

Zgodba o magnetnem dečku pesnika *Milana Dekleve* je čista pesniško gledališka prisposoda o nekaterih rečeh s področja človeškega sožitja. Junač igrice Netek se počuti zapostavljenega, odrinjenega, z vseh strani ga karajo, da se mu dozdeva, kako da je neprivačen, zato mu zgovorni besedni kombinator čarodej Albert s svojim strojem pomaga, da postane »magnetek« in tako privlači vse po vrsti: bahavega ptiča pava, tatu, policaja, strogo učiteljico in končno še Straha iz samega državnega arhiva. Vendar pa čarobni Albertov magnetizem nič ne opravi pri Ljubici; njo je treba ljubiti in se malo tudi potruditi za njeno naklonjenost. V tej prisposobi je zajeto preprosto moralno jedro Deklevove pesniške igrice, izpolnjene tudi s posrečenimi besednimi igrami in poigravanji s pomenskimi otenki besed. Pesniško posrečena dramska miniatura.

Kot vidimo, zanimajo naše dramske avtorje najrazličnejše teme, vendar pri svoji izbiri hodijo naokoli kot mačka okoli vrele kaše: že dolgo ni nastalo dramsko besedilo, ki bi seglo v srž sodobne duhovne zavesti, v to večno travmo prilagajanja in razosebljanja. Sicer pa se je sezona šele komaj začela, v posameznih gledaliških so bile odigrane doslej največ po tri, večinoma pa po dve predstavi; dobra polovica še pride, upanje pa je pol življenja.

Tematska usmerjenost slovenskega igranega filma na začetku osemdesetih let



Viktor
Konjar

Zastavimo si temeljno vprašanje: s čim (s katerimi temeljnimi sklopi oziroma problemsko-motivnimi krogi) se ubadajo slovenski filmski avtorji na začetku osemdesetih let in kakšnih vsebin se lotevajo v svojih filmih? Vprašanje je vse prej kot enoznačno, kar velja tudi za pričakovani odgovor. Slovenska filmska proizvodnja enega leta nikoli ne seže prek treh, štirih, v najboljšem primeru petih naslovov, ki

sami zase v repertoarnem smislu ne štejejo veliko, zato je potrebno količkanjsko sklenjeno repertoarno podobo luščiti iz obsega nekajletnih sklopov oziroma zaporedij, čeprav ostajamo tudi v tem primeru še zmerom pri »peščici«, s katero si sestavljanci rednega kinematografskega sporeda ne morejo prav izdatno pomagati. Primerjave z velikimi nacionalnimi kinematografijami (kot so ameriška, sovjetska, francoska, italijanska in še katera) so v tej zvezi sicer brezpredmetne, zavoljo jasnosti trditve, ki jo želimo izreči, pa najbrž le ni odveč ugotoviti, da bi lahko filmski »izdelki« vsakoletne proizvodnje v naštetih deželah zapolnili vso repertoarno potrebo oziroma shemo njihovih posamičnih kinematografov ter v celoti ustregli vsem pričako-

vanjem njihovega kinematografskega občinstva. V proizvodnjah, ki zajemajo po sedemdeset, po sto, po stopetdeset naslovov celovečernih igranih filmov, so zajeti vsi različni filmski žanri, vsi (ali vsaj mnogoštevilni) vsebinski, estetski in izrazni pristopi, vsa pahljača raznoterih repertoarnih možnosti. Majhne nacionalne kinematografije nimajo teh možnosti. Nimajo jih tako rekoč v nobeni izmed kombinacij, prek kakršnih skušajo nadomestiti deficitarnost svoje majhnosti. Slovenski film je vpet celo v dvoje kombinacij. Ena posega k večletnemu sestavljanju njegovega vsakokratnega repertoarnega ciklusa oziroma celote, druga, izrazitejša, išče *raison d'être* v skladnem vključevanju slovenskih filmskih del v skupno jugoslovansko repertoarno ponudbo. Ko presojamo, kaj je tisto, o čemer nam v svojem sporočilno-izraznem preseku pripovedujejo slovenski filmi, torej ne moremo brez njihovega tematskega vzporejanja s filmskimi prizadevanji in dosežki predhodnih let na eni pa tudi ne brez primerjav s filmskimi prizadevanji drugih jugoslovanskih nacionalnih kultur na drugi strani. Bistvenega pomena pri vsem pa so vendarle soočenja slovenskih filmskih »storitev« z ustvarjalnimi rezultati na preostalih umetniško-izraznih področjih, pri čemer imejmo v mislih predvsem literaturo in gledališče. Filma v tem kontekstu seveda ne želimo obravnavati v njegovem ožjem, temveč v širšem oziroma najširšem možnem pomenu besede, se pravi vključno s televizijsko zastavljenimi filmsko-dramskimi produkti, saj je docela očitno, da je več televizijskih projektov, ki so posneti izrazito filmsko, v popolnem skladu s filmsko dramaturgijo in izrazno tehnologijo. (Sicer pa smo prav v zadnjem času doživeli celo nekaj primerov kasnejšega kopiranja televizijskih filmov na petintridesetmilimetrski »kinematografski« trak, čemur sledi prikazovanje teh del v kinematografskih dvoranah. Takšne »provenience« sta filma *Krizno obdobje* režiserja Francija Slaka ter *Boj na Požiralniku* režiserja Janeza Drozga.) S tem seveda noče biti povedano, da štejemo med filmske stvaritve vse televizijske projekte dramske zvrsti, nekatere izmed njih pa zanesljivo.

Če skušamo po vsem povedanem zakoličiti območje sedanjega ciklusa slovenske produkcije igranega filma ter definirati njegovo bero, moramo zapovrstjo zapisati naslove, ki sodijo v to fazo filmske ustvarjalnosti, natančneje: na začetek osemdesetih let naše kinematografije in naše umetnosti sploh. Na ta seznam sodijo: *Slakovo Krizno obdobje*, *Robarjev Jonov let*, *Drozgov Boj na Požiralniku*, *Duletičev Deseti brat*, *Kavčičeva Učna leta izumitelja Polža*, *Robarjeve Sence bližnjih prednikov*, *Galetova Pustota*, *Cigličeva Razseljena oseba*, *Šprajčev Ante* in *Godinov Rdeči boogie* — vsega torej desetero filmskih naslovov.

Manj ali več (pa ne samo po številu) od filmske bere v predhodni fazi, malo ali veliko v primerjavi z ustvarjalnimi prizadevanji oziroma ustvarjalnimi dosežki na obeh vsebinsko-sporočilno ter idejno-estetsko vzporednih področjih izražanja, se pravi književno-pripovednem in gledališkem? Gre za vprašanja, ki terjata kar se da decidiran odgovor, pravzaprav sklop odgovorov, kajti šele prek njihovih koordinat in parametrov se nam bo v ustrezno dozirani svetlobi razkrila izpovedno-povedna vrednost posameznih slovenskih filmov zadnjega časa ter pomen aktualnega filmskega »opusa« v njegovi celokupni fiziognomiji.

Oglejmo si — v znamenju napovedanega vzporejanja — bero poslednjih dveh predhodnih faz filmske ustvarjalnosti na Slovenskem, tiste izza obdobja 1975—1977 in naslednje izza let 1978—1980. V osrednji »pas« sedemdesetih let sodijo filmi, kot so Povest o dobrih ljudeh, Bele trave, Med strahom in dolžnostjo, Idealist, Sreča na vrvici, Vdovstvo Karoline Žašler, Ko zorijo jagode in To so gadi. V času, ko se izteka desetletje, so se zvrstili filmi: Praznovanje pomladi, Draga moja Iza, Krč, Iskanja, Na svidenje v naslednji vojni, Prestop, Splav Meduze ter Ubij me nežno.

Že na prvi pogled je opazno, da so v jedru posameznih časovnih faz (v mislih imamo tudi to, ki jo označujemo z letnicama 1981—1982) določeni vsebinski poudarki oziroma tematske prioritete. Poskusimo jih zaznamovati shematično in hkrati primerjalno.

	1975-77	1978-80	1981-82
Ekskurzi v preteklost:	Idealist Povest o dobrih ljudeh	Praznovanje pomladi Iskanja	Pustota Deseti brat Boj na Požiralniku
Ekskurzi v polpreteklost:	Med strahom in dolžnostjo	Draga moja Iza Na svidenje v naslednji vojni Splav Meduze	Rdeči boogie
Soočanja z aktualno temo:	Bele trave Vdovstvo K. Žašler	Krč Prestop	Krizno obdobje Jonov let Sence bližnjih prednikov Razseljena oseba Ante
Igrivo obravnavanje časa:	Sreča na vrvici Ko zorijo jagode To so gadi	Ubij me nežno	Učna leta izumitelja Polža

Najbolj očiten rezultat pričujoče preglednice je ugotovitev, da se je v zdajšnji, za našo presojo aktualni fazi število filmov, zazrtih v problematiko časa, ki ga živimo, izrazito zvečalo, ali natančneje: tematski pristopi so se v primerjavi s poprejšnjo igrivostjo zresnili. Neproblemske »treatmente« avtorjev srednjega in starejšega filmsko delujočega rodu (Ranfla, Hladnika, Kavčiča, Bevca — Ko zorijo jagode, Ubij me nežno, Sreča na vrvici, To so gadi) so nadomestili vsebinsko angažirani in izpovedno tematski sklopi v znamenju hotenj in dosežkov mlajše režiserske »garniture« (Šprajca, Slaka, Robarja-Dorina, Cigliča — Krč in Ante, Krizno obdobje, Jonov let in Sence bližnjih prednikov, Razseljena oseba.)

Hkrati je videti, da se je ob izteku sedemdesetih let končalo tudi obdobje rednega vsakoletnega snemanja filmov na tako imenovano partizansko, torej vojno, revolucijsko, narodnosvobodilno tematiko. Po Duletičevih Med strahom in dolžnostjo ter Draga moja Iza in Pavlovičevem Na svidenje v naslednji vojni že tri leta nismo zabeležili slovenskega filma, ki bi se po svojih vsebinskih plateh oziral k polpreteklosti vojnega obdobja in neposrednih doživljajskih preizkušenj takratnega časa. V širšem, časovno in vsebinsko drugim usmerjenem kontekstu se je v revolucijsko preteklost v obeh svojih doslej dokončanih filmih (Splav Meduze in Rdeči boogie) povrnil Karpo Godina, v prvem izmed obeh k doživljajsko-ideološkim retrospektivam pripadnikov predvojne levo usmerjene nadrealistične avantgarde, v drugem k enako tragičnim, dasiravno ne tudi enakoznačnim stiskam porevolucijskih oznanjevalcev novih senzitivnih in estetskih teženj mladih ljudi, ki se postavljajo po robu togim pojmovanjem socialistične uniformiranosti duha in življenjskih vizij.

Tretja značilnost, ki jo razberemo iz primerjalne preglednice, pa je vendarle kontinuirana konstantnost središčnih postavk slovenske filmske estetike. Gre za filme, ki so posneti v maniri »klasične«
ekranizacije pomenljivih starejših ali novejših del slovenske literarne dediščine in so po svojih tematsko-vsebinskih usmeritvah zazrti v odmaknjeno zgodovinsko preteklost narodove usode. Samoumevno je, da uprizarjanje preteklosti na filmskem traku ni samo sebi namen. Že odločitve za posamezne projekte dajejo misliti, da so se avtorji za določene teme opredelili, ker so želeli gledališkemu avditoriju tako ali drugače sugerirati kakšno bodisi občo bodisi parcialno misel, ki bo korespondirala s sedanjimi življenjskimi preokupacijami, kar pa seveda ne pomeni direktne, temveč kvečjemu indirektno, parabolično obliko sporočilnosti. Razmislek o intenzivnosti sporočilnega naboja zadeva vse filme, ki sodijo v ta tematski pas, naj gre za Idealista in Povest o dobrih ljudeh (iz »predprejšnje«
časovne faze), za Praznovanje pomladi in Iskanja (iz (predhodne) ter za Pustoto, Desetega brata in Boj na Požiralniku (iz sedanje filmsko ustvarjalne faze, ki pa glede na prejšnje —vsaj v tem pogledu — ne izkazuje bistveno drugačnih estetsko-idejnih izhodišč oziroma opredelitev). V vseh treh fazah beležimo sorodno ali celo enako estetsko naravnost, katere vsakokratni vnanji motiv je korektno ekraniziranje kakšnega posebej visoko ovrednotnega slovenskega literarnega dela ob sklicevanju na njegove občeveljavne etično-eksistencialne karakteristike in tragično-moralčne razsežnosti njegovega sižaja.

Dovolj opazna značilnost te in takšne tematske razporeditve je med drugim tudi v tem, da so filmi, ki se vračajo v odmaknjeno zgodovinsko oziroma bivanjsko preteklost, praviloma oprti na literarne predloge, filmi, v katerih fokusu je sedanost, pa so — prav tako praviloma (in le z zelo redkimi izjemami) — plod lastne pripovedno-izpovedne imaginacije samih filmskih avtorjev (režiserjev oziroma »njihovih«
scenaristov).

V tej zvezi nas kajpak zanima tudi to, kako so bile oziroma so v tistih časovnih obdobjih orientirane tematsko-sporočilne pobude filmskih avtorjev drugod po Jugoslaviji. Ne kaže seveda naštevati vseh filmov, kvečjemu »poudarjene«
naslove. Jugoslovanski filmski aduti v letih 1975—1977 so bili, denimo: Bulajičev Atentat v Sarajevu, Žižičeva Hiša, Mimičev Kmečki punt, Bauerjevo Prezimovanje v Jakobsfeldu, Zafranovičeve Matejeve muke ter Canevskega Jad — Paskaljevičev Čuvaj plaže pozimi, Papičev

Rešitelj in Gapova Najdaljša pot — ter Karaklajićevo Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića, Markovićevo Posebna vzgoja, Pavlovićevo Hajka, Babićevi Nori dnevi, Nikolićevo Beštije, Karanovićevo Vonj poljskega cvetja in Vrdoljakovo Neurje. Pregled teh dovolj plodnih filmskih let kaže, da je bil večinski del kvalitetnega filmskega izbora po svoji tematski plati zazrt v bolj ali manj oddaljeno preteklost, pri čemer je filmska umetnost v dobršni meri prevzemala funkcije retrospektivnega osvetljevanja in interpretiranja minulih dogajanj. V vidno polje, deležno rastoče pozornosti tako cineastov kot gledalskega avditorija, pa so vendarle vse izraziteje stopali tudi neposredno sodobni pripovedno-analitični motivi, vpeti v filme, kot so bili Čuvaj plaže pozimi, Matejeve muke, Ljubezensko življenje B. Trajkovića, Posebna vzgoja, Hiša, Nori dnevi, Vonj poljskega cvetja. V obdobju 1978—80 so se, naštetih zapovrstjo, uveljavili naslednji filmski naslovi: Grličev Bravo, maestro, Zafranovićevo Okupacija v 26 slikah, Mimičev Poslednji podvig diverzanta Oblaka, Bauerjev Boško Buha, Radivojevićevo Okvara — Hadžičev Novinar, Šotrovo Osvajanje svobode, Vrdoljakova Vrnitev, Sahatčijev Veter in hrast, Vičekova Trofeja. Paskaljevićevi Zemeljski dnevi minevajo — ter Papićeva Skrivnost Nikole Tesle, Šijanov Kdo neki tam poje, Karanovićevo Petrijin venec in Paskaljevićev Posebni postopek. Vse kaže, da je sodobna tematika ne le po številu filmov, ki ji posvečajo svojo pozornost, pač pa tudi po kakovosti v prvem planu zanimanja vodilnih jugoslovanskih filmskih avtorjev, upoštevaje pri tem poseben, v poprejšnji fazi precej manj izrazit ali celo sloph ne upoštevani vidik: povezovanje sedanosti s preteklostjo, pripovedovanje filmskih zgodb v širšem časovnem razponu, oprtem na dramaturgijo junakovega razvoja. V takem »duhu« so bili posneti filmi: Poslednji podvig diverzanta Oblaka, Veter in hrast, Petrijin venec in Trofeja; sorodne dramaturške značilnosti pa izkazujejo tudi narativni loki filmov, kot so Novinar, Bravo, maestro, Okvara ter — v določenem smislu — Osvajanje svobode.

V minulih dveh letih (1981-82) smo dobili naslednje pomembnejše jugoslovanske filmske »izdelke« (slovenskih v tej zvezi ne naštevamo): Mimičevega Banovića Strahinjo, Popovljevega Rdečega konja, Radivojevićevega Obetavnega fanta, Velimirovićevega Doroteja, Zafranovićevo Padeč Italije, Tadićev Ritem zločina, Grličev Samo enkrat ljubiš, Kusturičev Se spominjaš Dolly Bell, Latinovićevo Široko je listje — ter Bajićev Neposredni prenos, Mikuljanov Rad bi živel, Vrdoljakov Kiklop, Šijanove Maratonce, Idrizovićevo Vonj po kutinah, Filipovićevo Prizadevanje, Mitrovićevo Savamalo, Nikolićevo Smrt gospoda Goluže, Markovićevo Variolo vero ter Radivojevićev film Živeti kot vsi normalni ljudje. Tokratni resumé nam pokaže, da je trend tematskega posodabljanja, značilen za zadnje obdobje sedemdesetih let jugoslovanskega filma, znova nekoliko uplahnil, saj je izrazito sodobnih tem relativno manj, v številčnem porastu, ki že opozarja tudi na repertoarno-vsebinsko prioriteto, pa so filmski projekti, zazrti v polpretekli, predvsem predvojni, vojni ali zgodnji povojni čas z namenom, da bi si ga ogledali skozi aspekte sedanje senzibilitete ter ga razčlenili s sredstvi eksistencialno-spoznavne logike sedanjega mladega rodu. V znamenju predvojne motivike so posneti filmi: Savamala, Kiklop in Smrt gospoda Goluže, v znamenju vojne tematike filmi: Vonj po kutinah, Padeč Italije, Široko je listje ter v znamenju retrospektiv na (zgodnje) povojno obdobje filmi: Samo enkrat ljubiš, Se spominjaš Dolly Bell in Priza-

devanje (ter še nekaj preostalih, ki pa ne sodijo med omembe vredna dejanja sedanjega trenutka jugoslovanske kinematografije.)

Teh nekaj ekskurzov v jugoslovansko filmsko dogajanje zadnjih let nam pomore pri lociranju trendov sočasnega slovenskega filmskega ustvarjanja. Idejno-estetske težnje obče jugoslovanske ustvarjalnosti na eni in slovenske filmske ustvarjalnosti na drugi strani namreč ne gredo vsaksebi. Če je v jugoslovanskem filmsko-ustvarjalnem preseku prisotnih troje ali četvero pogloblitnih izraznih hotenj (oziroma »rdečih niti«), lahko enake ali sorodne vsebinske motive zaznamo tudi na slovenskem vzorcu.

Zlasti starejši avtorji posvečajo veliko pozornosti predvsem posegom v dediščino zgodovinskega izkustva, prizadevaje si razčlenjevati in času primerno tudi razčleniti fundamentalna dejstva naše nacionalne in socialne eksistence. Čutiti je določene vrste ambicijo, da bi »spravili pod streho« velika pričevanja in magistralne freske na temo tragično-vzvišene preteklosti, namen, ki ga lahko pripišemo Mimici in njegovima filmoma Kmečki punt ter Banović Strahinja, Gapu za njegovo Najdaljšo pot, Cenevskemu za Jad, Velimiroviću za Doroteja, Vrdoljaku za Kiklopa — ter (z enako mero) slovenskim filmskim avtorjem Štiglicu (za njegovi Povest o dobrih ljudeh ter Praznovanje pomladi), Galetu za Pustoto, Duletiću za Desetega brata, pa nemara tudi Klopčiču za njegova Iskanja. (Naštevamo seveda samo naslove filmov, ki so nastali v zadnjih proizvodnih fazah, od leta 1975. dalje.)

Druga »rdeča nit« jugoslovanske filmske ustvarjalnosti zadeva tematska vračanja v čas revolucije, katere srž je bil čas narodnoosvobodilnih let ter vojne in njenih neposrednih posledic na naših tleh sploh. Če naštevamo filme, nastale na tem »kanalu« v zadnjih šestih ali sedmih letih, se nam zapišejo naslovi: Prezimovanje v Jakobsfeldu, Hajka, Okupacija v 26 slikah, Boško Buha, Vrnitev, Osvajanje svobode, Padec Italije, Samo enkrat ljubiš, Široko je listje, Vonj po kutinah — vsa ta dela pa so kontekst, kamor brez slehernega pridržka sodijo tudi slovenski filmi Med strahom in dolžnostjo, Draga moja Iza, Na svidenje v naslednji vojni, v določenem smislu Rdeči boogie ter (na specifičen način) tudi Razseljena oseba. Dovolj opazno je pri tem celotno izstopanje tovrstnih slovenskih filmsko povednih prizadevanj, saj ugotavljamo, da nobeno izmed naštetih slovenskih filmskih del, relevantnih za naš zdajšnji odnos do vojno-revolucijske preteklosti, ne sodi v kategorijo običajnega, šablonsko retrospektivnega, neproblemskega »ponazarjanja« dogodkov in peripetij izza tedanjega časa, kar za nekatere izmed jugoslovanskih »primerkov« vendarle velja (primeri: Boško Buha, Prezimovanje v Jakobsfeldu, Vonj po kutinah in pod. kljub korektnosti njihove filmske obdelave.) Slovenski avtorji so skušali fenomene vojne in revolucijske transformacije vseh družbenih in življenjskih, predvsem moralnih razmerij raziskati in razčleniti globlje, podpovršinsko, v plasteh človekove elementarne bivanjske naravnosti, kar določa vsebinsko-idejno težo filmov, kot so Med strahom in dolžnostjo, Draga moja Iza, Na svidenje v naslednji vojni in Rdeči boogie; vsi brez izjeme so na »enakopravni nogi« z nosilnimi deli jugoslovanskega filma v celoti — mednje pa štejemo naslove, kot so: Hajka, Okupacija v 26 slikah, Padec Italije, Samo enkrat ljubiš . . .

Tretja, za primat »bojujoča se« smer jugoslovanske filmske ustvarjalnosti zdajšnjih aktualnih let je obravnavanje žive doživljske tematike oziroma

problematike. Rezultati zadevnih preštevanj povedo, da so tako tematsko orientirani filmi že prišli v prvi plan, kar zadeva njihovo število pa tudi gledalsko zanimanje zanje oziroma odzivnost na njihove sporočilne impulze. Vendar pa gre pri tem za dvojne različnih in celo izrazito razhajajočih se idejno-estetskih »kanalov«. V enega se stekajo nezahtevni, k neobvezujočemu pritegovanju publike stremeči in predvsem dohodkovnega izkupička nadejajoči se projekti, v drugega filmska dela, ki želijo biti umetniško verodostojne zrcalne slike svojega časa ter izkazi avtorsko zavzetega, družbeno in moralno kritičnega in prizadetega pogleda na razrvana medčloveška razmerja, ki so posledica permanentne krize življenjskega sistema.

Nezahtevnih filmskih »igračk« tipa To so gadi ali Srečna družina ali Z vlakom na jug in še dolge vrste podobnih ne kanimo obravnavati, zato pa bodi tolikanj večja pozornost tega zapisa namenjena seriozno in angažirano zastavljenim filmskim pričevanjem o času, ki ga živimo. V jugoslovanskem preseku od leta 1975 naprej najdemo v tej kategoriji, če sumiramo naslednja omembe vredna filmska dela: Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića, Čuvaj plaže pozimi, Posebna vzgoja, Nori dnevi, Vonj poljskega cvetja, Bravo, maestro, Poslednji podvig diverzanta Oblaka, Okvara, Novinar, Trofeja, Petrijin venec, Obetaven fant, Prizadevanje, Se spominjaš Dolly Bell, Neposredni prenos, Variola vera, Rad bi živel, Živeti kot vsi normalni ljudje — ter slovenske filme: Vdovstvo Karoline Žašler, Krč, Krizno obdobje, Sence bližnjih prednikov, Razeseljena oseba in Ante (da vseh, predvsem manj izrazitih ali celo neuspešnih poskusov na tej »poti« sploh ne navedemo).

Tako skupni jugoslovanski seznam sodobnih tem kot njegov slovenski sestavni del dokazujeta že na prvi pogled dvojje: prvič — da gre za najbolj izdatno število filmov znotraj posamezne kategorije (pomeni — za najbolj poudarjeno »rdečo nit« med vsemi, ki jih obravnavamo); in drugič — da gre pri tem za ustvarjalno najbolj angažirane, najbolj kritično razpoložene, najbolj izpovedno in sporočilno zagrete poteze na vsej filmski »šahovnici«. Nič nenavadnega, če vemo, da so avtorji teh del skoraj praviloma in v pretežni večini mlajši režiserji, stoječi z obema nogama »v areni našega življenja«. (Dovolj opazno je, po drugi plati, da se k filmskim obuditvam spominov in razčlenitvam preteklosti zatekajo, v nasprotju z mlajšimi, predvsem starejši avtorji; kolikor je izjem, kvečjemu potrjujejo »pravilo«.)

Seveda si moramo tudi ob presoji koordinat tega polja zastaviti vprašanje o vrednosti in pomenu slovenskega deleža v okviru celotnega jugoslovanskega filmskega »spopadanja« z aktualno sodobno problematiko človekove usode v družbenih razmerjih, ki so vsebina našega bivanja. Merilo vrednosti je izpovedno-kritična zavzetost, s kakršno posamezni avtorji izražajo svojo misel. Franci Slak (v Kriznem obdobju), Filip Robar-Dorin (v Sencah bližnjih prednikov), Marjan Ciglič (v Razeseljeni osebi) in Božo Šprajc (v Anteuju), pa tudi Karpo Godina (v Rdečem boogieju) so svojo resnico o času, zdajšnjem, aktualnem, našega duha zadevajočem in našo zavest vznemirjajočem času izpovedali s polno mero osebne zavzetosti, resnobo in prizadeto, česar o vseh — sicer korektno zoblikovanih in cineastično uspešnih — jugoslovanskih filmskih stvaritvah, ki smo jih v kompletnem zaporedju našli poprej, ni mogoče zapisati z enako mero samoumevnosti. Res, nekaj teh filmov s svojo sporočilno in izrazno dognanostjo slovenske poskuse prekaša (omenimo Vonj poljskega cvetja, Bravo, maestro, Novi-

narja, Poslednji podvig diverzanta Oblaka, Okvaro, Petrijin venec, Se spominjaš Dolly Bell, Prizadevanje, Živeti kot vsi normalni ljudje ali Neposredni prenos), vendar pa se nam zategadelj slovenskega deleža niti posamič niti v celoti ni treba prav nič sramovati. Zlasti filmi z aktualno letnico 1982 (bodisi Vibini bodisi televizijski, vsi brez izjeme »izdelki« mlajšega, čeprav ne več povsem mladega avtorskega rodu, ki je prišel na »prizorišče« konec sedemdesetih let in bi ga bilo, gledano s širšega jugoslovanskega aspekta, mogoče poimenovati tudi »skupina iz Slovenije«, adekvatno beograjsko-zagrebski »garnituri« absolventov praške filmske akademije) dokazuje, da imamo na slovenskem filmskem »odru« opraviti z izrazito ekspanzivnim in hkrati dovolj intenzivnim pa tudi kakovostnim potencialom zanimanja za sodobno socialno in eksistencialno oziroma moralno problematiko, zadevajočo človeška razmerja, odnos med individuom z ene in dominantnim življenjsko-družbenim sistemom z druge strani, vprašanja življenjskega smisla, prizadevanja k višjim etičnim in bivanjskim vrednostim ter vsa siceršnja človekova prizadevanja, da bi si poiskal adekvaten izhod iz »kriznega obdobja«, v kakršno smo zašli.

V primerjavi z vsebinsko-sporočilnimi poudarki, ki jih zadnji čas, po zatonu ali ustalitvi avantgarde beležimo v našem proznem in dramskem pisanju, je slovenski film precej izdatnejše kot literatura (vsaj v relativnem smislu) zazrt v aktualno sedanjost življenjskega doživljanja. V novejši slovenski prozi in gledališču namenjenih ubeseditvah prevladujejo retrospektivna vračanja k tako imenovani polpreteklosti. Večina besedil, ki »štejejo«, se ubada s posegi v čase, ki so minili, le da je s časovno distanco dozorela potreba po njihovem vnovičnem, globlje dimenzioniranem ovrednotenju (ali nemara celo prevrednotenju). V tej zvezi pomislimo na Hofmanovo Noč do jutra, na Snojev Gavžen hrib, na Rožančevo Ljubezen, na Jovanovičevo Prevzgojo srca, na Ruplovega Joba in na podobna dela. Razmeroma manj od teh je tistih, ki se soočajo s »kriznim obdobjem« našega sedanjega »trenutka«, dasiravno tudi glede njih ne ostajamo praznih rok. Omenimo Borove Odložene, Kovačičevih Pet fragmentov in še nekaj relevantnih besedil, le s pripombo, da jih ni na pretek in niso prevladujoča. S tem sicer ni rečeno, da je »garnitura« aktualnih slovenskih filmskih avtorjev bolj v »areni življenja« in bolj ustvarjalno ali kritično dinamična od »plejade« pisateljev, ki so v »prvi bojni liniji« zdajšnje slovenske literature, zanesljivo pa naša sedanja filmska snovanja za literarno in gledališko prakso v tem pogledu in na tem področju ne zaostajajo.

Ni odveč v tej zvezi vsaj bežno ozreti se tudi na trende, ki se uveljavljajo v trenutnem preseku svetovne filmske ustvarjalnosti kot celote, zlasti v nekaterih vodilnih nacionalnih kinematografijah. Dovolj očitna je težnja po realiziranju filmov, ki si za temeljni cilj zastavljajo preverjanje lastne duhovne (nacionalne, socialne in eksistencialne) ter moralne in zgodovinske pozicije, pri čemer se posamezni avtorji vehementno lotevajo tudi mnogih političnih in drugih tabujev, prizadevajo si razgrinjati resnico o tragični usodi zmanipuliranega, vsestransko zlorabljenega in duhovno eksploatiranega individua v sistemih, ki temeljijo na laži, nasilju, nedemokratičnih postopkih, perfidni eksploataciji človekove individualnosti in podobnih deformacijah humanističnih idej, na kakršnih naj bi slonela celotnost družbenega življenja. Posamezna vrhunska dela ameriške, francoske, zahodnonemške, italijanske,

švicarske, švedske in nekaterih drugih zahodnih pa tudi nekaterih vzhodnoevropskih kinematografij izkazujejo polno mero ustvarjalnega angažmaja, soočenega z aktualno stvarnostjo dobe in razmer, bodisi v kontekstu politične in eksistencialne neposrednosti bodisi v domenah transcendentnosti.

Zadevna usmerjenost mlajših slovenskih avtorjev se glede na vse povedano logično in brez opaznejših zadržkov vklaplja v obče svetovne trende sodobne svetovne filmske umetnosti in je njihov relevantni sestavni del.

Preostane nam le še razmislek o poslednji »rdeči niti«, sprepleteni v razvojno krivuljo jugoslovanskega (pa tudi svetovnega) filmskega snovanja zadnjih let. V mislih imamo filme, ki skušajo svoje sporočilo — po vzoru gledaliških vzorov — izraziti prek prisposodbe, z nadrealističnimi izraznimi sredstvi, na način groteske ali simbola. V to kategorijo bi lahko, po vsem sodeč, uvrstili tudi to ali ono povsem realistično zastavljeno delo, upošteva je njegovo pomensko nadgradnjo, vendar ostanimo pri naštevanju raje samo pri izrazitih »parabolah«, kot so Papičev Rešitelj, Nikoličeve Beštije, Šijanov Kdo neki tam poje, Paskaljevičev Posebni postopek, Tadičev Ritem zločina pa spet Šijanovi Maratonci tečejo častni krog. Adekvatnega deleža pri tem naštevanju s slovenskega filmskega seznama ni mogoče pridodati (z morebitno izjemo Hladnikovega Ubij me nežno, ki pa sodi kvečjemu med obrobne stvaritve tega »žanra«). Razlog za to kaže nemara iskati v relativni deficitarosti nadrealistične tradicije na Slovenskem. Vendar pa je ta ugotovitev v isti sapi nekoliko presenetljiva, še posebej, če pomislimo, da se je groteska v našem proznem in dramskem avantgardizmu vendarle dovolj uveljavila in rodila vrsto omembe vrednih sadov.

Večinski junak slovenskih filmov, posvečenih sodobni pa tudi siceršnji bivanjski problematiki, je mladi človek, ki se s trpko gesto svojega duha in svoje zavesti sooča z neadekvatnimi, kriznimi okoliščinami svojega človeškega statusa ter se kot tragična žrtev objektivnih razmer, ki ga razkrajajo, znajde na robu svojih subjektivnih življenjskih možnosti (praznih rok, v črnini noči brez izhoda in brez oprijemljivih opornih točk, v globalnem boju za preživetje, v večkrat brezupnem prizadevanju, da bi se dokopal do izgubljenega življenjskega smisla. Vsi vodilni protagonisti teh slovenskih filmskih dram so moralni ranjenci in pohabljeni, žrtve razmer, v kakršnih živijo. Takšni so — ta bolj, drugi manj sugestivni in izraziti — filmski »junaki« Šprajčevega Krča in Anteja, Milčinskega Prestopa, Slakovega Kriznega obdobja, Robarjevega Jonovega leta, Cigličeve Razseljene osebe in Godinovega Rdečega boogieja (pa tudi — čeprav na nekoliko drugačnem »terenu« — Pavlovičevega Na svidenje v naslednji vojni, Duletičeve Drage moje Ize in Galetove Pustote). Vsi brez izjeme nas opozarjajo, da svet, ki jih obdaja, ne ustreza njihovim pričakovanjem. Obstoječi življenjski sistem jim onemogoča polno človeško realizacijo, to pa je motiv njihove tragike.