

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 najdovzetenjši — 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 kvalitete. Zasnovan kot čisti vizualni, neliterarni, nenarativni film, sloni *Peščeni grad* na avtorjevem občutku za

slikovno kompozicijo in za kontinuiteto vzdušja, na njegovi sposobnosti *pokazati* čustvena stanja, na njegovem občutku za mero. In tu je pokazal lep napredek od prvega filma. Odrekel se je svojemu krvavookemu ekspresionizmu in divjemu apetitu po *shocking*-scenah, ki so nas tolikokrat premaknile na sedežih pri *Plesu v dežju*. Njegova roka je postala bolj umirjena, bolj zanesljiva, njegovi efekti tišji in subtilnejši. Francoska šola se mu še vedno pozna. Spaček, kot simbol demonstrativne avtomobilske anti-elegance, vzdušje piknika v gozdu, zasnova Alijevega karakterja — nismo tega že nekje videli? Vendar so to simboli in odnosi, ki so značilni za celo gibanje v modernem filmskem ustvarjanju in ne samo za kakega posameznega avtorja.

Njegova snov je mogoče bergmanovska: trije mladi ljudje, iztrgani iz civilizacije in preteklosti, se kot tri mlade živali igrajo na morski obali, sredi intenzivnega naravnega ambienta. Toda, kjer je Bergmanova nordijska narava mistična enota, intimno povezana s človekom, naseljena z dobrimi in zlimi duhovi, je Hladnik mediteranec, njegova narava je odkrita, nevtralna, izven vpliva človekovega čustvenega sveta; tu je vse preveč toplega sredozemskega sonca za mistične skandinavske meglice. V tem je Hladnik bolj Antonionijev kot Bergmanov učenec. Ko nas ima enkrat v tem svojem svetu izven časa in prostora, omejenem s preteklostjo, katere so se junaki odrekli, s prihodnostjo, ki je neznana in o kateri je — kot bi dejal Krleža — neelegantno govoriti, ter z neskončnim morjem, ki je ravnodušno, nas zna režiser očarati. Tri živali se fascinantno igrajo s trenutkom in režiser se prav tako fascinantno igra s kamero, kompozicijo in vzdušjem. Ta del filma je po svoje dovršen, Hladnik se popolnoma preda svojemu intuitivnemu vizualnemu daru, ki ga vodi iz kompozicije v kompozicijo, kadri se mu porajajo, kot se porodi slikarju slika: iz osebne afinitete do neke forme. In shematični dialogi nam tu še potrdijo vtis, da je Hladnik po bistvu svojega likovnega temperamenta režiser nemih filmov in da ga mikrofona samo moti. Našega estetskega veselja je konec, ko hoče Hladnik v znamenitem koncu dati vsemu temu poetičnemu nesmislu metafizičen pomen. Kar naj bi bilo iztreznjenje naših junakov in vrnitev na realna tla, skok iz stanja nedolžne telesne eksistence v stanje civilizacije in greha duha, je padec v banalnost. In strahotni, papirnati stavek, ki nam ga Janez Albreht tik pred koncem vrže v obraz, je zato nekako simboličen.

Idejna konfuznost filma, neizrazitost tega, kar naj nam pove, so točke, kjer je Hladnikov film zlahka ranljiv. Nasproti temu lahko postavimo samo njegove fluidne in težko izrazljive filmske kvalitete: estetiko slike, čut za ritem, montažo, lahkotnost, s katero ustvari in komentira psihična razpoloženja. Tu pa ima velik del zaslug tudi odlični direktor fotografije Janez Kališnik.

Kako je z igro v tem filmu? Milena Dravić ima dar, ki je lahko neprecenljiv za mlado dekle pri filmu: privlačno, toda ne seksualno zunanost in nerealen, nedefiniran izraz, ki tako zlahka zrcali zahtevano čustvo. Posrečila se ji je prozorna, zračna, skoraj irealna podoba mladega dekleta. Najtežjo vlogo je imel Ali Raner. Saj smo edino zanj vedeli, kdo je bil in kakšen je bil pred veliko pustolovščino. Če je njegov partner, Ljubiša Samardžić, igralec, ki lahko gradi vlogo na smislu za improvizacijo in na močni tipičnosti svojega obraza — dar narave, ki pokaže svoje slabe strani pri ambicioznejših vlogah —, je Ali Raner sintetični igralec, ki opira svojo igro na pridobljeno znanje in telesno gibčnost.

Aleksander Čolnik