi za učenca;
2. Hladnik ni književnik — dialogi vsekakor niso njegov forte;
3. s svojo formalno nadarjenostjo nas zna očarati, pušča pa v nas obžalovanje zaradi pomanjkanja, da tako rečem, poetične poštenosti.

Hibe *Peščenega gradu* so hude: občutek imamo, da nas je avtor na koncu izdal, da je ves svoj estetski kapital, ki ga je tako spretno akumuliral pri gledalcu skozi ves glavni del filma, zapravljal v zadnjih dveh minutah s poni-glavo kapitulacijo na vsej svoji formalistični fronti, ko je nenadoma in nepričakovano v svoj hermetični svet forme in gibanja dopustil vdor Stvarnosti, ki se je v njegovih rokah izvrgla v banalnost. Seveda je moral čutiti, da je to, kar počne s koncem, estetska monstroznost, toda z zaprtimi očmi in z razorožujočim upanjem v nekakšen poetični čudež, ki naj omogoči, da jo bo še enkrat odnesel, nam zdaj prepušča svojega filmskega nedonošenčka.

Zakaj pravzaprav tak konec? Težko je tu karkoli trditi z gotovostjo. Mogoče je dvoje:

ali je navsezadnje Hladnik res gledal ta konec s slepo pego v svojem estetskem očesu,

ali pa ga je vstavil zavestno, proti lastnemu občutku, proti lastnemu ušesu, zato da bi svoj ezoterični siže s tem pripel na trdna filozofska tla nekega družbenega sistema in tako dal brezciljnemu početju svojih junakov Pomen in Poslanico.

Imam nelagodni občutek, da velja ta druga možnost, in zato očitam Hladniku tisto, kar imenujem poetično nepoštenost. Saj je moral od začetka vedeti, da njegov film ne bo eden izmed tistih prepotrebnih in koristnih filmov, ki naj filmski publiki — najširši, ideološko najmanj oboroženi in zato najdovzetnejši — razlaga našo sedanost pa tudi človeške slabosti in nepreračunljivosti nasploh, vse z nekimi definiranih pozicij. Hvaležni bi mu bili tudi za neposredno nekoristen, pa lep in v svoji estetizirajoči trmi pošten film. Kar smo dobili, je spokoritev v zadnjem trenutku, ki je v estetskem smislu samomorilska, v vsebinskem pa težko verjetna in neiskrena.

To so seveda hudi očitki, ki bi bili usodni skoraj za vsak film. *Peščeni grad* se delno reši zaradi svojih formalnih kvalitiet. Zasnovan kot čisti vizualni, neliterarni, nenarativni film, sloni *Peščeni grad* na avtorjevem občutku za