



prevzame in ne angažira, kar pomeni, da v estetsko-idejnem smislu ni obvezujoč. Z njenim bojem se nam namreč ni dano identificirati, kajti spopada se v bistvu z abstrakcijo, z nečim kafaškanskim. Naš realni doživljajski svet pa ima opraviti s povsem realnimi dejstvi ter z realnimi ljudmi, ki so povzročitelji ali varuhi teh dejstev. Stvarni analitični zapisi povedo, da je poglavitni povzročitelj hijalin membran ljubljanska toplotna; število umrlih dojenčkov se je že pred leti povzpelo – če povzemamo prav – na nekaj sto. Ekološki strokovnjaki in aktivisti to dobro vedo, vendar je bilo varuhom tako imenovane »širšega družbenega interesa« veliko do tega, da bi grozljivih dejstev in konsekvenc ne obešali na veliki zvon in z obavestili o njih ne vznemirjali javnosti. Ni nam znano, kaj se je dogajalo v zvezi s tem za političnimi kulisami, kar pa nas, kajpak, še tolikanj bolj spodziga v naših pričakovanjih, da bo prav filmska umetnost tista, ki bo posegla v kontekst tega dogajanja, ga grebla in izpod njegove površine izluščila angažirana spoznanja za spodbudo prebujeni zavesti. Bodi povedano, da stanje stvari okoli nas in v nas samih izrazito terjaja prav politično angažirani filmski pristop k tej temi. Vendar poudarimo tudi in predvsem to: terja film, ki bo neposredno in z nezadržim pogumom sestopil v areno samega dogajanja in se neposredno, avtentično, z dokumentarno zavezanostjo, brez odmikov v izogibajočo se imaginarnost spopadel z dogajanjem, kot jih beleži naša zdajšnja in tukajšnja stvarnost.

Cemu si je scenarist like, situacije in medsebojna razmerja izmišljal, ko pa realna dejstva kar sama kličejo po dramaturški uravnavi in obravnavi? Se zlasti, če vemo (in ve tudi sam), da so v realnem življenju vse stvari vzročno in posledično uravnotežene in »urejene«, medtem ko je v dramaturški strukturi *Diha* – v okviru fikcije – marsikaj premalo logično argumentirano, predvsem sama utemeljitev osrednjega dramskega motiva oziroma vozla: profesorsko-predstojniški sestav klinike se v zvezi s pojavom hijalin membran ni pripravljen odzvati na plat zvona, ki ga bije mlada »upornica«, ubogajoč voljo političnih mož in trdeč, da bi samoprispevek za novo kliniko propadel, če bi se razvedelo, da imajo opraviti z nerazvozlanim problemom; razumna logika veleva prav nasprotno – za samoprispevek in za novo, modernejšo kliniko bi ljudje vendar glasovali s tolikanj večjo zavzetostjo, če jim bo po tej poti ponujeno upanje v bolj uspešne izide medicinskih spopadov z zlom, ki je v domeni vede.

Kozinčeva dramaturgija (in v nasledju z njo Šprajčeva režija) sta vsaj v tem oziru precej toga in premalo domišljena. Argumentacija je šibka in neprepičljiva, zato nas film v globljih plasteh emocije in zavesti pušča neprizadete oziroma neangažirane. Namen z ene in realizacija z druge strani se razhajata, izneverjeno pa je tudi gledalčevo pričakovanje vsestranskega zadoščenja in predvsem politično razvnete zavzetosti ob soočenju s provokativno ponazoritvijo te tematike, saj ima opraviti z nevznemirljivo in živim vzgibom časa odmaknjeno fabulo, vsem sproženim dramatičnim dilemam in konfliktom navkljub. Kar se filmskim junakom in antijunakom v *Dihu* bolečega dogaja, ostane njihovo in ne postane – naše.

Avtorja sta zapravila pomembno priložnost, ki se jima je ponujala z izbiro teme in motiva. Namesto pretresljivega razgaljenja realnih družbenih razmerij, kar bi jima omogočilo realizacijo izrazito udarnega politično analitičnega filma, sta skomponirala posplošeno ekološko dramo, veljavno za različna družbenopolitična prizorišča sedanjega sveta, dramo, v kateri sta prostor in čas bolj ali manj nedoločena; takšne pa so nevsezadnje, v gledalčevi refleksiji, tudi njene estetske in idejne konsekvence.

Dih je po vsebinski in izrazni plati razmeroma malo obvezujoč doživljaj, namesto da bi zaživel kot polnokrvno sporočilo in kot globoko vznemirljiva estetska stvaritev.

Viktor Konjar

Kar je bilo mogoče doseči z dobro kamero in tonirano fotografijo, z dokaj verziranimi igralci (posebej še z Drago Potočnjak), profesionalno režijo in za slovenski film nadpovprečno montažo, ni bilo dovolj, da bi o *Dihu* mogli govoriti kot o »kompletnem« filmu. Očitna šibka točka tega filma je scenarij, ki je ob morda zanimivi izhodiščni ideji nakopičil toliko anahronizmov, da realizatorji filma (tudi če bi hoteli) niso mogli z vsemi naštetimi elementi filmske naracije, katerih kvalitativna raven presega vso sočasno filmsko produkcijo v SFRJ, doseči bolj sintetičnega učinka. Ta pa bi pomenil predvsem suspenz, ki zaradi zastranitve v socialne in politične akcente zgodbe, ki imajo le »rahlo« zvezo z osrednjim konfliktom, dramaturško ni izvedljiv. Namesto suspenza se odvija »natrgana« naracija, kajti paralelni pripetljaji v fabuli ne funkcionirajo tako, da bi sugerirali neko notranjo logiko, katere možnost je bila dana z izhodiščno zaustavitvijo konfliktna konfrontacije.

Če govorimo o ideološki profiliranosti tematike filma, je element razmerja institucije in individua kot njenega »člena« vsekakor zanimiv in v nanosu na funkcioniranje realnega sistema celo sugerira kritično poanto. Delovanje medicine, ujeta v ideološke in represivne državne aparate (kamor šteje tudi sama bolnišnica), kakor je uprizorjeno v filmu *Dih*, je po svoji metaforični razsežnosti efektno in prinaša v slovenski film enega prvih filmskih dosežkov v polju subverzivne percepcije realnega. To osnovno plast filma (dana je v korektnih kadrih, ki vizualno funkcionirajo tako, da dajejo vtis določene atmosfere) še dopolnjujeta značajja dveh tipov politikov – enega še na oblasti, drugega kot »loserja«. Film vsekakor aktualistično zariše mehanizme operacionalizacije ideologije v politiki, samo politiko razdela kot funkcioniranje »aparatoev«. Če bi film torej ostal na teh elementih in jih povezal z dramaturgijo suspenza in bi ne popustil banalnostim, s katerimi je zakrpana scenaristična konstrukcija, bi dobili kratkoma odličen film. Vendar pa se je skozi scenarij v celotno pletivo filma vrnila nekakšna socialno-politična problematika, ki je priskrbela presežno humanistično poanto filma.

Če bi sekvence z delavci ob ustrezni okrajšavi morda še mogle proizvesti določen razredni akcent, pa se izhodiščna razsežnost konflikta povsem razblini ob akciji uredništva študentskega časopisa. Prav skozi konstrukt »revolucionarnih« študentov prebije stališče scenarista. To stališče – humanistična retardirana ideološka profiliranost – je povsem na dlani in žal tudi oskrbi filmu iztek, ki vrnatno zabriše »družbeno-kritični« naboj konfliktna konfrontacije v osnovni plasti filma.

Čeprav glavno krivdo za vtis nekompletnosti filma pripisujemo scenariju, pa morda vendarle kaže pripomniti, da »realizacija« šepa v tisti razsežnosti, v kateri se formirajo erotične relacije, kakršne mora vzpostaviti predvsem detajlizem pogleda kamere. Ena najboljših ekip, kar se jih je doslej zbralo pri kakšnem slovenskem filmu, vendarle ravno tukaj ni mogla zadostiti imperativu naraciji notranje verjetnosti. Če bi zmogla zadostiti tej zahtevi – ki terja »obrtno« izurjenost – bi se utegnila učinkoviteje upreti škodljivemu diktatu scenarija. O *Dihu* je torej končno mogoče reči, da je ob posameznih elementih (ki smo jih našli na začetku tega zapisa) mogoče govoriti o najboljšem slovenskem filmu zadnjih let. Škoda je le, ker je spričo šibkega scenarija zgubil sintetičnejši učinek.

Darko Štrajn