

strastmi, toda evropski zolajevski naturalizem skoraj nikoli ni brez neke, še tako skrite melodramske spremljave, na katero se more ujeti igračev patos in njegova čustvena melodija. Tu pa nimamo opraviti toliko z igro pozitivnih ali negativnih čustev, emocij, afektov, kot z igro živcev, živčnih vibracij in reakcij, ki jih igralci v Ameriki kot pacienti psihoanalitične terapije verjetno mojstrsko obvladajo. Tako je bilo skoraj neizogibno, da sta se glavna igralca te igre reševala bolj z igro čustev kot z igro živcev in da je Sava Severjeva kot princesa *Kosmonopolis sicer dobro doumela živčno stran svoje vloge, v njeni celotni zamisli pa iskala vendarle razrešitve v svojem že pridobljenem umetniškem izkustvu, v svoji galeriji bolj ali manj demoničnih, strastnih ženskih likov in zaigrala tragično arijo razočarane igralke, ki se poslavlja od umetnosti, česar verjetno avtor s to od družbene travme opustošeno »frustrated woman« ni imel v mislih. Še bolj neogljen svezjenj bolečih, zdražljivih živcev je v igri Chance Wayne, ki si ga je Bert Sotlar zamislil odločno preveč možato. Wayne ni samo slabič, žrtev svojih strasti in nazadnje poražen tudi v boju s princeso Kosmonopolis, Wayne je očitno feminilen, poženščen tip moškega, kar je v skladu tudi z njegovo edino manijo postati kot lepotec filmski zvezdnik, kakor tudi z njegovo čisto žensko zvijačno gverilo zoper princeso Kosmonopolis.*

Druge bolj normalne osebe niso delale toliko težav. Pretresljiva je bila Ivanka Mežanova kot Heavenly, domače prikupna Mihaela Šaričeva kot Nonnie, dražljivo mondena Štefka Drolčeva kot Lucy. Janez Cesar je šefa Finleya, po sebi zelo kompleksno osebo, ki je vse mogoče, puritanski hinavec in rasistični politik, družinski tiran in navidezno nesebični, nežni družinski oče, upodobil iz enega samega kosa s poudarkom na njegovem tiranstvu in s to svojo poenostavitvijo ni zgrešil bistva vloge. Toma mlajšega je igral Lojze Rozman s svojim znanim smislom za trde maščevalne, likvidatorske tipe. Prevratneža, posebljeno družbeno vest ali vsaj zgago, je podal Aleksander Valič z dobrimi groteskno karakternimi poudarki. Janez Rohaček se je kot Scudder tudi tokrat izkazal kot karakterni igralec, ki zna svoji vlogi vedno izvabiti neke značilne, človeško zanimive poteze.

Vladimir Kralj

FILM

BALADA O TROBENTI IN OBLAKU

Film *Balada o trobenti in oblaku** občinstva puljska arene ni ogrel, prav tako kot Hladnikov *Ples v dežju* ne. Avtorjev teh filmov hladni sprejem ni presenetil. Vedeli so, da prihajajo z nečim novim, kar občinstva, ki se šele bojuje z osnovami filmskega pravopisa, ne more zadovoljiti. In oba filma sta si v marsičem podobna — oba imata v svojih scenarijih solidno literarno podlago, oba častihlepje, biti več kot opisni realizem, oba neko težnjo po novem filmskem izrazu, če hočete, po novem filmskem stilu, ki je spravil naše filmske publiciste in kritike v estetsko zadrego.

Hladnikov film je delan po noveli, enako Štigličev, samo da si Kosmačeva novela lasti v naslovu poseben značaj, značaj balade v prozi.

Kaj je v tej Kosmačevi noveli baladnega, tudi če damo standardni predstavi literarne balade zelo široko, moderno razlago.

* Proizvodnja Triglav-filma. Scenarij: Ciril Kosmač; režija: France Štiglic.

Novela Cirila Kosmača z naslovom *Balada o trobenti in oblaku*, naslov, ki ga ima tudi film, je po svoji vsebini in obliki zelo kompleksno literarno besedilo. Izhajalo je v *Naši sodobnosti* v letnikih 1956 in 1957, in to v precejšnjih presledkih, in ima konec v dveh variantah. Kosmačeva novela je namreč zanimiv prikaz, kako poteka umetnikov, pisateljev ustvarjalni proces, in sicer ob primeru neke konkretne teme — Temnikarjeve zgodbe v letih okupacije. S to svojo temo se odpravi pisatelj v kraje, kjer še živi *genius loci* Temnikarjeve zgodbe, in tu hoče dobiti navdihe, ki so mu za pisanje te zgodbe potrebni. Okvirni in obsežnejši del novele, katere jedro in končni rezultat je izdelana zgodba o Temnikarjevi usodni poti v Robé, je pisateljeva duhovna avantura, ki nastaja pred našimi očmi in se razvija v dialogih avtorja s samim seboj, v boju za umetniški navdih, v njegovem dialogu s Temnikarjem, ki se mu v ustvarjalnih mukah rojeva v dokončno podobo, v avtorjevem dialogu s kmetom, pri katerem je nastanjen in ki je na videz zato tu, da bi motil avtorja pri pisanju, v resnici pa je tudi on eden izmed elementov, iz katerih je zgrajen Temnikarjev lik, se pravi del onega ljudstva v gorskem svetu, katerega upor zoper krivico in sramoto v času okupacije predstavlja prav Temnikar v simbolno poveščani podobi.

Avtorjeve številne zastranitve, odmiki od njegove glavne naloge, napisati zgodbo o Temnikarju, avtorjeve misli o ljudeh in stvareh sveta, v katerega se je odpravil po navdih, njegovo razmišljanje o poslanstvu in položaju pisatelja v družbi, o mučnem procesu ustvarjanja, ki seveda pri Cirilu Kosmaču ni brez neke sveže ironične šegavosti, ki mu je lastna, in avtorjeva izredna sposobnost lirično imaginativnega vezanja najrazličnejših osebnih in stvarnih vtisov v čudovitem gorskem svetu, iz katerega piše, vse to so v tej okvirni zgodbi umetniški valeurji zase, ne pa njen glavni namen. Glavni namen tega okvirnega pisanja je, mislim, pisateljeva potreba po novem načinu izražanja, ki ne bo več kot doslej sledilo samo logiki objektivnih dogodkov v smislu Aristotelovega racionalnega predpisa, naj ima vsaka zgodba svoj objektivni začetek, sredino in konec, marveč logiki subjektivnega doživljanja, kjer je to, kar se zgodi šele na koncu, v svetu podzavestnih slutenj in bojzani pogosto že preje pred samim koncem in kjer se sedanost, preteklost in bodočnost razburljivo prelivajo, kakor je to že delj časa način moderne pripovedne proze. Igra zavestnih, razumskih spoznanj in podzavestnih, intuitivnih odkritij, ki tvori čar avtorjeve duhovne avanture, njegovega prikaza ustvarjalnega procesa ob Temnikarjevi zgodbi se namreč prenese na Temnikarjevo zgodbo samo. Zgodba, pisana po logiki objektivnega dogajanja, bi se razvijala približno takole: boj partizanov z okupatorjevimi vojnimi silami — umik partizanov, ki spravijo težje ranjence v jamo v Čarjevi steni — vtis o teh dogodkih na Temnikarja — prihod patrolje belogardistov k Temnikarju na poti v Čarjevo steno, kjer hočejo likvidirati skrite partizanske ranjence — razgovor belogardistov z divjim lovcem Zaplatarjevim Janezom, zaročencem Temnikarjeve hčerke Justine, ki pokaže, da je on izdal belogardistom skrivališče ranjenih partizanov — odločitev postarnega Temnikarja, da bo preprečil gnusni umor, njegovo ponovno srečanje v steni z belogardistično patroljo, ki jo pobije — nastop oddelka nemške vojske, ki likvidira Temnikarja, ko se ta vrača s stene, požig Temnikarjeve domačije in pokol njegove družine.

V »ustvarjalnem razgovoru« s svojim junakom pa je avtor spremenil vrstni red dogodkov: na poti v Čarjevo steno doživlja Temnikar že v duhu to, kar bo sledilo njegovemu dejanju, svoj konec, požig svoje domačije in

likvidacijo svoje družine. Vrh tega doživlja junak v svoji podzavesti še druge strahotne privide. Svojo hčerko Justino in izdajalca Zaplatarjevega Janeza zagleda v duhu kot poročen par v svatbenih oblekah, kar ga skoraj pripravi do tega, da bi se vrnil domov in posvaril hčerko pred podležem. Tik pred vrhom zagleda v duhu v neposredni bližini »tri kralje«, ki se mu rogajo, češ vse njegovo prizadevanje je zaman, naj se njegova avantura konča tako ali drugače, ranjenih partizanov ne bo rešil pred likvidacijo, vrh tega bo pogubil samega sebe, svojo družino in svojo domačijo.

Tako prikrojena zgodba je izredno pridobila na notranjem dejanju, vsa Temnikarjeva pot v Čarjevo steno je sam niz duševnih bojov z grozljivimi prividi, pri tem pa je seveda nujno utrpela učinkovitost zunanje akcije, kar filmu večina kritik tudi očita. Ako primerjamo *Balado s Plesom v dežju*, ki kaže enake težnje, zunanje dogodke ponotranjiti, ima *Ples v dežju* vendarle več akcijskega gibanja. Temnikarjevi prividi: — pojav Justine in njenega zaročenca je vzlic plesu statičen prizor, enako Temnikarjev fantazijski razgovor z belogardisti pred vrhom.

V neposredni zvezi s temi prividi nastaja vprašanje, ali je Temnikarjeva zgodba moralna in akcijska avantura našega človeka v času okupacije ali pa je to izrazita balada, kakor jo imenuje avtor že v svojem naslovu.

Če vzamemo vse standardne značilnosti literarne balade in z njeno projekcijo na platno tudi vse značilnosti filmske balade — lapidarno zgoščen en sam dramatski dogodek, prikazan skozi oči ene same osebe — junaka; bolj nakazan kot podrobno pripovedovan, skokovit, divji potek dejanja; notranje dejanje kot introspektivni dialog v prvem planu; lirično barvani prehodi; grozljiva atmosfera in neutšen konec — vidimo, da vsebuje Temnikarjeva zgodba številne res baladne elemente, nima pa nekaterih zelo bistvenih. Ne mislim a priori in formalistično podtikati obema avtorjema filma misli, da sta hotela ustvariti nov tip filmske zvrsti, moderno filmsko balado, in ne mislim njunega umetniškega izdelka natezati na nekakšen estetski kalup, ki v filmskem svetu še nima ustaljene tradicije, vendar pogrešam v omenjenih sekvencah elemente, ki so težko pogrešljivi v filmu, pa najsi je ta balada ali pa samo moralna in akcijska avantura človeka v vojni, torej tip filma, ki je zunaj in pri nas že dobro znan. Pri tem mislim na element skokovitega, divjega poteka in grozljive atmosfere. Kritika je filmu očitala, da je v omenjenih sekvencah režiser pozabil na tempo. Prizori Temnikarjevih prividov so prizori psihološke drame, ki so sami na sebi izredno dragoceni, ki pa tako postavljeni, kakor so, zavirajo akcijo, se pravi glavni namen Temnikarjeve moralne avanture, preprečiti gnusni zločin. Ob teh prizorih utegne gledalec pozabiti, da se nahaja Temnikar v časovni stiski. Res je, da je ubral Temnikar bližnjo pot, toda ta pot je napornejša in Temnikar je v letih, belogardisti pa so mladi in spočiti ljudje, in če se tako obira, kakor se, utegne izgubiti tekmo s časom. Temnikar sicer na nekem mestu pravi: »Ne razmišluj o tem, pohiti!« Toda to je povedano v gledališkem, ne pa v filmskem jeziku in zato učinkuje v filmu slabotno. Tu bi moral spregovoriti filmski jezik, jezik montažne paralele, gledalec in junak, ta seveda skozi svoje duševne oči, bi morala imeti pred sabo tekmovalno progo obeh antagonistov: Temnikarja in belogardistične patrolje. Videti bi morala, kako hite prvi in drugi proti skupnemu cilju, k Čarjevi steni, seveda z nasprotnimi nameni, prvi, da partizanske ranjence reši, drugi, da jih pogube. Ta vidna tekma Temnikarja za čas, v kateri Temnikar, obtežen s svojimi prividi, zdaj

za belogardisti zastaja, zdaj jih dohiteva, bi vzbudila v gledalcu srh, ki ga ob Temnikarjevih številnih počitkih ne občuti.

Drugo je element grozljivosti, bodisi da imenujemo film balado ali moralno in akcijsko avanturo človeka v vojni. Grozljivost je v filmu podana v dveh sekvencah: v nastopu in petju treh kraljev belogardistov, ki je odličen scenarijski in režijski zamislek, in v Temnikarjevi viziji lastnega pogreba in uničenja njegove domačije in družine. Toda v njegovem prividu poročnega para, Justine in Zaplatarjevega Janeza, kakor tudi v njegovem razgovoru s tremi kralji pod vrhom ni grozljivosti. Ti prizori se odigravajo brez preliva, se pravi brez tonsko poudarjene spremembe realnega sveta v irealni svet, iz sveta golega fotografskega posnetka v svet grozljivo zarisane resničnosti.

Filmska kritika je v svojih pridržkih očitala filmu še dvoje: da nekatere osebe Temnikarjeve družine niso dovolj karakterizirane in so zato nejasne, nerazumljive gledalcu in da sta glavna simbola zgodbe, trobenta in oblak, preveč literarna.

Nekoliko nejasen, se pravi gledalcu premalo psihološko utemeljen, je samo Temnikarjev sin, tip infantilnega, mevžastega, bojazljivega fanta. Tak je v filmu kot kontrast k na videz odločnemu, srboritemu, možatemu, junaškemu očetu. V Kosmačevi noveli, kjer se avtor podrobno pogovarja s svojim junakom, pa je popolnoma jasno, kako je pravzaprav z obema, očetom in sinom, oče hoče sina vzgojiti v moža, kajti tudi Temnikar je po svoji naturi vse drugo kakor odločen, srborit, pretepaški človek, prav tako kakor sin je ponižne, pasivne, lahko bi rekli slovenske narave, toda čas napravi junaka njega kakor tudi njegovega sina ob koncu zgodbe.

Trobenta ni literarni simbol, v filmu je zelo funkcionalen, je klic k upor in obenem moralna vest, ki Temnikarja nenehno spodbada, ko prične ta zdaj pa zdaj omahovati. Bolj literaren je oblak, simbol spokojne življenjske in družinske sreče, pravzaprav Justinin simbol, ki pa kot kontrast v filmu ni prišel do zaželene funkcijske veljave.

Jugoslovanska filmska kritika je sicer hvalila lirično vizionarnost tega filma, s svojimi pridržki pa je vendarle precej protislovno merila v zahtevo po bolj realistično sugestivni podobi filma. Mislim pa, da bi bil ta sicer odličen slovenski film še boljši, če bi si dovolil režiser še več, ne pa manj lirično fantazijske svobode bodisi v stilu balade bodisi v stilu grozljive moralne in akcijske avanture našega človeka v vojni.

Vladimir Kralj