

posamezne interese, ki že s svojim pojavljanjem načenjajo shemo sistema. Paradoksalno pri tem je, da so ti posredniki (zlasti politiki) lahko celo izvoljeni kot zastopniki (delegati) ljudstva, skupnosti posameznikov, vendar se z vključitvijo v hierarhijo sistema obrnejo zoper interese družbe kot skupnosti posameznikov, v korist družbe kot politično-upravnega sistema in tako nemalokrat zastopajo celo stališča in izvajajo ukrepe, ki so celo v nasprotju z idejami, na katerih naj bi temeljila družba. Igra Pod Prešernovo glavo je tako tudi analiza in prikaz družbenega sistema v vsej njegovi paradoksalnosti in tragičnosti, na najboljši možni način posebljeni v liku birokrata Dimnika.

Po drugi strani pa ta »komikotragedija« omogoča pristno ljudsko gledališče, katerega temeljna značilnost nikakor ni nujno komičnost ali celo burkaštvo, kot si včasih kdo misli, temveč je to v prvi vrsti neposredno odzivanje na družbeno dogajanje, ki v danem trenutku najbolj prizadeva ljudstvo, kot je to veljalo npr. za gledališče Aristofana ali Commedie dell'arte. Pri tem je treba poudariti, da postopek avtorice v marsičem spominja na delovne postopke skupin gledališča Commedie dell'arte, čeprav ta postopek v našem času in naših razmerah vodi do precej drugačnega rezultata. Commedia dell'arte je cvetela v času, ko se je posameznik kot avtonomna osebnost (subjekt) šele osvobajal, danes živimo v času, ko se obseg dejanske svobode (avtonomije) osebnosti nezadržno krči in besedilo Alenke Goljevšček pomeni tudi prikaz, kako politično-upravni sistem na vse možne načine oži prostor, kjer naj bi se uveljavljale svobodne, avtonomne osebnosti. In podobno, kot si avtorji in gledalci besedil/predstav Commedie dell'arte niso belili glav z vprašanjem o »večnosti« tem in umetniškosti del, ki so jih igrali ali gledali, tako se tokrat tudi mi ne sprašujemo in ne sodimo o specifičnih umetniških kvalitetah (umetniškosti) besedila Alenke Goljevšček. V tem spisu nas je besedilo zanimalo le kot predloga za živo in aktualno gledališče politične narave, kakor se odzivajo nanj tudi gledalci.



Viktor  
Konjar

## Slovenska filmska iskanja

Resonance, ki jih povzročata rojevanje in življenje sedanjih slovenskih filmov, še zdaleč niso tako trdne, samoumevne in enovite, kot so odmevi na temeljna literarna, gledališka ali likovna in glasbena dognanja in dogajanja. Povsem očitno je namreč, da naš film, kot najmlajša med umetnostmi, v nasprotju z drugimi izraznimi mediji, nekako še zmerom ni našel sam sebe; zdi se,

kot bi bil še vedno na ne povsem trdnih tleh, in ne vedel natanko, kaj bi s seboj in kaj je njegova prava domena. To ne zadeva zgolj vnanjih okoliščin njegovega nastajanja in plasmaja, predvsem financiranja in organizacije, ki sta sicer tudi vzrok, a hkrati posledica neustaljenosti

tega, kar poimenujemo z besedo »film« (pri tem imamo seveda v mislih slovenski filmski prostor). Za kaj pravzaprav gre? O tem, da je slovenski narod kot družbeno skupnost neizpodbitno dolžan z vsemi možnimi in razpoložljivimi sredstvi gojiti lastno književno ustvarjanje, ni niti najmanjšega dvoma. Na enaki stopnji zavesti je odnos do gledališkega ustvarjanja, ki je povsem samoumevna kategorija v narodovem oziroma družbenem odnosu do proizvodnje novih vrednosti. Kar zadeva likovno in glasbeno ustvarjanje, so relacije prav tako jasne in ustaljene. Na vseh naštetih »sektorjih« skrbimo za zadostno produciranje in reproduciranje kadrovske baze, ki ji je prek mreže institucij (založb oziroma revij; gledališč; glasbenih korpusov in koncertnih poslovalnic ter galerij) omogočen *raison d'être* v vseh mnogoterih razponih tja do vrha hierarhične piramide na podlagi delovne in kakovostne selekcije ter promocije. Res je sicer, da ta odnos (do literature, gledališča, glasbene in likovne umetnosti ter do njihovih nosilcev) ni izpeljan ne dosledno ne optimalno ne idealno, to pa ne spodbija trditve, da je sistem urejenega družbenega odnosa do teh umetniško-izraznih medijev v slovenskih razmerah vendarle vzpostavljen in ne terja kakšnega novega, drugačnega razmisleka; da se ne bi znašel v krizi, se mu bo morala družbeno urejajoča volja le bolj zavzeto posvečati ter ga izdatneje in bolj aktivno realizirati. Literarno, gledališko, glasbeno in likovno delujoči potenciali v narodu pravzaprav tudi ne terjajo nič drugega. Zanje je odločilnega pomena, da sta jim omogočena kontinuiteta delovanja in dograjevanje že tako in tako bogate dediščine, ki je na vseh teh področjih — tudi pri nas, kot pri večini drugih narodov — že zdavnaj pognala globoke korenine ter hkrati segla tudi do najvišjih vej. Vsaj glede tega ni v slovenski literaturi, gledališču, glasbi in upodabljalno umetnosti nobenega kompleksa, problema ali odprte rane.

S slovenskim filmom ni čisto tako. Družba sicer z njim enakopravno in enakovredno ravna kot z eno izmed oblik umetniškega izraza. V ta namen mu iz sredstev, ki jih prek prispevnih stopenj od osebnih dohodkov vseh zaposlenih akumulira za omogočanje in spodbujanje kulturno-ustvarjalnega dela, dodeljuje zneske, ki naj zadostujejo za vzdrževanje personalnega jedra filmsko-proizvodne organizacije ter za vsakoletno realizacijo ustreznega minimalnega števila celovečernih igranih ter kratkometražnih, dokumentarnih, animiranih in drugih filmskih projektov. Po tej plati ni s filmom, natančneje povedano: z družbeno verificiranim odnosom do filma na Slovenskem (tu in zdaj) pravzaprav nič narobe. Vseeno pa naš filmski potencial — skupaj s svojo publiko in javnim mnenjem — občuti svojo pozicijo kot neke vrste odprto rano. Razloga zanjo ne kaže iskati v »banalni« finančni sferi, ki je sicer s svojimi privitimi vijaki ves čas navzoča in povzroča nemalo stisk, nelagodij in nenazadnje tudi umetniško-ustvarjalnih zadreg; toda teh denarnih pez je enako veliko — in včasih celo več — tudi na drugih (kar vseh) področjih duhovne proizvodnje, kjer pa je koncentracija ustvarjalne volje in ustvarjalne moči ter zagona vendarle precej drugačna. Pri slovenskem filmu je ključnega pomena za njegovo občutenje samega sebe poseben status mladosti, ki svoje pozicije še ni dodobra premislila, zato ne ve čisto natanko, kaj bi pravzaprav rada. Eksponenti filmskega delovnega področja na Slovenskem se pri tem neprenehno

ma sklicujejo na ključni izvor vseh svojih — predvsem moralnih — težav: na odnos, ki ga do filma kot (ne)umetnosti gojijo pristojni glasniki slovenske kulture. Filmu namreč, po sodbi filmarjev, a priori ne priznavajo statusa enakovredne umetnosti, ne v estetsko-sporočilnem ali izraznem smislu ne v socialnem kontekstu. Po njihovi presoji je film že kot tak subkulturni fenomen, nekakšna sekundarna, izpeljana forma, ki nedvoumno sodi na drugi tir oziroma na obrobja. Če so literarne stvaritve, gledališke predstave, glasbene oblike in likovna udejanjanja notranjega videnja neposredni plodovi »božanskega« navdiha in kot taki primarni, film menda — po njihovem prepričanju — to ni, med drugim tudi zato ne, ker svojega izraza ne oblikuje na lastnih kreativnih zmogljivostih in sredstvih, pač pa ob opori na literarno, gledališko, likovno in glasbeno sfero ter na tehnično kombiniranje oziroma »miksanje« njihovih sestavin. In ker ta in tak odnos do filma na Slovenskem prevladuje, slovenski filmarji pa ustrezno rezonirajo, pravzaprav tudi že kar a priori ni mogoče uveljavljati ali dokazovati karkoli nasprotnega. Prav spričo tega naše filmsko delovanje, ki ga namerno ne poimenujemo z izrazom »ustvarjanje« (to bomo morali v nadaljevanju obrazložiti!), ne prebija čarobnega risa zamejenosti, v kakršnega je uklenjeno, pa čeprav je, vsaj nekoliko, v očitnem nasprotju s filmsko ustvarjalnimi poseganji in dosežki pri vrsti drugih, tudi nam sosednih narodov oziroma nacionalnih kultur (omenimo italijanski, švicarski, češkoslovaški, madžarski, srbski in še nekatere druge kulturno-ustvarjalne prostore).

Ta večni občutek »bolečine«, ker so slovenski filmski avtorji na obrobju poglobitnega umetniško-ustvarjalnega dogajanja v okviru lastne nacionalne kulture, jih seveda ne omrtviči v njihovi želji, da bi dokazovali in dokazali nasprotno. Idej in pobud za filmsko delo je razmeroma veliko, vsekakor več, kot je možnosti realizacije. Seveda pa je ključnega in odločilnega pomena, kakšne so te ideje oziroma avtorska hotenja in kakšna je v sosedstvu z njimi realizacija projektov. Konsekvence kompleksov, ki jih — upravičeno ali ne — občutijo slovenski filmarji, se kažejo prav v tem, da naši filmski avtorji kljub krčevitemu prizadevanju, da bi se vendarle dokazovali ter »uprizorili« poglobljeno analitične, metaforične, sporočilno-konotativne filmske drame (pri tem jim krčevitost nemalokrat blokira narativno in sporočilno sproščenost, ki je *conditio sine qua non*), ne premorejo dovolj pristne in spontane samozavesti, ki bi jih legitimirala kot dejanske avtorje. Posploševanje in izenačevanje v tej zvezi seveda nista pravična, saj so med ljudmi, ki izdelujejo filme, ter med njihovimi izdelki bolj ali manj očitne razlike. In vendar tiči v vseh teh naših — aktualnih, zdajšnjih — filmskih izdelkih nekaj temeljnega, kar jim je skupno, neka rdeča nit, ki jo je z dokajšnjo mero upravičenosti mogoče poimenovati: pogloblitna lastnost ali značilnost filmskega delovanja na slovenskih tleh. Ni je prav lahko označiti, kajti oznaka te temeljne lastnosti prav zlahka izzveni grobo in mrzlovoljno, to pa zanesljivo ni in noče biti namen razmišljanja o značaju slovenskega filmskega izražanja kot sestavnem delu vseh mnogoterih estetsko-sporočilnih prizadevanj. Kaj je torej tisto? Zdi se, da gre — bolj ali manj, vendar brez izjem, ki bi jih smeli šteti za absolutne — za odsotnost pravega avtorstva. S tem seveda ni mišljena

tehnična plat avtorskega statusa, kajti dobršen del slovenskih filmskih režiserjev je podpisanih tudi pod besedili scenarijev za svoje projekte, to pa pomeni, da so po tej, formalni plati, v celoti avtorji svojih filmov. Toda ta okoliščina je vendarle postranskega pomena. Svetovno filmsko dogajanje nam ponuja v razmislek celo vrsto znamenitih avtorskih projektov, ko filmski avtor-režiser ni tudi pisec scenarija, a je film s svojo povednostjo in svojimi sporočilnimi in miselnimi ter čutnimi in čustvenimi (intelektualnimi) naboji vendarle ves njegov, izraz njegove osebnosti, njegov suvereni ustvarjalni prispevek v »zakladnico« neke kulture. Kar zadeva naše filme, v zvezi z njimi le stežka ugotavljamo, da so ustvarjalni prispevki par excellence, ter o njihovih avtorjih, da so intelektualno suvereni, avtonomni razlagalci temeljnih bivanjskih, družbenih ali kakršnihkoli relevantnih spoznanj. O nobenem izmed naših filmskih režiserjev-realizatorjev ni mogoče brez takojšnjih bolj ali manj upravičenih prigovorov zatrditi, da je njegov izdelek »čudežni cvet« njegovega ustvarjalnega izuma, njegove izvirne imaginacije, njegovega enkratnega in neponovljivega intelektualno-umetniškega soočanja z nukleusom neke človeške resnice.

Kar je za jedro pesniškega in pisateljskega rodu sedanjosti — imen nosilnih avtorjev pač ni treba naštevati — samoumevno (da namreč s slehernim avtorskim dejanjem optimalno intenzivno izrazijo sebe in svojo vizijo sveta, ki ga živijo) v slovenskem filmu še zdaleč ni pravilo.

In kaj se zgodi? Pač to, da svet, ki ga naši režiserji ponazarjajo v svojih projektih, ni njihov lastni svet, temveč avtorska last in vsebina nekoga drugega, oni sami jo le posredujejo ter jo filmsko izrazno in s filmsko tehniko uprizorijo. Konkretno, ob filmih, ki so sestavni del letošnje, aktualne bere: *Veselo gostivanje* je filmska ponazoritev Kranjčevega sveta in njegova izpoved, filmski režiser je pri tem v bistvu nerelevanten; *Leta odločitve* so Gradišnikova meditacija o sebi in času, režiser filma je bil samo sredstvo za njegovo »utelešenje«; *Nobeno sonce* je fabulativno-reportažen zapis o izgubljenem življenjskem kompasu mladih ljudi na njihovem življenjskem startu, pri čemer gre za poskus kritičnega pogleda na temeljne vzroke tega dogajanja, ta pa je pravzaprav samo povzetek nekih občih konstatacij in ne kakršnokoli eksplicitno avtorsko stališče scenarista oziroma režiserja; *Ljubezen* je dosledno izpeljana in v ničemer preoblikovana ekranizacija Rožančevega literarnega teksta, pri tem pa režiser ni poskušal dodajati ničesar svojega; *Dediščina* je med vsemi naštetimi novimi slovenskimi filmi edini v polnem pomenu besede režisersko-avtorski projekt, pri čemer pa režiser posveča pozornost predvsem svojim izraznim sredstvom, ne pove in ne sporoči pa ničesar takega, nad čemer bi se bilo vredno globlje zamisliti.

To vprašanje zadeva vseh pet režiserjev, ki so — na sicer filmsko korektni ravni, s komunikativno dikcijo in brez koketiranja s samozadostno hermetičnostjo — realizirali to poslednjo slovensko filmsko »serijo«. Zreducirati bi se ga dalo (namreč vprašanje: kaj se je režiser namenil povedati?) tudi na skrajno skop razmislek o tem, zakaj so se sploh lotili realizacije določenih projektov. Ali drugače: koliko so bili avtorji s svojimi motivi in temami tudi osebno prežeti? V tej zvezi se zamislimo nad »anekdoto«, s kakršno se je dal v zobe eden izmed

slovenskih filmskih režiserjev. Srečeval je znance in prijatelje ter jih spraševal, ali mu lahko sugerirajo kakšno primerno temo, kajti na vrsti je, da spet posname film, zato išče tisto »pravo temo« za današnjo rabo. V sebi očitno ne nosi ničesar zares svojega, avtorskega, nobene izpovedno-sporočilne potence, ki bi ga toliko »tiščala«, da bi jo moral izluščiti v umetniško podobo... Bilo bi seveda krivično, ko bi vsem slovenskim filmskim režiserjem pripisovali enako avtorsko neosveščenost, še zlasti, ko vemo, da so nekateri med njimi polni pobud, naj »so na vrsti« ali tudi ne; res pa je hkrati, da te pobude v glavnem ali kar v celoti ne pomenijo globinskega avtorsko povednega naboja, pač pa so predvsem poskusi registrirati filmsko najbolj relevantne teme, ki pa v slovenskem duhovnem prostoru že funkcionirajo — po zaslugi drugih ustvarjalnih osebnosti in njihovih potenc: na primer, Kranjčev roman Strici so mi povedali, Rožančev roman Ljubezen, Gradišnikov roman, poezija Mileta Klopčiča, dramatika Slavka Gruma, zgodovino-pisje Franceta Klopčiča in tako naprej. Filmski projekti so — tu pri nas — a priori v sekundarnem, »servisnem« razmerju do vsega, kar oblikuje »prvo ustvarjalno črto« ter izvirna utelešenja misli, spoznanj in dognanj. Pravzaprav nimamo filmskih avtorjev, ki bi težili k lastni ustvarjalni poziciji, k pravemu avtorskemu izumiteljstvu spričo (ne)veljave, ki jo v hierarhiji pomembnih prispevkov v narodovo duhovno produkcijo doživlja filmski medij. Nekateri med njimi to dejstvo sicer bolj ali manj uspešno prekrivajo, saj skušajo s formo in izrazom nadomestiti deficitarnost lastne sporočilne povednosti, toda to pač ne more prevrednotiti temeljnih dejstev. Ta pa povedo, da v rang lestvici ustvarjalnih dejanj, s katerimi slovenski narod danes opozarja na svojo — vendarle intenzivno — duhovno navzočnost, filmov ni mogoče naštevati s povsem enakovrednimi občutki in brez pridržkov. Ta ali oni izraz poetičnega sveta pač, ta ali oni roman, to ali ono izvirno likovno videnje, vse to seže v razmeroma širok diapozon avtorskih imen in s tem tudi avtorskih svetov, izkaže pa se, da vključevanje filmskih imen v ta »seznam« v našem primeru ni adekvatno — v nasprotju s tistimi nacionalnimi kulturami, kjer so posamezni filmi v evidentni konici ustvarjalnega dogajanja. (Pri vsem tem ni bistvenega pomena okoliščina, da filmi nasploh, tudi naši, laže kot knjige, gledališke predstave, koncertne izvedbe in likovne razstave prebijajo nacionalne meje in najavljajo svojo navzočnost; temeljnega pomena je, ne glede na širino plasmaja, vrednostna pozicija, ki si jo vsako delo po svojem habitusu pridobi in zasluži).

Ob vsem povedanem se vprašujemo, kaj nam naši zdajšnji filmi — kot celota in vsak zase — povedo in pomenijo. Oglejmo si jih posamič!

Kar je storil France Štiglic s Kranjčevimi Strici, je realistična ekranizacija brez vsakršnega cineastičnega prebitka. V sedmih enournih filmih, zastavljenih po normativih filmske nanizanke, je sledil vsem ključnim dogodkom, osebam, zapletom in razpletom tega nostalgično-humornega oziranja v spominsko gmoto Kranjčeve rodovine ter vseh, ki jih je imel rad. Za posebni, celovečerni filmski sestavni del tega povzemanja iz Kranjčevega sveta si je izbral splet prigod mladega Miška s Pickovo bando, njihovo »romanje« od vasi do vasi, kamor so ljudem s svojimi inštrumenti prinašali lepoto in jim odpirali srca. Ta del Kranj-

čeve spominske materije je Štiglic doživel kot vsebinski segment, ki mu je še zlasti blizu, saj je v njem zaslutil tudi lastno vsebinsko jedro, zmes lirizma, prežetega s humorjem, ter si ob njem dal duška v sklepni sekvenci filma, ko se Picki po značilnem medsebojnem (kranjčevskem) besedovanju spoštljivo priklonijo lepoti in umetnosti. Doživljajska vrednost te sekvence je nedvoumna, povsem jasno pa je, da moramo biti zanjo in za ves njen poetični naboj hvaležni predvsem pisatelju, saj ni filmski režiser ne z njo ne s celoto stričevske strukture izrazil ničesar svojega, pa tudi ničesar bolje kot Miško Kranjec; celo nasprotno — slika, ki jo v bralčevem notranjem svetu projicira tekstura romana, je bolj intenzivna in plastična od tiste, ki nam jo sugerira po Štiglicu povzeta filmska ponazoritev. Doživetje filmske upodobitve v tej verziji ne pridodaja niti novih niti dodatnih razsežnosti vtisu, ki ga je v »duševno matrico« vrezala knjiga. Kdor je videl samo film, ne da bi bil prebral roman, je vsekakor prikrajšan za tisti pravi volumen bogastva, ki ga neponovljivo razgrinja Kranjčevo pisanje.

Kar zadeva Leta odločitve je odnos med Gradišnikovo knjigo in filmom v gledalčevi resonanci v mnogočem drugačen kot pri Stricih. Med razlogi za to je nekaj povsem vnanjih. Predvsem roman, v katerem je avtor prioritarno zastavil svojo temo, še ni izšel in ga torej film prehiteva, tako da utegne obveljati vtis, kot da je tekstura romana neke vrste razširjena obdelava scenarija. Nimamo sicer neposrednih podatkov o tem, kako sta nastajali obe verziji v razgrnitvi iste izpovedno-dramatične razčlenitve, vendar to najbrž tudi ni ključnega pomena. Dovolj očitno je namreč, da je Gradišnik tako roman kot scenarij pisal tako rekoč iz enega kosa, zato scenarij po svoji povedni in sporočilni napetosti zagotovo ni in noče biti v senci vsega tistega, kar je obdelano in razčlenjeno v romanu. Drugačen je v tem kontekstu tudi odnos med samo snovjo in režiserjem filma. Branko Gradišnik in Boštjan Vrhovec sta vrstnika in imata za seboj bolj ali manj enak doživljajski habitus, ki ju tudi povezuje z enakim občutjem eksistencialne problematike v našem času in prostoru ter na njuni generacijski in stratni stopnji. Vrhovec se svojega prvega igranega filma potemtakem ni lotil kot obdelave nekakšnega odtujenega zanimivega motiva, temveč izpovedno na Gradišnikovi amplitudi. Bil je neke vrste Gradišnikov filmsko-avtorski dvojniki. Njun protagonist Peter Zgonc je tako v bistvu njun skupni alter ego. V njem podoživimo v bistvu tragično usodo konformističnega utapljanja v moralnih močvarah našega časa, kot ga je preživela in se v njem izničila obetavna generacija »upornikov« v smislu zaželenih, a ne izpeljane revolucijske obnove iz leta osemindesetega. Peter Zgonc je sin superiorno oblastniškega očeta-prvoborca in v vseh pogledih poosebljene moči; ob razkritju neporavnane očetovega moralnega zla, ki se je zajedlo v vsa medsebojna razmerja njegovega doma, je na tem, da povzročitelja vseh teh dramatičnih razrvanosti kaznuje, če že ne s smrtjo, pa vsaj s svojo anatemo; vendar tega v spletu okoliščin ne stori, nato pa ga po presledku let — v sedanjosti — uzremo v povsem konformistični pozi človeka, ki se je prodal in sklenil kompromis z njimi, katerim bi (bil) moral po vsej logiki pokazati hrbet. Toda film zgolj ugotavlja, nakazuje in razčlenjuje ta tragični Petrov prelom z vsemi lastnimi etičnimi in idejnimi izhodišči. Razčleni pa ga

ne; predvsem tega ne stori na zares relevantni in glede nanjo tudi prepričljivi ravni. Vse, kar protagonist doživi in preživi, so njegove povsem zasebne, družinske napetosti in preizkušnje ni pa konotacij širšega pomenskega sklopa, prek katerega bi se v Petrovem doživljanju zrcalila tudi obča socialna, moralna in zgodovinska razmerja časa; pa tudi zaznamovana niso. Mogoče jih je kvečjemu slutiti. Gledalcu je tako rekoč v celoti prepuščeno, da domisli ves moralno-politični prostor, v katerem se dogaja protagonistova drama z dedom, z očetom in z dvema dekletoma, sam; to pa je zlasti ob verbalnih poseganjih teh oseb v nukleus preteklosti, kjer se je odigrala vsa tragična razsežnost družinske drame (mož, prvoborec, oznovec, je osemindesetega prijavil svojo ženo, informbirojevko — in tako za vselej zapečatil njeno usodo ter usodo otrok), avtor je premalo razvidno izpeljal in vsekakor ne dovolj utemeljil, da bi bilo lahko za gledalčevo doumevanje plodno in smiselno. Ta tip naracije in diskurza (ter dramaturgije) se ne zažre v globino človeških problemov v vseh njihovih razsežnostih, temveč ostaja pri njihovih naznačevanjih. Namesto sestopa v »stvari« ostaja pri besedovanju »o njih«. V tem pogledu je filmska različica Gradišnikove teme deficitarna — roman bo, o tem smo prepričani, imel kot svojo temeljno narativno in razčlenitveno sestavino, vse tisto, česar na filmskem platnu ne najdemo. V zvezi s filmom lahko izrečemo predvsem domnevo, da se scenaristično-dramaturška redukcija sicer obsežnejše in večznačne snovi (romana) pač ni najbolje obnesla, zato film tudi ni razgrnil tako celovito svojega »gradiva«, kot bi ga bil, če bi se bila scenarist in režiser tudi ob filmu avtorsko angažirala tako, kot se je nad romanom zagotovo pisatelj. Razmislek se spet neizogibno ustavi ob vprašanju, ali ni razlog nemara v tem, da filmu na Slovenskem pripisujemo pomen »sekundarnega dejavnika« in s tem, kar zadeva avtorsko zavzetost, manjše obuluse. Prav to pa utegne biti tisto, kar je za naš film usodnega pomena . . .

Nobeno sonce bi utegnilo biti pomemben filmsko-narativni pristop k eni poglobitnih tem mladega, v tem našem krizno vprašljivem času odraščajočega človeka in s tem celotnega mladega rodu. To vprašanje kot sindrom seveda ni nikakršna mladostniška posebnost, temveč temeljno družbeno in narodno vprašanje par excellence. Gre za vsebino in duha šolanja za življenje v okviru izpeljanega sistema ter za problematiko vraščanja v življenje v socialnih in moralnih okoliščinah tega časa. Kaj je vzrok in kaj je posledica, izpričuje že kar sam naslov filma. Tak, kot je, sponira kritično in energično razgrnitev nevrvalgične tematike, seveda na izrazito doživljajski, moralno-posledični, na reportažno-polemični ali dokumentacijski ravni, tega pa ob poskusu umetniškega pričevanja o dogajanjih v stvarnosti sploh ni treba posebej poudarjati. Žal Kozinčeva zgodba o Veroniki, ki se med brezčutnimi kolosi v svojem življenjskem prostoru zaman ozira po možnosti, kako bi uresničila svoje človeške želje in vizije, ne akcentuira problemov v njihovem temeljnem bistvu oziroma se s tem bistvom kritično ne spopade. Dekle sicer doma, v šoli in v ljubezni doživlja svojo deklško dramo, ki je pa ne scenarij ne filmska upodobitev ne obravnavata v njenih tragičnih razsežnostih. Ob koncu fabulativnega loka Veronika sicer ne ve, kako in kam in ostane torej v svojem spoznanju brez-

perspektivnosti tragično zgubljen, le da ta njena tragika po vsem tistem, kar se ji je zgodilo, ni videti povsem dokončna in kot taka tudi ne docela prepričljiva. Je bolj teza kot utemeljitev, bolj slika kot razčlenitev. Scenarij ne izkazuje daljnosežnega avtorsko-avtonomnega angažmaja in je, razpet med dvema možnima poloma, bliže onemoglemu sprijaznjenju s stvarmi, kakršne že so, kot pa njihovemu radikalnemu kritičnemu zavračanju. Kritični naboj je vsekakor medel in ne seže do obvezujočih globin. Vrh vsega celo Kavčičeva sicer vitalna režija s svojim ljubeznivim dotikanjem bolečih mest toliko omili ostrino, da gledamo razčustvovani dekliški dramolet namesto tragične drame »nobenega sonca«.

Pojav Ljubezni (Rožančevega romana) je pomenil določeno prelomnico na liniji slovenskega pripovedništva, ki se spominsko in analitično vrača v čas vojne in revolucijskega spreminjanja družbenih in življenjskih temeljev. V nasprotju s temi retrospektivami, ki označujejo ljudi in dogodke iz odmaknjene perspektive, v katero so zajete tudi vse pozneje definirane zgodovinsko-idejne opredelitve, skuša Rožanc svoj doživljajski svet popisati avtentično, brez vsakih ideoloških oznak, ki bi se človeka dotikale aprioristično. To lahko stori, če se s pozicije odraslega pripovedovalca spominov povrne sam v sebe kot otroka, ki doživlja ljudi in dogodke neopredeljeno in s tem avtentično, kot take, brez vseh pridodanih primesi. Zorni kot takšne pripovedovalske pozicije je dejansko avtentičen, saj nam govori le o povsem določenih dejstvih, doživljajih in dogodkih, kot jim je s svojo odprto in aktivno fantovsko radovednostjo, z iskrenim občutenjem ljubezni do vsega, kar se mu je ponujalo, in brez vseh zlih misli sledil zelenojamski predpubertetni Marjan Rožanc. Ta optika ponuja možnost za globlje razumevanje vsega, kar se je zgodilo v vojnem in revolucijskem razslojevanju — in Rožanc je te razsežnosti človeškega razumevanja tudi dejansko in zares suvereno razgrnil... Režiser Rajko Ranfl — pač on, lahko pa bi bil na njegovem mestu po enaki logiki tudi kdo drug — je v odnosu do Rožančevega pričevanja (ki je hkrati izpovedovanje resnice same po sebi) predvsem realizator-tehnolog, neke vrste brezosebni prevajalec besednega gradiva v filmsko sliko, saj pri tem ni razgrinjal lastnih povednih, izpovednih, sporočilnih ali estetsko-izraznih dodatkov in mu jih očitno tudi ni bilo treba. Vse, kar je prišlo do veljave v vizualizaciji po filmsko, je podano že v Rožančevi predlogi. Ekranizacija je zvesto sledila teksturi romana, njegovim likom, razmerjem, prigradam in oznakam, ne da bi bila skušala karkoli nadgrajevati, reducirati, preakcentuirati ali preinterpretirati. Biti je hotela, zmoгла pa zgolj in *samo* zvesto odslikavo Rožančevega spomina na vojskin čas in na njegove usodne posege v človeška življenja na tistem zgodovinskem preseku, kot se je kazal v zelenojamskem mikrokozmosu. V tej svoji zvestobi za romanom, po formalni plati, pravzaprav ni zaostala, a ji, kar zadeva bistvo in duha, vendarle ni uspelo ponikniti vanj. Če je namreč prav prebijanje ideoloških filtrov poglavitna barva Rožančevega pisanja in s tem seveda tudi njegova poglavitna vrednost, je režiser odpovedal prav na tej odločilni točki, ker se je na vsej poti od scenarija do montažne realizacije skrbno oklepal »poteka« knjige. Barve Rožančevega pričevanja ni zmožel povzeti v njenem primarnem



bistvu. Zdi se celo, kot bi mu ne bila posebno mar, ali celo huje: kot bi njeni notranje skriti intenzivnosti ne bil kos. Zanašal se je pač na fakturo romana samo. Filmska naracija je sicer tekoča, predmestni ambient v občutju vojnega časa dovolj avtentično zadet — in tako je film (čeprav se režiserju v drugi polovici pri gradnji oziroma razpletanju fabule ter pri razvidnosti likov zaradi preobilja dejstev in dogodkov, ki jih ni razumno selekcioniral, nekoliko zalomi) korekten, čeravno kot dejanje sporočilno in izpovedno ne povsem kompetentnega režiserja, vendarle pod ravniho pisateljevega avtorskega dejanja. Drugače povedano: film za knjigo zaostaja. Zastavlja se torej vprašanje o namembnosti tovrstne ekranizacije, saj jo lahko občutimo le kot ilustracijo knjige in kot neke vrste priporočilo zanjo, ne pa kot razkrivanje tiste in take snovi, ki bi ji beseda ne bila kos oziroma kot nadaljevanje na tisti točki, kjer je pisateljsko sporočanje zadelo ob izrazne meje. Tam šele se začena prava avtorska vizija, ki nadgrajuje zgolj povzemajoče ponazarjanje.

Dediščina, kot jo je zasnoval Matjaž Klopčič in jo posnel v popolnem skladju s svojimi filmsko-estetskimi načeli, utegne biti med vsemi letošnjimi filmskimi novitetami najbolj kontroverzna. Klopčičevi filmi so izrazite variacije na temo. Njegovo avtorsko zanimanje se posveča uprizarjanju človeških agonij, kot jih doživljajo na prelomnicah zgodovinskih obdobj in ob revolucijskih pretresih reprezentanti poprejšnjega vodilnega družbenega sloja, katerega čas se je iztekel. V glavnem gre za agonijo pripadnikov meščanstva. Njihov voz, ki so se mu po poprejšnji trdni in varni vožnji polomila ojesa, zdrvi po strmem klancu navzdol, uzde padejo iz rok, prepad je neizbežen. Nesreča seveda ni naključna, ampak je logična posledica poprejšnje neizogibne krize, ki razjeda eksistencialno in moralno tkivo in je torej v vseh svojih značilnostih tragična. Klopčiča nezadržno zanimajo stopnje pretresa, razkranjanja, iztirjanja, agonije in umiranja starega sveta; povedano v prisposobi: prizori razpadanja neke poprej trdne in urejene hiše. To je tudi motiv Dediščine, kjer uporablja propad poprej trdnega, bogataškega, meščansko naravnanege Vrhunčevega družinskega kroga oziroma posestniškega, gostilniškega doma, postavljenega v sivo uboštvo rudarske srenje, ki ga obdaja, kjer pa življenjski obup proletarske množice in njenih osveščenih eksponentov v spletu zgodovinsko-socialnih okoliščin, vrenj in dozorevanj nezadržno, vsem krizam navkljub, prerašča v novo kvaliteto in prek nje v revolucijsko krčevitost; ta naposed doseže svoje cilje, pripadnike Vrhunčevega doma pa pri tem postopoma odriva s prizorišča in jih naposled povsem odrine, povozi in tragično izniči. Vrhunčeve razjesta po eni strani njihov lastni življenjski razkroj (moralna kriza, usihanje življenjske moči) in po drugi strani — v dialektični povezavi s prvo — objektivne okoliščine spreminjajočega se zgodovinskega časa. To njihovo družinsko sago ter sesipanje njihovega doma in rodu prikazuje Klopčič v treh »dejanjih« (ali »novelah«), katerih vsako se dogaja na zgodovinsko povsem opredeljenih točkah: prvo leta 1914 ob začetku zloma velike cesarsko-kraljevske monarhije, drugo leta 1924 ob vrhuncu proletarske revolte zoper jugoslovansko buržoazno diktaturo in tretje leta 1944 v trenutku, ko je revolucija že tik pred koncem svojega zmagovitega pohoda. Vsaka iz-

med treh letnic uvaja posebno filmsko »novelo«. Motiv prve je samomor Vrhunčeve žene, motiv druge dokončno zrušenje doma, motiv slednje tragična smrt Vrhunčeve vnukinje, poslednje iz Vrhunčevega rodu, ki jo likvidirajo partizani — kot sovražnico, kot dedinjo družbenega razreda, katerega čas se je iztekel . . . Ves ta »kaj« je v Klopčičevem primeru poudarjeno odvisen od njegovega dramaturškega in še posebej vizualizacijskega »kako«. Avtorju njegovega kova je to, kako razgrinja snov, celo pomembnejše od snovi. Svojih oseb in njihovih razmerij ter usod namreč ne prenaša pred gledalce v sklenjenih fabulativno-realističnih sklopih — na način vzročno-posledično sklenjene dramaturgije, temveč v fragmentarnih stopnjah njihovih odločilno akcentuiranih duševnih stanj, ki se zlasti v sredinskem delu filma dogajajo v reminiscencah ter v sestopanjih iz realnega dogajanja v notranja videnja; tu si daje režiser duška z estetsko potenciranimi in stiliziranimi metaforami v sugestivno obvladanem (in mestoma že kar preveč gostem, preforsiranem, nabreklem) filmskem jeziku, ob katerem mestoma upravičeno premišljujemo, ali ni morda sam sebi namen. Ob soočenju vsebinskega jedra filma z njegovo dikcijo se namreč vprašujemo, ali se Klopčičev cineastični »lišp« sploh prilega snovi. Ni sicer dvoma, da bi se prilegal, denimo, Buddenbrookovim ali dramatičnosti propadanja katekole hiše v tradicionalnem evropskem meščanskem prostoru, ne zdi pa se, da se res prilega vsebinskemu okviru bornega rudarsko-proletarskega gnezda in (tudi intelektualne) province z vsemi njenimi morbidnimi značilnostmi, vključno s hišo posestnika in krčmarja, ki bi sicer utegnil veljati za nekakšnega polmeščanskega kralja na Betajnovi, a ne kaže teh potez v fakturi filmske zgodbe, tako da se njegov dejanski status z njegovo vizualizacijo pravzaprav ne ujema. To pa velja tudi za like intelektualcev (Slavko Grum, mladi France Klopčič), ki so inkorporirani v odslikavo časa in krčevitih zgodovinskih prelomov. V bistvu nas ves ta Klopčičev vizualizacijski napor vodi stran od občutka realne življenjske in zgodovinske podobe prostora in časa, ki ju »opisuje«, stran od relevantnega zgodovinskega spomina; v svoji privzdigjenosti z realnih tal v stilizirane višave je ta občutek presajen v tuj, odmaknjen, samozadosten svet. Spričo tega ne občutimo Klopčičevega »podajanja« kot del naše življenjske vsebine in tudi ne kot avtentično, čeprav skozi njegov zorni kot gledano tolmačenje naše socialne in eksistencialno-moralne dediščine. Filmska Dediščina je tako v vsej svoji cineastični ter igralsko-interpretativni, avtorsko vsekakor angažirani sugestivnosti navkljub tujek v našem doživljanju resnice tega in tukajšnjega sveta; ne pomore nam, da bi o njej zvedeli tisto »več«.

Sodeč po vsem, kar povedo ugotovitve o posameznih filmih iz aktualne letošnje »serije«, se tudi pomen in veljava celote, ki jo poimenujemo slovenski filmski izraz, sučeta v bližini te nekoliko odmaknjene, odtujene cone zanimanja za stvarnost. Kar ta naš film kot celota ponazarja, je sicer po svoji vnanji fakturi pričevanje o nas, vendar ne toliko prežeto z našimi temeljnimi preokupacijami, da bi nam segalo pod kožo, v živo tkivo bivanjske bolečine. Naši filmi z letnico '84 kljub vsemu, kar prinašajo, ne bodo mogli biti zapisani v bližini vrha seznama tega, kar smo Slovenci v zadnjem času ustvarili in predstavili kot izraz svojega duha.