

## Kronika

### KOMEDIJA IN DRAMA

Film

Z VDOVSTVOM IN POGREBOM KAROLINE ŽASLER scenarista Toneta Partljiča in režiserja Matjaža Klopčiča se med slovenske celovečerne filme zadnjih let uvršča delo, ki kljub svoji nepopolnosti oživlja humor, sodobno tematiko in zdrav — se pravi kritičen — pogled na našo družbo. Tako komedija ne ostane samo komedija; začetna zagnanost in radoživost izzveni tudi (mogoče celo predvsem) trpko, vendar kaže to le na iskreno zavezanost in človeško razumevanje prikazovanih usod.

Svet Karoline Žasler je svet industrializiranega podeželja, kjer se tradicionalne podeželske institucije in mentaliteta preizkušajo in branijo pred novim, hitrejšim tempom življenja, moralo, tudi čustvi. Torej svet, ki se v slovenskem filmu ne pojavlja prvič, saj je bilo že v zapisu ob BELIH TRAVAH omenjeno, da je zasluga scenarista Branka Šömna prav v tem, da se ta prostor in ti ljudje, ki gotovo predstavljajo velik del naše resničnosti, sploh pojavljajo kot predmet umetniške refleksije. Vendar pa — kakor se Šömen in Partljič pravzaprav ukvarjata z enakimi ljudmi, katerih mentaliteta in hotenja se verjetno bistveno ne razlikujejo, če sploh se, tako je osnovni pristop k temi pri vsakem drugačen — in ravno v primerjavi obeh načinov, v primerjavi obeh smiselnih in čustvenih prijemov je mogoče pokazati Partljičevo inovacijo v oblikovanju sicer že oblikovane materije.

Šömen se v opisovanju, ustvarjanju svojih likov in zgodbe, dogajanja samega, »identificira« s to materijo v tem smislu, da logiko dogajanja, zaplete, razplete, utemeljitve, povsem konkretne dialoge, čustvovanja svojih junakov itd. črpa in vrednoti z njihove pozicije. Ka-

kor pa smo lahko videli v npr. BELIH TRAVAH, je zavest teh junakov dokaj nereflektirana, junaki se morda zavedajo nekaterih detajlov sebe in sveta, do predstave celotne, objektivne slike pa se ne morejo povzpeti. Tako se tudi njihove reakcije nanašajo navadno le na del situacije in zato je tudi efekt le delen, parcialen. Isto bi lahko rekli tudi za njihovo čustvovanje: kakor so posamezne emocije odvisne od trenutnega razpoloženja in trenutne situacije, tako se njihov čustven odnos do sveta ne more povzpeti do vzročno-posledične strukture, do sinteze. Ob vsem tem je njihov kronist med njimi — njihovo dejansko žalostno, morda celo tragično pozicijo skuša prikazati in argumentirati z njihovega nivoja — pri tem pa ta podoba kot rezultat takega slikanja ostaja prav tako fragmentarna in smiselno, logično nepovezana, kot je sam model. Na kratko povedano — umetniški refleksiji manjka kritična distanca.

V Partljičevem scenariju pa je ta kritična distanca prisotna. To seveda ne pomeni, da Partljič svoje junake in njihov svet zasmehuje, se iz njega norčuje ali da jih uporablja le kot primeren motiv, ob katerem lahko razvije svojo duhovitost. Nasprotno: prav kakor pri Šömnu, čutimo tudi pri Partljiču neko iskreno človeško navezanost na te ljudi brez krmila, ki jim industrija zagotavlja sorazmerno zadovoljivo socialno varnost, jim pušča tudi možnost izbire, ker si jih ne podreja stoodstotno, pa vendar ti ljudje tavajo in se nemalokrat tudi izgubijo, propadejo. Zakaj tako, tudi Partljič ne odgovarja eksplicitno — je tega kriva prevelika naivnost na eni in prevelika neskrupuloznost na drugi strani? Je nekaj narobe v našem planiranju, ko spreminjamo človekov življenjski prostor, ne da bi mislili pri tem na človeka, ker imamo pred očmi samo spodbudne zaključne tovarniške bi-

lance in pozabljamo, kdo jih pravzaprav omogoča in ustvarja? Je to posledica prehitre spremembe socialnega miljeja?

Naj sežejo (in morda tudi zarežejo) vprašanja, ki si jih lahko zastavljamo pri teh tematskih obravnavah, plitko ali globoko, v obrobni, sekundarni problem ali pa v jedro, bistvo, ki je že ves čas tu in ga naprej hiteča družba še ni imela časa najti, izluščiti in se ga zavesti, predstavlja Partljičev prijem morda prav začetek in prvi znak (v slovenski filmski proizvodnji) tega osveščanja.

Svet Karoline Žašler se mu preprosto zdi beden, smešen. Tak dejansko tudi je. Tisto, v čemer so slovenski filmi do zdaj iskali in videli kakšno vrednoto, nekaj, kar je treba razumeti, se v to poglobiti in najti v tem elemente, vredne umetniške obdelave zaradi svojih implicitnih vrednot in kolikor je bilo v takšnem obravnavanju distance, je bila to ironija kot smešnje nečesa vrednega. Partljič se otrese te romantične metafizike »preprostega« človeka in ne išče vrednot, kjer jih ni. Princip komedije mu dejansko pomeni smešnje ne vrednot. S tem seveda ni mišljeno, da gre za kakšno vzvišeno zasmehovanje z odtujene avtorske perspektive. Pač pa se zdi, da je spoznanje o nevrednosti doživetega, opisovanega in prikazovanega sveta skupaj z osnovno — če lahko uporabim ta zelo obrabljeni, neizvirni in morda tudi preveč patetični in frazerski izraz — ljubeznijo do človeka porodilo temeljno Partljičevo pozicijo: ti ljudje so tako izgubljeni in ubogi in njihovo življenje tako komaj vredno tega imena, da v njih in v njem samem ni mogoče iskati nobenega opravičila in smisla. Edini možni odnos umetnika, ki mu ni dano, da bi sam dejansko spreminjal in popravljaj svet, je, da te ljudi in to življenje skozi princip komedije pokaže kot nevredno, kot nekaj tavajočega in naključnega. Njegov namen ni torej iskati večnost-

nih in občečloveških tragičnih situacij, ker jih v takem svetu bolj ali manj neosveščenih junakov tudi najti ni mogoče, ampak preprosto pokazati neko povsem določeno in konkretno življenjsko sredino in junake oziroma akterje, ki jih je mogoče opazovati zgolj s trpkim nasmehom. In to takó, da posredno, skozi trpek smeh, prikazuje rudimentarno radoživost dezorientiranega polkmečkega človeka, je po svoje tudi kritika te zapuščenosti in prepuščenosti samim sebi.

Premik optike s splošnega in velikega na konkretno in banalno nam po svoje kaže že začetek filma: polvaška srenja se vitalno in neustrašno napoti iskat nekega imenitnega pobeglega razbojnika, pa sredi gozda najde le svojega sovaščana in sovaščanko Karolino Žašler v nepretencioznem ljubeznem razvedrilu. Prav tako tudi samomor Karolininega moža, ki — načelno gledano — nikakor ni šala, izzveni s svojim trmastim »arividerči, Mars« le kot ena izmed točk programa veselice sredi kakršnekoli predstave željne publike. V reakciji te publike — reakcija je v tem, da sploh ne reagirajo — je spet po svoje zaobjeta njena mentaliteta, ko sploh ne dojame dejanske vsebine dogodka kot človeške tragedije. Tako je predvsem v prvem delu filma princip komičnega kot osveščene kritične vrednostne perspektive avtorja prevladujoča kategorija.

Ta temeljni odnos do prikazanega sveta pa se približno v drugi polovici deloma spremeni. Izoblikujeta se dva osrednja junaka — Žašlerca in Tenor. Tenor, priseljenc, izkorišča Žašleričino naivnost, predvsem njeno naivno, pa tudi pretresljivo vero in zaupanje — formira se osrednja tema: Žašleričino hrepenenje, ki se zdi neuresničljivo vsem, razen njej. Na tej osnovi izgublja stik ne samo z osrednjo osebo svojih sanj, s Tenorjem, ampak tudi z drugimi člani svojega socialnega in družbenega miljeja. Žašlerca v svoji

subjektivistični predstavi postaja in ostaja osamljena. Njena usoda se začenja prikazovati tako, da ni več opaziti opisane komedijske distance, ki je prej predstavljala kritično avtorjevo perspektivo in distanco — odnos avtorja do junakinje se spremeni v tem smislu, da postane sočustvujoč. Lahko bi rekli, da junakinja in avtorja (ne moremo presoditi, v kolikšni meri je ta spremenjena optika prispevek režiserjeve adaptacije scenarija) nista več na različnih pozicijah, se pravi, kar je prej predstavljalo kritično perspektivo, ampak se znajdetata na isti, enaki poziciji: avtorska perspektiva se preseli v junakinjo, avtor vrednoti dogajanje z junakinjine pozicije. Zato na takih mestih Žašlerca in njen ambient prenehajo figurirati kot objekt avtorjevega hudomušnega in kritičnega očesa, ampak si izborijo samostojnost in zazivijo sami za sebe in ne več kot objekt avtorjeve refleksije. Trpka komedija se začne nagibati v dramo. Ta stilni prelom oziroma prehod je tudi logično povezan z dramaturškim ekskurzom, ki ga predstavlja čedalje večja Tenorjeva navezanost na Korlovo kmetijo in njegovo vdovo. Dve tretjini filma je Karolina Žašler osrednja oseba dogajanja in epizodne vloge so prisotne le toliko, kolikor je njihova pot neposredno povezana s Karolinino usodo. Taka je dramaturška zastavitev in zdi se, da v tem primeru povsem upravičena, saj bi bilo nesmiselno poskušati iz vsake posamezne epizode narediti samostojno in vsestransko razvejano dramsko osebo, poleg tega pa to ne bi prav nič prispevalo k osrednjemu motivu Žašleričinega iskanja preproste sreče in varnosti. Videti pa je, da si je Tenor s tem, ko mu je bila dodeljena pomembnejša vloga v Žašleričinem življenju, priboril tudi dramaturško pravico do lastne epizode, do lastnega ekskurza, ki za Karolino, razen tega, da ji ga odteguje, nima nobenega bistvenega vpliva. Za nekaj časa je potisnjena

vstran, Tenorjeva epizoda na kmetiji s Korlovo pa inducira še podepizodo s Korlovim atom. Komedija je že precej nagnjena v dramo. Počasi osamljena, prevarana, izkoriščena, zapuščena in obupana Karolina preneha verjeti temu svetu. Ostane ji morda še malo hrepenenja, in to tistega, ki je njenega moža gnalo v vodo. Otroško razočarana in užaljena se tudi ona odpravi »arividerči, Mars«. Vendar — kakor smo samomor njenega moža gledali z očmi strmeče množice, ki mu je »držala svečo«, tako zdaj s Karolino sočustvujemo. Zdaj ne gledamo več komedije, gledamo dramo. Epilog filma je le plašno šaljiv, pravzaprav resen. Vitalnosti in radoživosti ni več, kakor da bi umrli z Žašlerco.

Takšen stilni razvoj znotraj filma je vsekakor zanimiv. Vprašanje seveda je, ali je premik s komedijske distance v dramsko identifikacijo nameren ali nehoten. Hkratnost tega premika z osamosvojitvijo stranske zgodbe skoraj bolj govori za drugo možnost, vendar je odgovor na to vprašanje precej nebitven.

Povzamemo lahko, da osnovni ton filmu vendarle daje vedro-trpek komedijski odnos, ki pri Partljiču združuje dve plasti: zavest o neosveščeni njegovih junakov po eni in kljub temu spoštovanje in priseganje na njihovo vitalno radoživost po drugi strani. Tako je sama kritična distanca avtorja izraz te vitalne radoživosti. Samo zato pa se tudi zdi škoda, da je komedijski prijem kot vitalizem v drugi polovici filma sestopil v hermetizirajočo identifikacijo.

Poleg tega se tudi zdi, da ima humorna pozicija še druge vrline: izpričuje objektivno realiteto življenja, ki nikdar ni enoznačno — smeh in solze dajejo tisto naravnost osvežilno trpkost, ki je ne zmorejo niti najbolj umetelno zvarjeni napitki. Druga simpatična karakteristika humorja sploh in Partljičevega posebej je njegova

idejnostna neobremenjenost — poredno noče gledati ne levo ne desno, ampak le naravnost, v stvar samo. In če najde smešno tam, kjer ga sicer ni, se zdi, da kot ustvarjalec svet ne le posnema, ampak tudi gradi in mu daje smisel po svojem lastnem preudarku. Tudi ne išče poante, čeprav jo razvoj

zgodbe v drugi polovici filma skuša izpeljati. Gledalcu kot poanta bolj ostane v spominu skupek z Žašleričino usodo prepletenih prizorov, ki jim do izraznosti pomagajo še predvsem igralske interpretacije in fotografija.

Goran Schmidt

#### PREGLED SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE

Književnost

FRANČEK RUDOLF, PEGAM IN LAMBERGAR (vitez, smrt, hudič), igra v več prizorih. Založba Obzorja Maribor 1976

Franček Rudolf se je tokrat poigral s slovensko ljudsko pesmijo o Pegamu in Lambergarju, z obema mitskima figurama in njunimi možnimi sorodniki (od Jana Vitovca prek kralja Matjaža do Martina Krpana), pa tudi z domnevno zgodovinskim ozadjem te zgodbe. Prvi prizor naj bi tako (v opombi označeno) bil »popolnoma realističen, zgodovinsko točno postavljen«, a tak seveda ni, ne more in tudi noče biti: znani zgodovinski osebi, Jana Vitovca in Katarino, vdovo Ulrika Celjskega, v njunem pogovoru precej manj vznemirja neuspešen boj za celjsko dediščino (očitno je celo, da se Vitovec noče vojskovati s cesarjem, ki da je prav tako človek kot vsak drug, njemu je le za Katarino, zato je tudi ubil njenega moža) in dosti bolj vprašanje Janove identitete, ki se morda pokriva tako s Pegamovo (to je tudi relacija zgodovine in mita) kot tudi z Lambergarjevo, kar je osnovna »teza« Rudolfove igre.

Sam naslov »Pegam in Lambergar« in vednost o tem motivu nakazujeta dramatičen spopad med dvema junakoma, lahko celo razširjeno (epsko) fabulo, ki bi mogla vsebovati tudi narodnostne komponente v zvezi z dvo-bojem tujega izzivalca in domačega

zmagovalca, vendar v Rudolfovi igri ne najdemo nič takega. Napisana »v več prizorih«, ki jih je mogoče razdeliti v še krajše enote posebno zaradi vključevanja posameznih »iger«, pesmi in borilnih scen, da o krajših vsebinskih in stilnih zastranitvah sploh ne govorimo, se igra odpevuje običajni dramski gradnji in napetosti in niza prizore po (ne)logiki avtorjeve asociativne fantazije: iz že omenjenega četnega prizora, v katerem med drugim Jan Vitovec-Pegam z ironijo zaigra svojega sošolca in nasprotnika Lambergarja, kakor ga upesnjuje slovenski ljudski pesnik (tudi popevkar, ki piše muzikal) in ki se konča s petjem znane narodne pesmi, se v drugem prizoru prestavimo v prav posebno zamišljeno Indijo — Indijo kot izvorno deželo Slovencev! — v kateri kranjski Lambergar sreča sirotnega Maharadžo-slovenskega cesarja, ki se nato pojavlja tudi v vlogi Pegama z dvema glavama oziroma hudičem (na eni strani Smrt, na drugi Hudič, oziroma, v drugi kombinaciji sta to lahko tudi Maharadževa žena in hčerka).

Lastnost Rudolfovih dramskih oseb, da nenehno prehajajo iz ene vloge v drugo, da se stalno spreminjajo in jih nikoli ne moremo ujeti in fiksirati, da v svojih transformacijah (ali »reinkarnacijah« — o čemer je tudi govor) bivajo tako v živih figurah kot tudi v mrtvih lutkah, ta lastnost se noče dvo-bojevati, noče biti junak, ubežati hoče vlogi, ki so mu jo naložile zgodovina, mitologija, literatura in se tako kaže predvsem v svoji drugačnosti, v svoji