

Kronika

VPRAŠANJE DRAMATURGIJE

Film

Ko sem v jeseni 1974. prebral eno od verzij scenarija BELE TRAVE, sem med drugim zapisal tudi tole: »Šömnov scenarij bi izjemno genialen režiser z veliko humorja in ironije spremenil v boccaccievsko popotovanje od Lendave do Žalca in nazaj, tako da bi iz obupa nad človekom slikal najbolj primitivno možno življenje obcestnih prebivalcev. Vendar scenarij ni zastavljen tako, avtor je prepričan (verjetno), da je to, kar *popisuje*, vredno, da je popisano, in da so osebe, ki nastopajo, polne, človeške osebe in da so njihove usode tragične. Prezrti pa so skoraj vsi principi dramaturgije, čeprav je izhodišče preprosto (kakor ga je opisal že dr. V. Kralj): če nekoga povozi avto, to še ni tragedija, in nogometna tekma je lahko napeta, ni pa dramatična. V tej formulaciji je v preprosti obliki zajet temeljni princip *umetniškega oblikovanja*, ki je našemu avtorju dovolj tuj. Vsa zgodba je eno samo fantastično, skonstruirano naključje, do nerazumljivosti je polna banalne, preproste in primitivne psihologije — vse skupaj bi še najlaže primerjali z gledanjem sosedu skoz okno v lonec in posteljo. Osebe nimajo nobenega *hotenja*, življenje jih meče sem ter tja, kakor se avtorju zazdi, nikjer ni opaziti najmanjše logike v fabuli, kaj šele v ideji, ki se ves čas tako spretno skriva, da je do konca ne zaslutimo. (...) in ker je to v glavnem le pripoved o primitivnih in nereflektiranih strasteh, je tudi lokacija — Prekmurje in Savinjska dolina — zgolj neložičen, vsiljen in naključen element — skratka: scenarij je na takem nivoju, da je neulovljiv z dramaturškimi, intelektualnimi in psihološkimi merili (da ne govorimo o dialogu)...«

Kolikor se danes, ob gledanju BELIH TRAV, zdi katera od teh sodb morda prestroga in pretirana, je to vendarle zasluga delno spremenjenega in popravljenega scenarija. Poudarek pa je vsekakor na »delno« in žal moram ugotoviti, da film v glavnem böleha za istimi pomanjkljivostmi kot ocenjeni scenarij. Glede na to, da je bilo mogoče iz objavljenih razmišljanj, zapisov in kritik razbrati, da je podobno mnenje prevladovalo pri vseh tistih, ki so scenarij ocenjevali pred realizacijo, bi bilo zanimivo že končno zvedeti, kako je do realizacije sploh prišlo. Prav tako se mi zdi to dovolj utemeljen ponoven odgovor vsem tistim, »ki trdijo, da iz scenarija oziroma snemalne knjige ni mogoče videti, kakšen bo končni filmski izdelek (...), da je to še kako mogoče, še zlasti kar zadeva dramaturško zgradbo, karakterizacijo likov in dialog.« Ker pa ta polemični uvod obravnava le predzgodovino realiziranega filma, ker kar a priori predpostavlja njegovo identičnost s scenarijem, sem bralcu tega zapisa dolžan seveda predvsem analizo samega filma — takšnega, kakršen je dostopen najširši publiki.

Nemogoče je trditi, da iz filma BELE TRAVE niso razvidne intencije avtorja, da ni razvidno, h kateremu tematskemu in vsebinskemu kompleksu je naravnán. Pač pa že pri vprašanju, v kateri del tega tematskega in vsebinskega kompleksa je naperjena kritična ali pa vsaj problemska ost, ni več mogoče dati zanesljivega odgovora. Osnovna dva kompleksa sta gotovo razmerje med kmečkim in industrijskim okoljem ter usoda obeh mladih junakov, ki sta vpeta in postavljena v prostor med tema mejnima ambientoma. Pridruži se jima še tretji kompleks, ki zajema vse stranske spremljajoče osebe. S tem pa smo že

tudi pri izhodiščih dramaturškega in fabulativnega oblikovanja pripovedi. Odmaknjeni kmečki zaselek je prikazan kot izumirajoč življenjski ambient, kjer eksistenca ni možna, industrijsko okolje pa kot tisto, ki nudi vse eksistenčne pogoje. Ker je tako prvo kot drugo prikazano kot danost, ne da bi se v njunem prikazovanju avtor spuščal v kakršnokoli razlago, zakaj tako, ju gledalec sprejme le kot fabulativno izhodišče in zdaj pričakuje — prav zaradi danosti situacije — da se bo pozornost preusmerila na oba mlada junaka, na njuno doživljanje tega sveta, na odnose med njima samima. Vendar nastopi zdaj tretji omenjeni kompleks — stranske osebe, ki pa s svojo relativno psihološko in situacijsko utemeljenostjo postanejo relativno najbolj poln in človečen element filma. Pri tem moramo ugotoviti, da trikotnik Olga — Juš — Marko nima nobene bistvene zveze z obema izhodiščnima kompleksoma — premisama, ki smo jima doslej sledili. Epizodni, stranski rokav zastavljene pripovedi se povzpne v samo jedro BELIH TRAV — seveda spet relativno, glede na nivo celote. Ko se epizodni trikotnik razplete, se pripoved vrne k mladima junakoma, Danetu in Veri. Pretresena nad »klavnico« se vrneta na kmetijo, Vera izgubi otroka — pred njima je ponovna pot v dolino.

Če pustimo ob strani tehnično nespretno skonstruiranost posameznih opravičil za ta ali oni korak in premik v sami zgodbi, se ustavimo ob temeljni raztrganosti scenarija: nakazana, a neizrabljena življenjska ambienta, ki figurirata sama zase, ne da bi vsebinsko vplivala na junaka; junaka, ki v svoji popolni nezrelosti, nerefleksiranosti in nesamozavedanju na slepo, prav tako brez vsebinske upravičenosti, tavata s kmetije v mesto, pa nazaj na kmetijo in, vse tako kaže, spet nazaj v mesto; epizodni trikotnik, ki je celota zase in tu očitno res samo zato, da časovno dopolni trajanje filma. Osnovna značil-

nost vseh teh elementov je, da med njimi ni prave vsebinske, vzročno-posledične zveze, ki bi dokazovala, da so člani organske celote. K temu moramo pristeti tudi uvodne sekvence, ki so v pogledu celote same sebi namen.

Kje je vzrok, da poteka filma in njegovega vsebinskega jedra ne moremo prikazati drugače kot z rekonstrukcijo fabule? Logično sklepamo, da zato, ker drugega kot fabule sploh ni. Poskusimo podrobneje opredeliti vsebino posameznih situacij — kljub temu, da so zveze med njimi bolj ali manj nasilne konstrukcije, kljub temu, da posamezni pomeni situacij niso eksplicitno označeni — mogoče je, da situacije same po sebi vendarle nakazujejo neke pomen, ki bi osmislili to razgibano mizansceno.

Pogosta interpretacija odnosa podeželje — mesto je, da industrija ni sposobna v celoti absorbirati kmečke prišleke. Vendar v BELIH TRAVAH to ni tako. Podeželje res propada, ne vemo pa, zakaj; videti je, da prav zato, ker industrija *lahko* absorbira priseljence. To potrjujeta tudi oba glavna junaka, ki neverjetno brez težav dobita zaposlitev. Industrijsko okolje ju tudi »v celoti« sprejme (če pod »v celoti« razumemo tudi take eksistenčne pogoje, kot je na primer stanovanje). Tu torej ni konflikta. Ko se jima mesto po umoru, ki pa mu samo prisostvujeta, ne da bi bila vanj vpletena, zazdi »klavnica« (kar tudi že ves čas ponazarja množična predelava piščancev), se odpravita v edino alternativo — na podeželje. Zdaj se ne postavi vprašanje, od česa bosta živela, toda očitno se da živeti tudi na kmetih. (Zakaj sta potem sploh odšla v dolino?) V dolini je bil dogodek zunaj njiju vzrok, da sta se vrnila. Ker te »konfliktne« situacije niso bile pogojene z vsebino okolja niti ju niso zadevale neposredno, pač pa so bile samo (fizično) prisotne, bi se kaj takega lahko zgodilo kjerkoli, tudi v njunem starem zavetju, če

bi tu le še kdo bil. To, kar ju štiti pred takšnimi konflikti na kmetiji, je torej osamljenost, izoliranost. Vendar — odločita se, da se vrmeta — zakaj? Kaj pomeni izgubljeni otrok? Ugibamo lahko v različne smeri: je to posledica duševnega stresa v dolini? Simbolizira nemožnost življenja na kmetih (čeprav je to pred izgubo — in če bi se otrok rodil živ! — očitno bilo mogoče), kjer vse živo propade? Je to prst usode, ki ju opozarja, da so hribi kot osamljenost in izoliranost napačna premisa? Ne vemo. Res je, da podeželska struktura propada; res je, da je v industrijskih krajih verjetno več umorov kot v manj urbaniziranih predelih; res je, da tako mladi ljudje v prvih poskusih skupnega življenja ne najdejo vedno že od začetka skupnega jezika, res je... na koncu koncev je tudi res, da krađejo mopede, da se človek ureže v prst, da žene kdaj ni doma, je pa sosedova... Nikjer pa ni rečeno, da imajo vse te resnice nekaj skupnega samo zato, ker se pojavljajo hkrati in v istem prostoru. Ravno tako ni rečeno, da sta v neposredni vzročni in vsebinski zvezi dva hkratna družbena pojava. To še toliko bolj, če naj bi ta družbeni konflikt vplival na naša junaka (oziroma naše junake) — se pravi takrat, kadar hoče umetniško delo pokazati soodvisnost človeka in sveta. Film si mora, če hoče biti kaj več kot ilustracija časopisne novice, vsaj *zastaviti* vprašanje o globlji povezanosti pojavov. Obravnavanje socialne problematike v umetniškem filmu se ne bi smelo omejiti samo na registracijo stanja. To bi v najboljšem primeru lahko bil dokumentarec.

Za socialno problematiko BELIH TRAV vemo; vendar prišleki iz kmečkega okolja ne tavajo v razmerah industrijskega središča, ki so zanje nove, pač pa tavajo v čustvenih labirintih ali pa že kar prazninah. To tavanje ni posledica nove situacije, ampak nezrelosti junakov samih, njihove lastne nezavestnosti. To bi sicer res lahko bila posle-

dica premajhnih izkušenj, le da gre v našem primeru za nekakšno pomanjkanje predstave o tem, kako se naj bi medsebojno pogojevala junak in svet ter kaj se v takih osebah v takih situacijah sploh dogaja.

Videne konflikte ne povzročajo karakteristične in bistvene značilnosti, poteze in elementi razširjenega socialnega okolja (socialne, politične, iz načina in organizacije dela izvirajoče determinante), ampak zgolj naključna prisotnost drugih subjektov. Tudi izkušnja z izgubljenim otrokom je za oba junaka precej metafizična. Kmetija v hribih je na neki skrivnosten način »področje smrti«, v kar verjamemo toliko bolj, kolikor so nam v spominu močnejše ostale bele trave, simbol smrti, s katerimi se film konča. Odločitev, da se vrmeta v dolino, je odločitev preganjanega, ki si med dvema zlema izbere manjšega. Dane in Vera sta res ves čas pasivna junaka — drugačna zaradi svoje praznosti in neosveščenosti tudi biti ne moreta. Za kakršenkoli konflikt mora obstajati globlja analiza, videnje, spoznanje in poznavanje tistih elementov, struktur in subjektov, med katerimi se pravi konflikt prav zaradi tega poznavanja sploh lahko razvije in nam o situaciji tudi kaj pove.

Da je vzrok take okrnjenosti cenzura ali avtocenzura, je slab, predvsem pa nepreverjen izgovor. Prej bi rekli, da socialno problematiko prikazuje kot vprašanje psihologije. Psihologizem pa je odstop od realnega socialnega problema.

Realizacija filma (režija) je avtentična predstavitev scenarija — sicer je res, da bi bilo z režijo mogoče marsikaj dopolniti in popraviti, a Hladniku lahko očitamo le, da se ni vmešaval v scenarij in da je zaupal tistim, ki so mu ga ponudili v režijo.

Vsekakor pa je pozitiven sam avtorjev interes za sodobno in socialno problematiko. Poskusov v to smer si lahko samo še želimo, le da v bolj lucidni,

domišljeni in stvarni obliki. Vsaj takšni, v kakršni se nam je Šömen — v zadnjih letih edini oblikovalec sodobne socialne tematike v slovenskih celovečernih filmih — že predstavil. Čeprav je dramaturška struktura POSLEDNJE POSTAJE in LETA MRTVE PTICE skoraj identična s strukturo BELIH TRAV, je v prvih dveh vendarle več človeške polnosti, akterji imajo več

»volumna«, ambient — pri socialnih temah še kako pomemben element! — pa predstavljen vsaj z več karakterističnimi posameznostmi. Upajmo, da bo programski usmeritvi slovenskega filma neuspeh BELIH TRAV spodbuda za načrtnejše iskanje ustreznih scenarijev in za kritičnejšo presojo pri njihovem vrednotenju.

Goran Schmidt

PAVLE ZIDAR, LEGENDA

Književnost

V izoblikovanju in razvoju svoje poetike je v zadnjih letih Pavle Zidar opravil bistveni premik, ki se kaže najprej v vse pogostejšem zanemarjanju fabulativnih, epskih razsežnosti tekstov v prid meditaciji, notranjemonološki in dialoški dramatizaciji, osvetlitvi miselnih globin odnosov in pozicij med ubesedenimi liki. Iz pisatelja epika, kot se je pokazal v nekaterih najuspešnejših zgodnejših prozskih delih (Sveti Pavel, Oče naš), se je Pavle Zidar razvil in oblikoval v filozofa, vestnega opazovalca slovenskega življa, kajti kljub prevladujoči meditativnosti ni noben avtorjev tekst dvignjen nad konkretno spoznavno realnost domačega sveta in življa, v tekstih ostaja vedno ogroden časovno prostorske določnosti, zajemenosti celo v to ali ono slovensko pokrajino in njeno posebnost. To pa pomeni, da se ob prevladujočih racionalnih komponentah tekstov avtor ne more oddaljiti od svojih prvotnih poetičnih zasnov, se vanja vrača po nova spoznanja, nova preverjanja položajev človekovega bivanja, pa čeprav na škodo epske trdnosti. Zato pa dobivamo v zadnjih letih izrazito miselne, »secirne« tekste, s prevladujočo filozofsko poanto. Ali to že govori v prid domnevi, da se naš avtor ne bo več loteval izrazitejših romanesknih form, zajemajočih širši časovno-fabulativni lok, v katerega

bi še vedno lahko vnašal svoja bogata miselna spoznanja? Zdi se nam, da bi bila prav ta sinteza za avtorja Svetega Pavla nadvse uspešna, le da bi ji moral pustiti ustrezen ustvarjalni čas in možnost.

Zidarjeva Legenda se pridružuje po svoji odsotnosti epskega prostora nekaterim zadnjim avtorjevim tekstom, morda gre še celo najdlje, saj tu termina epsko že ne moremo več uporabiti. Ali niso dialog med prijateljicama, sošolkama na obisku, srečanju po dolgem času, sanjski notranji monolog in spominska refleksija povsem zunaj časovno-prostorskih spreminjanj, diahronije, razvoja! Pavle Zidar ne potrebuje več fabulativnih položajev, v katerih bi se z njih lego že zrcalila določena psihologija, karakter, vedenjski profil ubesedenih likov. V Legendi sta obe protagonistki povsem statični, vendar se v razvijajočem se dialoškem protitoku, dramatičnem stopnjevanju življenjskih stališč, nazorov, filozofij do potankosti razkrije vse miselno obzorje obeh deklet. Še celó več, bi lahko rekli: Pavle Zidar gre v drzni izpeljavi premis nad pričakovani nivo srečanja med prijateljicama, daleč nad »navadni« pogovor praktično komunikacijske narave. Izoblikovani dialog je v Legendi predvsem radikalizacija trdnih filozofskih izhodišč protagonistk, njuna konfrontacija na prijateljski podlagi, nad katero bedi zapisovalčeva režijska spretnost, zato nam prihaja na misel možnost radijske dramatizacije teksta.

* (Pavle Zidar, *Legenda*. Slovenska matica, Ljubljana 1974, str. 105)