



Peter Stanković

Zarota (Franci Križaj, 1964)

Franci Križaj je bil eden od ključnih režiserjev *Odra 57*, gledališke skupine, ki je bila blizu oziroma se je personalno prekrivala s skupino pretežno eksistencialistično usmerjenih publicistov¹ okoli Revije 57 in kasneje, ko so to revijo zaradi idej o političnem pluralizmu ukinili, Perspektiv. Za razumevanje filma *Zarota*, posnetega po drami Primoža Kozaka, se velja za trenutek ustaviti pri tem kontekstu. Tako kot Revijo 57 in Perspektive je tudi delovanje Odra 57 zaznamoval preplet modernističnih umetniških iskanj in politično angažirane kritike partijskega totalitarizma. Liberalna partijska struja pod vodstvom Borisa Kraigherja je kritiko nekaj časa toleri-

rala, kar je zadoščalo, da so nasprotniki temu krogu prilepili oznako »dvorna opozicija«, toda stanje razmeroma miroljubne koeksistence med enopartijskim sistemom in publicistično opozicijo se je končalo leta 1964 s širjenjem vpliva vedno bolj kritičnih Perspektiv (podrobneje o tem: Repe, 1990). Ko so se v študentskem naselju v Rožni dolini na literarnih večerih pričele zbirati množice, ki so vedno glasneje zahtevale spremembe, je komunistična oblast končno udarila po tem, kar je imela za jedro problema: ukinila je Perspektive ter onemogočila Odra 57. Slednje je naredila tako, da je organizirala prihod večje skupine² delavcev *Agrokombinata AZ Grosuplje* na premiero Rožančeve *Tople grede*. Delavci so predstavo na direktorjev znak prekinili z glasnimi protesti, kar je potem so-

1 Taras Kermauner, Primož Kozak, Dominik Smole, Marjan Rožanc, Veljko Rus, Žarko Petan, Veno Taufer, Gedor Strniša, Jože Javoršek in Jože Pučnik; to je le nekaj od množice zvenceh imen, ki so delovala v tem napol-disidentskem krogu.

2 Alkoholiziranih in plačanih (dobili so dnevnice) (Poniž, 2009).



dišče pragmatično interpretiralo kot dokaz, da se umetnost Odra 57 norčuje iz delavskega razreda in uprizarjanje oziroma tiskanje drame prepovedalo, Odra 57 pa razpustilo. Tomaž Šalamun je v gesti spontanega ogorčenja napisal *Dumo 1964*, blasfemično predelavo Župančičeve kanonizirane domovinske pesnitve, ampak to mu je prislužilo zgolj zaporno kazen.

Križajeva *Zarota* je bila posneta ravno v času tega dogajanja. Kot tipičen izdelek kroga kulturnikov³ okoli Perspektiv in Odra 57 je kombinirala modernističen umetniški izraz in kritiko totalitarizma, kar je bilo seveda v tistem času izzivalno, toda zaradi zaostrenih okoliščin preganjanja »perspektivašev« je bil film narejen verjetno še bolj jedko, kot bi bil sicer. Na površini stvaritve je kritika partijskega totalitarizma in nasilja sicer nekoliko zakrinkana s tuje zvenečimi imeni likov, ki naj bi nakazovali, da se zgodba dogaja nekje drugje (v kakšni državi realnega socializma, ne v Sloveniji oziroma Jugoslaviji), toda politični kontekst, v katerem je film nastal, nenazadnje pa tudi sama tema (spopad liberalne in dogmatične struje znotraj partije), sta zagotovila, da je bilo vsem jasno, da je predmet kritične obravnave v resnici aktualna jugoslovanska oziroma slovenska politična oblast.

Profesorju Dahlingu (Vladimir Skrbinšek), ki je za državno zborovanje pripravil kritično poročilo o stanju energetskega sistema v državi, varnostna služba podtakne prirejeno poročilo, ki dokazuje, da je bila dosedanja gospodarska politika pravilna. Dahling opazi, da ima pred sabo ponaredek, tako da prirejenega poročila noče podpisati. Vodja tajne službe, Halder (Lojze Rozman), poskuša zaobiti Dahlinga in doseči, da se poročilo natisne tudi brez profesorjevega podpisa, toda Karr, vodja tiskovnega urada (Branko Pleša), izjavi, da bo tiskal zgolj to, kar bo potrdil Dahling. Halder je pod pritiskom svojega šefa, ki želi do zasedanja, ki se bo začelo naslednjega dne, prirejeno poročilo natisnjeno. Ne preostane mu drugega, kot da poskusi priti

3 Pri filmu je bil kot umetniški svetovalec oziroma asistent režiserja anagažiran Taras Kermauner, eden od najvplivnejših avtorjev iz kroga perspektivovcev.

do Dahlingovega podpisa z bolj umazanimi prijemi. Najprej poskuša Karr zmeščati s pomočjo njegovega dekleta Anamarije (Štefka Drolc), ko to ne zaleže, mu ponudi podkupnino, čisto na koncu, ko tudi to ne 'prime', pa oba, Karr in Dahlinga, aretira. Dahling je na hudih preizkušnjah, ko ga k popuščanju v imenu družinske sreče nagovarja tudi njegova žena (Duša Počkaj), toda na koncu pod grožnjo novih obtožb priznanje o sabotaži podpiše zgolj Karr. Anamarija je razočarana nad Karrovo neznačajnostjo. Na drugi strani se pod težo očitkov vesti ob različnih izsiljevanjih zlomi tudi Halderjev pomočnik Adamovitz (Dare Ulaga), tako da Halder ukaže, naj aretirajo tudi njega. Ko se zdi, da je vsega konec in da je Halder svoje dosegel, v stavbo nenadoma vdre policija. Izkaže se, da so bili Halderjevi manevri zgolj del zarote partijskega trdega krila, ki jo je oblast v zadnjem trenutku razkrila. Halder je aretiran, Karr in Dahling pa sta izpuščena. Karr se opraviči Anamariji, toda zdi se, da je nekaj med njima umrlo za vedno.

Kljub korektnemu zaključku, ki partijsko nasilje prikaže kot zgolj manjši odklon, ki ga oblast hitro prepozna in odpravi, in tujim imenom likov, kritična ost filma slovenski politični eliti ni ostala prikrita. Po pričevanju Ivana Marinčka⁴ je bil projektu že v času snemanja za montažerja dodeljen Vojko Duletič, ki je imel nalogo, da bolj izzivalne dele filma potisne v ozadje pripovedi, *Zarota* pa je bila po relativno kratkem prikazovanju v kinodvoranah tudi umaknjena s sporeda in »praktično izgubljen« (Alujevič). Duletič je Marinčkovo trditev sicer zanikal⁵ in zatrdil, da je bil pri svojem delu od vsega začetka povsem avtonomen. Po njegovem pričevanju je pripoved postala subverzivna šele z njegovo ustvarjalno montažo, zaradi česar naj bi nadaljnih šest let tudi ostal brez lastnega odobrenega projekta. Kakorkoli so se stvari že odvijale, to kar je na koncu nastalo, je bilo za oblast vsekakor preveč izzivalno, tako da je bilo mogoče celovečerec vnovič videti šele 25 let kasneje, v času mehčanja partijskih pritiskov, ko je bil prikazan na nacionalni televiziji. V filmu vsekakor ni kritična zgolj zgodba sama, ki se na koncu celo konča v spravljivih tonih, ampak tudi – če že ne predvsem – njegova atmosfera. Zategnjeno vzdušje nenehnih pritiskov, izsiljevanj in zaslišanj na ozadju poudarjeno hladne, hiper-moderne scene konsistentno oblikovane vzdolž duhamornih vertikal in horizontal kaže socialistično družbo kot brezdušen, v celoti odtujen in paranoičen svet, kjer ne bi želel živeti noben normalen človek. Ne najbolj spodbudno za oblast torej, pri čemer je še posebej pomenljivo, da od tega standarda v *Zaroti* odstopa zgolj stanovanje profesorja Dahlinga. Dahlingovo stanovanje, postavljeno v nekoliko bolj tradicionalnem meščanskem duhu, vsaj nekoliko rahlja izrazito hladen modernizem drugih lokacij, toda glede na to, da Dahling ni partijski aparatčik, oprema njegovega stanovanja v resnici zgolj poudarja njegovo drugačnost, na še bolj temeljni ravni pa predstavlja meščanskost – spet zelo izzivalno – kot edino zatočišče normalnosti v odtujenem totalitar-

4 Tu se sklicujemo na intervju z Ivanom Marinčkom, ki ga je avtor opravil 29. 9. 2010.

5 Pogovor z urednikom *Ekrana*. 18. 11. 2010.



nem svetu. Da bi poudaril hladno razčlovečenost prikazane družbe, je Križaj eksterijerje posnel v Velenju, zlasti v okolici novozgrajenega Doma kulture, ki je v tistem času predstavljal enega od viškov domače modernistične arhitekture. Scenografska konstrukcija, ki jo je pripravil Niko Matul, v tem okviru deluje tako zelo dobro, da je *Zarota* mogoče celo primerjati s sočasnim *Alphavillom* (Alphaville – une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965, Jean-Luc Godard), kjer je režiser s prav tako skromnimi sredstvi ustvaril podobno prepričljiv kvazi-futurističen učinek.

V elementu kritičnosti in z zgodbo lepo ujemaajočega se produkcijskega dizajna je *Zarota* dober film, toda ne glede na to Križajeva stvaritev na koncu ne deluje najbolje. Prva stvar, ki kvari v osnovi ne napačno zastavljen film, je pretirano gledališka igra v kombinaciji s temu ustrezno neaktivno kamero. Igralci se v kadrih gibljejo shematično, neredko celo prisiljeno in nenaravno, gestikulacija pa je tudi vsaj mestoma gledališko pretirana. Zdi se, da je režiser žrtvoval igralsko spontanost skrbno preiščeni konstrukciji dogajanja znotraj statičnih kadrov, toda kolikor je takšno shematično gibanje v gledališču, kjer je gledalec relativno daleč od dogajanja in se njegova perspektiva ne premika, smiselna, pri filmu ne deluje dobro, saj pušča vtis umetelnosti, s tem pa izgublja na prepričljivosti. Igralci v *Zaroti* se trudijo in tu jim ne gre očitati ničesar, toda filmu se preprosto pozna, da je bil posnet po gledališki igri brez dovolj temeljitega premisleka, kako zgodbo postaviti v drugačen medij.

Ne najbolj posrečena je tudi zgodba oziroma njena dramaturška organizacija. Takorekoč celo dolžino filma mora gledalec spremljati Halderjeve mahinacije in izsiljevanja, kar brez kakršnihkoli variacij in podzapletov deluje pretirano linearno, zlasti pa statično in nezanimivo. Pomenljivo je tudi, da usodni preobrat s konca filma, ki v dogajanje končno vnese nekaj dinamike, ostaja neartikuliran. Preprosto se pripeljeta dva avtomobila tajnih agentov, ki aretirajo Halderja. Kako je državno vodstvo izvedelo za zaroto? Kako so opravili s šefom? V kakšen razmerju je bil šef z vodstvom? Ta in podobna vprašanja,

ki se porajajo in ki nenazadnje ponujajo odlična izhodišča za dinamične narativne podzaplete, so v *Zaroti* puščena ob strani oziroma v celoti neizkoriščena, veliko več pa bi bilo nenazadnje mogoče potegniti tudi iz slabo artikuliranega razmerja med Anamarijo in Karrom. Da med njima ni vse v redu in da je bila Anamarija prej poročena z Abramovitzem, je lep nastavek za dinamičen – če že ne strasten ali tragičen – ljubezenski podzaplet, tako kot je, pa vse ostaja v oblakih neizrečenih besed in neizživetih dejanj.

Zarota, edini filmski projekt razvpitega Odra 57, v ozko filmskem smislu torej ni najbolj posrečena stvaritev. Toda to ne pomeni, da je v vseh pogledih enoznačno slaba. Ravno nasprotno: v svojih pripovednih okvirih gre za v mnogih pogledih zanimiv oziroma inovativen spoprijem s politično izzivalno tematiko, ki izkazuje nekaj kvalitete tudi na povsem formalni ravni. Njegov odtujeno futurističen estetski profil je v zgodovini slovenskega filma enkrat, še pred tem pa tudi filmsko značajan, mnoge globinske postavitve, ki so po Marinčkovem pričevanju od njega kot direktorja fotografije zahtevale veliko občutka za mehko fotografijo, so učinkovite, predvsem pa je bila *Zarota* v času svojega nastanka pogumen izziv partijski diktaturi. Kot takšna je bila seveda kmalu umaknjena s sporeda, toda tudi iz časovne distance skoraj pol stoletja, ko sektaški spopadi med »trdimi« in »mehkimi« partijskimi krili že zdavnaj niso več relevantni, film deluje kot presenetljivo prepričljiva meditacija o moči (oziroma nemoči) človeškega značaja v opresivnih družbenih okoliščinah. V tem pogledu je *Zarota* več kot zgolj pričevanje obdobju politične liberalizacije na začetku šestdesetih let oziroma njenih lomih, v vsakem primeru pa je pomembna kot edino filmsko pričevanje o delovanju Odra 57. Premierno si jo je ogledalo 7217 gledalcev.

LITERATURA:

Alujevič, Borut: *Franciju v slovo* (Spletna stran SLG Celje, <http://bit.ly/91wca5>).

Poniž, Denis (2009): »Nekaj vprašanj in ugotovitev v zvezi s cenzuro in samocenzuro v slovenski dramatiki« (1945–1990). Referat na znanstvenem srečanju: *Zgodovinski in družbeni vidiki cenzure na Slovenskem*, 1. in 2. 10 2009. Ljubljana: Inštitut Nove revije – zavod za humanistiko, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije SAZU in Znanstveno-raziskovalno središče Koper.

Repe, Božo (1990): *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.