

V naši bivši domovini biti mlad

JERNEJ TREBEŽNIK

Med filmi, ki so leto 1967 zapisali kot najplodnejše (35 celovečercer), morda tudi najboljše obdobje v zgodovini jugoslovanske kinematografije, si vidno mesto brez dvoma zasluži tudi večkrat spregledani prvi celovečerec Jožeta Pogačnika, **Grajski biki**. Temačno pripoved o mladinskem prestopništvu lahko zaradi naklonjenega prikaza anarhističnih in individualističnih nagnjenj ali pa zaradi pesimistične upodobitve jugoslovanske družbe po eni strani razumemo kot pravoverni predstavnicu takrat razburkanega jugoslovanskega črnega vala, a velja njeno pozicijo na filmskem zemljevidu morda določiti predvsem v kontekstu Pogačnikovega splošnega zanimanja za obravnavo družbenih razmerij, ne nazadnje pa tudi v kontekstu specifičnih razvojnih potez (slovenskega mladinskega filma).

Naslovni junaki, torej grajski biki, so mladeniči, ki kot vojne sirote skupaj bivajo v (pre)vzgojnem domu, nastanjenem v zanemarjeni slovenski graščini. Konflikti, v katere se redno zapletajo s sotrpini in z vzgojitelji, eskalirajo, ko eden izmed varovancev pobegne, za njegov pobeg pa so kaznovani tudi vsi ostali. Pri raziskovanju napetih odnosov in eskapističnih tendenc osrednjih likov se film nato pripovedno nasloni predvsem na nekaj težavnih dni v življenju enega izmed njih, a je prav skozi natančno, kompleksno obravnavo posameznikov in njihovih motivacij že razprta širša slika, pa tudi neposredna kritika represivnih tendenc določenih obdobj nekdanjega režima. Pot onkraj (pogosto) enoumnih partizanaric in takrat pričakovanega opevanja revolucionarnih vrednot si je Pogačnik tudi kasneje (predvsem z dokumentarci) utiral prav z upodabljanjem izstopajočih, pogosto deprivilegiranih posameznikov in njihove delovalnosti, torej možnosti vplivanja na brezčutni, hladni svet, ki jih obkroža.

Grajske biki na vsakem koraku omejujejo in s tem že definirajo predvsem brezobzirne avtoritete, na njihovo ujetost ter golo brezizhodnost nastale (družbene) situacije pa nas opozarja prav vsak utesnjujoč, scenografsko natrpan kader. Temačnost in namerna vizualna nejasnost, ki prevevata praktično ves film, tako ne odsevata le klavstrofobičnosti grajskega okolja, temveč tudi širšo družbeno klimo. Na podoben način tudi skrajno hladna, estetsko neprijetna arhitektura in gosta, neprehodna goščava, v katero se liki občasno zatečejo, navdajata z otipljivim občutkom negostoljubja, še dlje pa gre v tem smislu Pogačnik s prizori, posnetimi v klavnici (kjer dela odtujeni oče osrednjega lika Petra), kar motive totalitarne avtoritarnosti in nasilja vzporeja s krutostjo meste industrije. Hkrati pa velja, da ravno v tovrstnem okolju toliko bolj prihaja do izraza naivni vitalizem mladeničev, ki kot mladi biki svoje rogove nenehno brusijo na družbenih zidovih, s čimer pravzaprav ohranjajo svojo človečnost.

Dogajalno dinamiko torej film vleče prav iz občutnega kontrasta med aktivnostjo, občutljivostjo ujetih mladeničev in brezčutno, defetistično okolico oziroma sistemom. Vsaj kanček delavske, industrijske trdote prinašajo že sami dialogi, ki so v osnovi precej neposredni in minimalistični ter na ta način dogajanje bolj podčrtujejo kot razlagajo, kar pomeni, da pripovedno moč filma v večji meri vzpostavlja prepričljiva igra osrednjih igralcev. Poleg tega se zdi, da se svojevrstna črnovalovska družbena kritika ne nazadnje skriva že v kadriranju, ki hierarhije med liki ruši in postavlja znova, s tem pa avtoritete, kravatarske karieriste in vojne povzpeticke pravzaprav že smeši. Na podoben način je moč skozi kadriranje in montažo občutiti tudi ciničen odnos do državljske ikonografije in simbolike (npr. do domovinskih pesmi), kljub temu pa film zaznamuje izrazito resen ton, ki



se načeloma umika od črnega humorja nekaterih sodobnikov. S tem se morda približa noirovski temačnosti ali pa denimo pesimističnim podobam angleškega socialnega realizma, ki je prav tako vztrajno upodabljal odsotnost perspektiv delavstva in njegove mladine. Zaradi generacijske zaznamovanosti bi vzporednice Grajskim bikom lahko iskali tudi v nekaterih arhetipskih primerih mladinskega filma, morda v **Uporniku brez razloga** (*Rebel Without a Cause*, 1955, Nicholas Ray), ki je med tipičnimi podobami (pod)žanra vzpostavil prav mladostniški upor do nerazumevajočih staršev in drugih avtoritet ter s tem povezan moralni razkroj.

Pri Pogačnikovem filmu je že čutiti znake globalnega vzpona mladinske kulture (denimo s prizorom fantovskega plesa ob rock'n'roll glasbi) oziroma njenega vdiranja v filmsko, s čimer je povezan povojni vzpon kategorije mladinskega filma. Hkrati se *Grajski biki* lepo vključujejo v tisto temeljno strujo mladinskega filma, ki raziskuje predvsem mladostno delinkvenco, kar že v osnovi služi kot primerna podlaga za zajemanje mladosti inherentnih nesorazmerij oziroma prikaz

osnovnih protislovij med mladostjo in odraslostjo. Po drugi strani pa je tudi jasno, da gre pri *Grajskih bikih* bolj kot za tipičen mladinski film za družbeno (melo)dramo, ki skozi specifično generacijo raziskuje družbeni ustroj in razkroj institucije družine, pri tem pa niti ni zares namenjena mladini. Če jo primerjamo s sodobnimi slovenskimi uspešnicami s polja mladinskega filma (ki jih lahko večinoma označimo za otroške), je že v osnovi neprimerljivo bolj družbena ali celo politična, s tem pa načeloma precej bolj adolescenčna (vzporednico morda predstavljajo **Posledice** Darka Štanteta iz leta 2018, ki s preiskovanjem posledic represije v totalni organizaciji na robu mladinskega vsaj delno delujejo kot naslednik *Grajskih bikov*). Po mnenju partijskih cenzorjev so šli *Grajski biki* s svojo družbeno kritiko predaleč, zato Pogačnik skoraj dve desetletji pozneje ni smel snemati igranih filmov – podobna usoda je doletela tudi nekatere druge črnovalovce, ki so se raztepli po svetu in stanje (jugoslovanske) družbe pogosto komentirali od daleč –, ta kontekst pa sentiment filma ne nazadnje retrogradno le še potrjuje in utrjuje.