



BOŠTJAN HLADNIK

ZDENKO VRDLOVEC

Povsod po svetu obstajajo cineasti, ki naredijo veliko filmov, a se to nikjer ne pozna, ker ne zapustijo nobene sledi ne v spominu gledalcev ne v nacionalni kinematografiji, kaj šele v filmski zgodovini in estetiki. In obstajajo cineasti, ki naredijo veliko, se pravi vtisnejo takšno sled v gledalčev spomin in zgodovino že z enim samim filmom. Takšnega cineasta je imel tudi slovenski film in ga letos izgubil - to je bil Boštjan Hladnik, ki je že s svojim prvencem, *Ples v dežju* (1961), dosegel, da je slovenski film ne le ujel trenutek tedanjega evropskega filmskega modernizma, marveč se je z njim tudi enakovredno meril.

Boštjan Hladnik je bil tudi prvi slovenski cinefil, ki bi bil raje več v kinu kot doma, in ker to ni bilo mogoče, si je kino uredil kar doma, v hiši na Langusovi ulici v Ljubljani, kamor se je njegova družina leta 1935 preselila iz Kranja, kjer se je Boštjan rodil (1929). Leta 1946 je pri Filmskem podjetju FLRJ opravil tečaj za »operaterja za ozki film«, vrtil filme po mladinskih delovnih brigadah (medtem ko je v svojem domačem kinu na Langusovi prijateljem raje kazal medvojne nemške filme, ki jih je »rešil« pred sežigom) in kmalu posnel svoj prvi amaterski film *Deklica v gorah* (1947), za katerega je prejel nagrado v italijanskem Salernu. Po študiju režije na tedanji ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost je naredil dva inventivna kratka filma o likovni umetnosti (*Življenje ni greh* in *Fantastična balada*), leta 1957 pa je s pomočjo francoske štipendije odpotoval na študijsko izpopolnjevanje v Pariz, kjer se je prav tedaj porajal novi val. Kar je Boštjan Hladnik videl prav od blizu, saj je sodeloval s Claudom Chabrolom pri treh njegovih filmih (*Bratranca*, 1958, *Dvojni obrat*, 1959, *Naivna dekleta*, 1960).



Ples v dežju

»Veste, ko sem prišel iz Pariza, sem najprej zavil v kavarno Union. In tu je bilo grozno, vse tako zanikrno, umazano, brezupno. Peter Božič je bil tam in neki partizan je v kotu ves pijan nekaj tulil. Skratka, vse je bilo grozljivo in turobno, da sem enostavno naredil ta film kot neke vrste protest zoper to življenje tu«, mi je Boštjan Hladnik povedal v pogovoru za knjigo o *Plesu v dežju*. Ta film sicer temelji na romanu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*, ki pa ga je Hladnik scenaristično in režijsko mojstrsko predelal v »črno melodramo« z osebami, ki se jim vselej ponesreči, tako v ljubezni in umetnosti kot v samem življenju; film ne dopušča nobene iluzorne rešitve, a ga kljub temu pomnimo po sanjah, ki so dale eno najlepših ženskih podob v slovenskem filmu – sublimno, s predsmrtno lepoto ožarjeno podobo Maruše rdečelaske.

Ples v dežju pa je tako »črna melodrama« tudi zaradi tiste črne ženske silhuete na osvetljenem oknu, s katero dobi film pečat skrivnosti, ki spodbuja zlasti vprašanje, kaj pa Petra tako vleče k tej ženski senci. Seveda ne vemo, kaj, in najbrž tudi Peter ne - glede te zagonetne ženske figure ne vemo nič več in nič manj kot on, tu smo na istem, film nas kar potopi v Petrovo »blodnjo«, v kateri moramo skupaj z njim buljiti v tisto žensko senco na oknu in gledati, kako reveža vleče proti njej, kot kakšnega idiotskega filmskega gledalca, ki bi rad zgrabil svetlobna bitja na platnu, toda v sanjah, to bi že morali vedeti, nismo ravno geniji, tam je pač nezavedno pametnejše od nas, zato Peter tudi tako okamenelo strmi proti tisti silueti, ko pa »blodnja« kar ne popusti oziroma se ponovi, celo zdrvi proti njej, kot oslepljen s tem prividom, ki ga žene kot nora »želja drugega«: druge ženske, ženske kot nekaj dru-

gega (celo nekaj drugega od same ali vsaj konkretne ženske), a prav tako želja temne sence smrti, neznane, brezizhoden in ... »neponovljiv«. V nobenem filmu ni bilo več tako porazno, da za tistim oknom z žensko silhueto (iz Petrove sanjske vizije) ni nič oziroma samo pusta in zaprašena realnost, ki gleda z mrtvimi očmi lutke. V nobenem drugem Hladnikovem filmu ni več tako obupno, da je ljubezenska harmonija, kot jo predstavlja tisti mladi par, ki se sprehaja skozi film kot čista metafora, da je torej harmonično razmerje med spoloma nekaj popolnoma nemogočega (vsaj v tem filmu predvsem zaradi gona smrti, ki tako determinira Petrovo erotično »blodnjo«, v kateri se skozi sprevod krst steguje proti črni ženski silueti na osvetljenem oknu).

Boštjan Hladnik torej ni ostal pri tej mračni viziji, marveč je skoraj z vsakim novim filmom manifestiral svojo izvornost in domiselnost. V *Peščenem gradu* (1962) se lahkotna forma potepuške komedije prevesi v mučno ljubezensko melodramo, v kateri mlada tekmeča nista toliko »slepa od ljubezni«, kot v privlačnem dekletu na begu ne znata videti njene psihične rane. In če se tu »peščeni grad« kot prisposodba iluzorne svobode podre na čereh realnosti, pa je Hladnik v naslednjih filmih svojim junakom priskrbel trdnejša obzidja svobode, ki so se - vsaj na videz - dvigala visoko nad realnostjo. Njegovi filmi so prejemale vse bolj

igrive in celo fantastične forme, kot da bi spoznali, da se lahko želja po drugačnem življenju v filmu uresniči le kot želja po drugačnem filmu. Tako je v *Sončnem kriku* (1968) videti, kot da je »domovina« tega filma popartistična kraljevina konzumnih predmetov, ki ji vlada zakon uživanja in univerzalne, torej tudi seksualne »potrošnje«, kar z drugimi besedami pomeni, da je iznajdevanje nove filmske forme tudi način, kako je lahko film »pred časom«, če je tedaj, ko se pojavi, videti, kot da s »svojim« časom nima nobene zveze. Podobno je z *Maškarado*, ki nemara ni bila tako »šokantna« le zaradi moralnih in seksualnih perverzij ali preočitnosti »cenenega« žanra, mraveč prej zato, ker je »demaskirala« tisto, kar je del slovenskega filma v tistem času tako zameril svoji deželi - namreč prav to, da postaja podobna *Maškaradi*.

V večini Hladnikovih filmov (celovečernih igranih je devet, med njimi dva posneta v nemški produkciji – *Erotikon*, 1963, *Maibritt*, 1964) ne gre za noben realizem, niti ne v »družbenokritičnih« *Belih travah* (1976): ne gre jim za to, kako bi odgovarjali realnosti, marveč rajši za to, kako bi jo presenetili in osupnili. Hladnikov »filmski princip« bi nemara lahko ponazorili z njegovim filmom *Ubij me nežno* (1979), kjer se na koncu izkaže, da je vse tisto, kar smo doslej gledali, le fantazija neke filmske osebe: toda ta »prebuditelj v realnost« se obenem ujema s koncem filma, ki je za cineasta prav tako (kot za njegovo filmsko osebo) oblika njegove sanjarije.