

SEDEMDESETA LETA: FILMI DEDIŠČINE, UMETNIŠKI FILM, KOMERCIALIZEM IN SOCIALNI FELJTON

Peter Stanković

V nasprotju z razmeroma liberalnimi, odprtimi, svetovljanskimi in ekonomsko stabilnimi šestdesetimi leti so bila sedemdeseta v Jugoslaviji obdobje frustracij in negotovosti. K temu so največ prispevali hitro poglabljajoča se ekonomska kriza, zadušitev liberalnih reform iz šestdesetih let, prvi nacionalistični izbruhi, politična fragmentacija države na vedno bolj s same sabo obremenjene republike ter uvajanje novega, pretirano birokratiziranega sistema samoupravljanja. Posamezniki so se začeli v krču negotovosti zapirati v svoje zasebne svetove (v tem času se je na primer močno razmahnila priljubljenost vikendov), znake brezvoljne osamitve pa je mogoče zaznati tudi v slovenskem filmu sedemdesetih let. Čeprav ni nujno, da se spremembe v družbi neposredno preslikavajo v umetniške izraze, umetnost in njen družbeni kontekst na neki zelo temeljni ravni kljub vsemu stojita v razmerju dinamičnih medsebojnih vplivanj, kar zagotavlja, da različne vzporednice in prekrivanja niti niso tako zelo redka.

Ampak gremo po vrsti. Na najbolj očitni politični ravni je sedemdeseta leta v Jugoslaviji zaznamoval zlasti obračun z liberalno strujo v vodstvu jugoslovanskih komunistov. Ko smo govorili o šestdesetih letih, smo omenili, da sta si liberalistična in centralistična struja nekaj časa stali nasproti, da pa se je oblast ob sprejetju bolj tržno naravnanih gospodarskih reform leta 1965 od centralizma (oziroma unitarizma, kakor ga nekateri tudi imenujejo) oddaljila. Še posebej uničujoč udarec je centralizem doživel z odstavitvijo Aleksandra Rankovića, toda kolikor je v naslednjih letih prevladal liberalizem, stvari niso bile enoznačne. Liberalizem je tudi sam naletel na veliko nasprotovanja, v prvi vrsti pri študentih, liberalistične (tržno-obarvane) ekonomske reforme, ki so bile glavni razlog za obrat v to smer, v praksi niso delovale, pretirano odpiranje proti Zahodu je tudi povečevalo grožnjo intervencije držav Varšavskega pakta (Vodopivec 2006, 399), še posebej pa je bilo problematično, da je liberalistična politika spodbudila nekaj za komuniste zelo spornih procesov. Ključen pri tem je bil izbruh nacionalizma. Vse se je začelo s podporo, ki jo je liberalna frakcija hrvaških komunistov izrekla *Deklaraciji o položaju in nazivu hrvaškega književnega jezika*,¹ s tem pa sprožila t. i. *maspok*, množično gibanje za emancipacijo Hrvaške v takratni Jugoslaviji. Sledili so še nemiri kosovskih Albancev leta 1968, kjer so protestniki za najjužnejšo srbsko pokrajino zahtevali več avtonomije, in močno nezadovoljstvo Slovencev z zvezno preusmeritvijo denarja za izgradnjo avtocest iz Slovenije na jug (t. i. »cestna afera« leta 1969). Na koncu je jugoslovansko vodstvo izgubilo potrpljenje in obračunalo tudi z liberalizmom. Konkretno je to naredilo tako, da je glavne predstavnike te struje odstavilo (ključna je bila zamenjava voditeljev hrvaških in slovenskih komunistov, Savke Dabčević - Kučar in Staneta Kavčiča). Toda za razumevanje političnega konteksta sedemdesetih let je treba poudariti, da je Tito skupaj s Kardeljem obračun izpeljal tako, da je liberalne politike sicer onemogočil, v praksi pa njihove zahteve po decentralizaciji države v veliki meri upošteval. Nova ustava iz leta 1974, ki je institucionalizirala spremembe, je na primer republikam (in novoustanovljenima avtonomnima pokrajinama Vojvodini in Kosovu) zagotovila takšno mero avtonomije,² da je federalizacijo iz tega

¹ V deklaraciji, ki je bila leta 1967 pripravljena v *Hrvaški matici* v sodelovanju z nekaterimi vodilnimi hrvaškimi literati (vključno z uglednim Miroslavom Krležo), so njeni avtorji zapisali, da se v Jugoslaviji srbski književni jezik na silo uveljavlja kot enotni jezik tudi za Hrvate. Deklaracija je zahtevala ustavno ureditev enakosti vseh štirih konstitutivnih jugoslovanskih jezikov, slovenščine, srbsčine, makedonščine in hrvaščine. Jugoslovansko partijsko vodstvo je Deklaracijo obsodilo kot akt »lingvističnega nacionalizma« (Petranović 1988, 399).

² Federalizacija Jugoslavije se je sicer začela že leta 1967: ustava iz februarja 1974 je spremembe zgolj dopolnila in formalno zaokrožila.

obdobja celo mogoče razumeti kot enega pomembnih centrifugalnih impulzov, ki so dolgoročno prispevali k razpadu Jugoslavije desetletje in pol kasneje.

Nenavadna kombinacija poostrene partijske diktature (sedemdeseta leta so bila znana kot »svinčena leta«) in okrepljenih republiških avtonomij, ki je sledila obračunu z liberalizmom, je bila seveda zgolj kompromis, s katerim je tedanja oblast skušala ohraniti nacionalno in kulturno skrajno pisano Jugoslavijo pri življenju. Danes vemo, da države ni rešila niti ta rešitev, jo je pa za razumevanje slovenskega filma v tem obdobju treba upoštevati, saj je prav ta kompromis v veliki meri vplival na proizvodnjo Viba filma, takrat že edinega domačega filmskega studia. Niz adaptacij slovenskih literarnih klasik s konca 19. in z začetka 20. stoletja, ki jih je Viba posnela v tem obdobju, je namreč moč razumeti prav v tem kontekstu. Če je krepitev republiških avtonomij na eni strani spodbudila zanimanje za slovensko nacionalno identiteto, kar se je na področju filma pokazalo v obliki obrata k slovenskim nacionalnim mitom (v prvi vrsti literarnemu kánonu v povezavi z idealizirajočimi podobami življenja na kmetih v času pred modernizacijo), je povečana stopnja represije na drugi strani pomenila, da ta obrat nikakor ni želel izzivati socialistične ureditve. *Filmi dediščine*, kakor bomo imenovali ekranizacije literarnih klasik v sedemdesetih letih, so v tem smislu zanimanje za slovensko zgodovinsko izkustvo sicer premaknili iz oblasti najbolj všečnega konteksta zanimanja za socialna vprašanja polja na še do nedavnega zelo sporno področje nacionalnega (Zorman 2007, 149),³ vendar pa so to naredili tako zelo previdno in v tako zasanjano nostalgčnih tonih, da niso zmotili nikogar. Ironičen obrat pri vsem skupaj seveda je, da so podobe klenega kmečkega življa, ki tvorijo jedro slovenskih filmov dediščine, dolgoročno kljub vsej svoji previdnosti veliko prispevale ravno k razmahu ideologije slovenskega nacionalizma, ki je na koncu spodbudila tako padec socializma kot tudi razpad bivše skupne države. Toda v sedemdesetih letih to še ni bilo razvidno in je takšna nostalgična kinematografija tudi v resnici delovala kot zgolj povsem nedolžna nostalgija.

Nekaj podobnega je mogoče razbrati tudi pri umetniških filmih, ki so na sledi uspehov avtorske kinematografije v slovenskem filmu vztrajali še celo desetletje, ter socialnih feljtonih in komercialnih filmih, ki so drug ob drugem tvorili jedro slovenskega filma sedemdesetih let. Je pa po drugi strani res, da je vsaj komercialne filme mogoče povezati s tedanjo ekonomsko krizo, drugo pomembno značilnostjo tistega časa. V prejšnjem poglavju je bilo omenjeno, da je Jugoslavija v petdesetih letih doživela velik gospodarski napredek, ki je to pred tem pretežno nerazvito in ruralno državo v mnogih pogledih močno približal razvitemu svetu.⁴ Ta razvoj je doživel vrhunec sredi šestdesetih let, potem pa se je začel počasi, a nezadržno ustavljati. Jugoslovanska gospodarska rast je tako iz impresivnega obsega 9,7 % na leto, ki je bilo značilno za obdobje med letoma 1954 in 1965, med letoma 1966 in 1970 padla na 6,0 %, stopnja letne rasti zaposlenosti pa je v istem časovnem razdobju padla s 5,9 % na 1 % (Petranović 1988, 382). Za jugoslovansko vodstvo je bil še posebej neugoden podatek o popolnem neuspehu reforme, ki jo je sprožilo leta 1966 z namenom oživitve gospodarskega napredka: brezposelnost se še naprej ni zmanjševala, družbeni bruto proizvod je rasel vedno počasneje, produktivnost dela pa je kljub vsem naporom ostajala nespremenjena. V šestdesetih letih se vse to v vsakdanjem življenju večine ljudi še ni poznalo, toda ko je na začetku sedemdesetih let svet zajela »naftna kriza« (ekonomska kriza, ki jo je

³Barbara Zorman pravi, da je prva literarna adaptacija, v kateri je mogoče zaznati takšen premik, že Kosmačeva *Lucija*.

⁴ Resda precej neenakomerno: kljub vsem prizadevanju za odpravo velikih razlik med bolj razvitimi republikami in pokrajinami (Slovenija, Hrvaška, Vojvodina in Srbija) ter tistimi manj razvitimi (Bosna in Hercegovina, Črna gora, Makedonija in Kosovo), je ekonomski in kulturni razkol med zahodnim in vzhodnim delom države povzročal velike težave vse do njenega razpada na začetku devetdesetih let.

sprožilo dvigovanje cen nafte s strani držav OPEC), so jo še posebej slabo odnesla prav takšna napol razvita gospodarstva, kot je bilo jugoslovansko.

Na krizo so se z novo ustavo vse bolj samostojne jugoslovanske republike odzvale z nenadzorovanim zadolževanjem. To je do neke mere omogočilo ohranjanje vtisa blagostanja in prosperitete, toda ko je bilo treba začeti odplačevati dolgove in kmalu še obresti na dolgove, je bilo iluzij konec: Jugoslavija je že leta 1975 dolgovala 6.5 milijarde dolarjev, ta številka pa se je potem le še povečevala. Uradno je jugoslovansko vodstvo o velikih dolgovih, ki jih država ne more več odplačevati, prvič sicer javno spregovorilo šele julija 1983,⁵ toda takrat je bilo vsakomur že zdavnaj jasno, da se država nahaja v popolni gospodarski krizi, iz katere nihče več ne najde izhoda. Še posebej katastrofalne posledice so imele za gospodarstvo mnoge zgrešene investicije, do katerih je prihajalo z izposojenim denarjem. Ena bolj znanih je bila izgradnja tovarne aluminija v Zvorniku (vzhodna Bosna). S pomočjo velikih kreditov je bila zgrajena največja tovrstna tovarna v Evropi, po njenem zagonu pa so strokovnjaki ugotovili, da domači boksit, s pomočjo katerega so želeli delati, sploh ni uporaben. Tovarna je po sili razmer začela boksit uvažati iz Afrike, toda to se finančno seveda ni moglo pokriti (Malcolm, 2002, 210). Še bolj razvpita je bila megalomanska, hkrati pa tudi popolnoma zgrešena investicija v tovarno glinice Jadral v Obrovcu.

Kljub vtisu blagostanja, ki sta ga nekaj časa še vzdrževala zadolževanje v tujini in skrivanje težav, jugoslovanska družba v sedemdesetih letih torej ni bila več v tako dobri kondiciji, kot je bila še desetletje pred tem, čeprav tega, kot zapisano, vsaj na prvi pogled še ni bilo opaziti. Sedemdeseta leta so bila obdobje razmaha potrošništva, potovanje po svetu in navsezadnje tudi širitve popularne kulture. Slednja se je v Jugoslaviji pojavila že prej, toda resnično množična je postala šele v tem desetletju. Eno najbolj vitalnih polj na tem področju je bila jugoslovanska popularna glasba (t. i. *yu-rock*), saj so v tem času številne domače glasbene skupine snemale plošče, ki niso dosegle zgolj naravnost vrtoglavih števil prodajnosti, pač pa so tudi bile zelo kvalitetne – vse do mere, da jih lahko povsem mirno primerjamo z vsem najboljšim, kar je v tistem času prihajalo izpod skladateljskih peres bolj poznanih angleških in ameriških skupin. Močno jugoslovansko mladinsko glasbeno kulturo so spremljale tudi številne mladinske subkulture. O vzdušju miroljubne koeksistence med politiko in mladino, ki se je vzpostavilo v času navidezne prosperitete, priča tudi dejstvo, da je oblast vse te subkulture sprejemala z veliko mero strpnosti, če že ne razumevanja. Mladi so na takšno držo reagirali z veliko odobravanjem: ko so Đorđe Balašević, Biljana Krstić in Bora Đorđević leta 1978 posneli svoj znameniti hit »Računajte na nas«,⁶ so brez dvoma govorili v imenu zelo velikega dela generacije. Stanje potrpežljivega vzajemnega sprejemanja med glasbeno, na Zahod usmerjeno mladino in komunističnimi oblastniki pa se je konec sedemdesetih let končalo. Glavni razlog za to je bil pojav punka na glasbenih odrih večjih jugoslovanskih mest. Razlika med punkom in »klasičnim« rockom v glasbenem smislu niti ni bila tako zelo velika, toda mladi punkerji so svojo estetiko gradili na kritičnem odnosu do družbenega okolja, v katerem so živeli, četudi je to bilo socialistično (v Veliki Britaniji, od koder punk v veliki meri izhaja, so se punkerji borili prav za takšen ali podoben socializem). To pa oblasti ni bilo všeč. V kakšnih boljših časih bi bila morda s tovrstno glasbeno opozicijo nemara celo potrpežljiva, ker pa je državo konec

⁵ Temo je na nočni (!) seji skupščine SFRJ odprla tedanja predsednica Izvršnega sveta Jugoslavije Milka Planinc (Petranović, 1988, 445).

⁶ Z znamenitimi verzi, ki obljublajo zvestobo revolucionarni agendi: »Sumnjaju neki, da nosi nas pogrešan tok, jer slušamo ploče i sviramo rok. Al' negde u nama je bitaka plam i kažem vam, šta dobro znam: računajte na nas« (Nekateri menijo, da nas nosi napačen tok, ker poslušamo plošče in igramo rock. Ampak nekje med nami je velikih bitk žar in povem vam, kar dobro vem: računajte na nas).

sedemdesetih že močno najedala ekonomska kriza, oblast ni bila pripravljena tolerirati še kopico nažganih najstnikov, ki so s svojimi raztrganimi imidži kazili podobo socialističnega vsakdana, za povrh pa še prepevali skladbe, kot so bile na primer »Ljubljana je bulana« (Pankrti, 1977), »Tovar'ši, jest vam ne verjamem« (Pankrti), »Što je to u ljudskom biču, što ga vodi prema piču« (Kaj je to v človeškem bitju, kar ga vleče k pijači) (Prljavo kazalište, 1980), ali pa pač zgolj »Možgani na asfaltu« (Berlinski zid, 1981).

Posledice razraščajoče se ekonomske krize je bilo čutiti tudi v kinematografiji, in to vsaj na dveh ravneh. Prva so bila vedno manjša sredstva, ki so bila namenjena kinematografiji, kar je pomenilo najmanj to, da so domači filmi v tem času postajali vse bolj komorni (dogajanje je bilo vedno bolj omejeno na majhne prostore z manjšim številom nastopajočih (glej: Zorman 2007, 135)). Druga raven je bila povezana z oživljanjem komercialnih projektov. Teh ni bilo veliko (v Sloveniji so bili ključni *Pomladni veter*, *To so gadi*, *Sreča na vrvcici* in *Ko zorijo jagode*), so pa s svojimi uspehi domačim studiem vsaj nekoliko olajšali življenje v ekonomsko vedno bolj utesnjujočih okoliščinah.

Manjši obseg sredstev, ki je bil zaradi krize na razpolago domači kinematografiji v sedemdesetih letih, je bil sicer v nekoliko nenavadnem razmerju z novim zagonom državne podpore jugoslovanskemu filmu, do katerega je prišlo prvič po umiku države iz filmske proizvodnje na začetku petdesetih let. Povod za ta nov zagon je bil velik uspeh, ki ga je tako v tržnem kot tudi ideološkem smislu zabeležila *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969), monumentalen celovečerni spektakel, ki so ga sofinancirale republike, federacija, delovne organizacije iz cele Jugoslavije, tuji distributer in s svojim aktivnim prispevkom tudi Jugoslovanska ljudska armada. *Bitka na Neretvi* je tako vse do danes eden dražjih evropskih filmov vseh časov,⁷ toda velikanski vložek ni bil brez učinka. Film je v nekaj tednih postal najbolj gledan jugoslovanski film do tistega trenutka, prodan je bil v 84 držav in nominiran za tujejezičnega oskarja (Škrabalo 1998, 360–367).⁸ Poseben spektakel je bila že (»svetovna«) premiera filma v Sarajevu, saj je bosanska prestolnica ob tej priložnosti od množice uglednih povabljenecv kar pokala po šivih. Ti so vključevali Sophio Loren, Omarja Sharifa in dolgoletnega direktorja festivala v Cannesu Roberta Favre Le Breta, časopisi pa so bili pred premiero tudi polni senzacionalnih novic v zvezi s povabljenici: »Sartre se je opravičil«, »Charlie Chaplin ne bo prišel, ker je težko bolan« ipd. (Škrabalo 1998, 367). Ko govorimo o *Neretvi*, ne smemo pozabiti tudi podrobnosti, da je plakat za angleško verzijo filma pripravil nihče drug kot znameniti slikar Pablo Picasso,⁹ ki je pred tem naredil filmski plakat le še za *Un chien Andalou* (Andaluzijski pes) (Luis Buñuel in Salvador Dalí, 1929) (Turajlić 2010). Državno vodstvo velikega prispevka, ki ga je imela *Bitka na Neretvi* pri legitimaciji partizanskega boja in socialistične

⁷ Za *Bitko na Neretvi* je bila angažirana filmska ekipa s 180-timi člani; v filmu so nastopali veliki domači in tuji filmski igralci (Orson Welles, Yul Brynner, Franco Nero, Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Lojze Rozman, Milena Dravić in mnogi drugi); za snemanje je bilo porabljenih 152.000 metrov filmskega traku (končna verzija je bila dolga 4742 metrov); za 100 prizorov, od katerih je bil največji rušenje mosta čez Neretvo, kjer je sodelovalo kar 7.000 statistov, je bilo posnetih 3.800 kadrov; za potrebe snemanja je JLA prispevala skoraj 10.000 vojakov, 140 topov in 50 tankov; porabljenih je bilo 800.000 nabojev; sodelovalo je 28 kaskaderjev; vozila filmske ekipe pa so v času snemanja prevozila več kot 5 milijonov kilometrov (Škrabalo 1998, 360–362).

⁸ *Neretvo* si je skupno ogledalo več kot 350 milijonov gledalcev, kar jo umešča med najuspešnejše evropske filme vseh časov. Zgolj v Jugoslaviji je zabeležila 5 milijonov ogledov. Leta 1972 je bila najbolj gledan film na Norveškem, Finskem Japonskem, v Braziliji, Eiptu in na Poljskem. V Parizu in Milanu so je neprekinjeno prikazovali 6 mesecev, v Atenah pa celo ceto.

⁹ Picasso je plakat naredil iz osebne naklonjenosti do projekta. V času snemanja filma se je namreč nahajal v Jugoslaviji in je projekt nanj napravil močan vtis. Za plakat je tako računal povsem simbolično ceno: 15 steklenic različnih jugoslovanskih vin (internetni vir 84).

ureditve, navsezadnje pa tudi pri mednarodni promociji edine neuvrščene evropske države, seveda ni moglo ne opaziti, zato je na krilih navdušenja nad uspehom tega epa podprla niz podobno ambicioznih spektaklov o partizanskem junaštvu (med najbolj znanimi od teh so bili *Valter brani Sarajevo* (Valter brani Sarajevo) (Hajrudin Krvavac, 1972), *Sutjeska* (Sutjeska) (Stipe Delić, 1973), *Užička republika* (Užička Republika) (Žika Mitrović, 1974), *Partizani* (Partizani) (Stole Janković, 1974) in *Partizanska eskadrila* (Partizanska eskadrilija) (Hajrudin Krvavac, 1979)). Nekateri so niz ideološko pravovernih partizanskih spektaklov iz tega obdobja poimenovali kar *rdeči val*,¹⁰ kljub temu pa je treba poudariti, da so tovrstne velikopotezne investicije ostale vezane zlasti na srbske (Avala film in v manjšem obsegu tudi FRZ – Centar filmskih radnih zajednica SR Srbije) in bosanske (Bosna film in Sutjeska film) partizanske projekte, medtem ko so kinematografije drugih republik in žanrov ostale prepuščene same sebi. Res je, da je tudi Viba je poskusila posneti partizanski spektakel (o dražgoški bitki), toda o razmerah, v katerih se je nahajal slovenski film tistega časa, pove vse že dejstvo, da se projekt ni izšel in da je bila iz posnetega materiala narejena le krajša televizijska nadaljevanka (*Oblaki so rdeči* v režiji Andreja Stojana (1983)).

Poleg poostrene partijske diktature, ekonomske krize ter na novo zagotovljene republiške avtonomije, ki je vsaj do neke mere odpirala interes za raziskave lastnih nacionalnih mitov, je slovensko kinematografijo sedemdesetih let zaznamovala tudi organizacijska reforma. Reforma je sledila novi ustavi iz leta 1974, ki je celotno družbo preoblikovala v skladu s Kardeljevimi načeli samoupravljanja. Po teh načelih se naj bi proizvodnja v družbi organizirala okoli osnovnih enot delavskega samoupravljanja, *temeljnih organizacij združenega dela* (popularno: TOZD-ov), za te pogosto niti ne tako zelo nove institucije in prakse pa je bila vpeljana tudi nova kompleksna terminologija (poleg »temeljnih organizacij združenega dela« so obstajali še »družbeni dogovori«, »izvršni svetik«, »samoupravni sporazumi«, »svobodne menjave dela« ipd.). Kardeljeve ideje o umiku države iz proizvodnje niso bile nujno slabe, toda ker so v praksi zahtevale veliko časa in papirja (ter ljudi: v podjetjih so bili na primer zaposleni tudi posebni »referenti samoupravljanja«),¹¹ se je sistem kmalu sprevergel v odtujeno birokratiziranje, ki ga ljudem ni mogla približati niti tako zelo popularna televizijska nadaljevanka, kot je bila *Naša krajevna skupnost* (Stoš Potočnik, 1980).

Stvari so bile po novi ureditvi še posebej zapletene na področju kulture, saj kulturne institucije same po sebi praviloma ne morejo preživeti, država pa se je v skladu z vizijo samoupravne decentralizacije želela umakniti tudi s tega področja. Kardeljeva rešitev so bili posebni sveti, tako imenovane *samoupravne interesne skupnosti* (SIS-i). Tu naj bi se srečevali predstavniki družbe, ki jih je zanimalo delovanje različnih kulturnih institucij, in predstavniki tistih, ki delajo na področju kulture. V »svobodni izmenjavi dela« se naj bi predstavniki obeh strani kar sami dogovorili, kako se bodo financirale kulturne dejavnosti, toda ker je bil sistem v praksi zapleten, predvsem pa je zahteval veliko sestankovanja, do katerega ni bilo nikomur, se je tudi ta »svobodna menjava« kmalu razvodenela v prazne formalizme

¹⁰ Gre za duhovit obrat naziva »črni val«, ki ga je partijska kritika uporabljala za estetsko in politično diskvalifikacijo srbskega novega filma. Rajko Munitić je s podobnim odtenkom ironije partizanske spektakle z začetka sedemdesetih let označil kot *kinematografijo kvantitete* (Munitić 1978, 76), precej ironičnih zapisov pa se je pojavilo tudi o sami *Bitki na Neretvi*. Bogdan Tirnanić je na primer v neki recenziji zapisal, da ta film ni nič drugega kot »kaskadersko-piretehnična politična tovarna, ki je jugoslovanski film pripeljala na rob gmotnega, umetniškega in moralnega propada« (Tirnanić, 1972, 18).

¹¹ Bivši delavec v Mariborskem TAM-u poroča, da je bilo v tem podjetju, ki je imelo leta 1983 9.000 zaposlenih, zaposlenih tudi nič manj kot 22 referentov samoupravljanja. Delegatski sistem je zaradi pisanosti zaposlenih obenem pomenil tudi »povprečni dnevni izostanek pribl. 300 ljudi, ki so sedeli v delegacijah občinskih, krajevnih organov, tako imenovanih SIS-ov« (internetni vir 21).

(glej Škrabalo 1998, 372–375). Sašo Schrott poroča, da se je leta 1976 po samoupravnih načelih preoblikovala tudi Viba film, takrat edino slovensko filmsko proizvodno podjetje. Poleg klasičnih organov samoupravljanja je Viba kot podjetje, ki naj bi opravljalo dejavnost posebnega družbenega pomena, dobilo dvodomno sestavljen *filmski svet*: v enem domu so bili delegati v podjetju redno zaposlenih delavcev, v drugem pa predstavniki širše družbene skupnosti (predstavniki najširšega družbenega interesa). Posebno posvetovalno telo, *programski svet*, je filmskemu svetu na podlagi predhodno opravljene selekcije v dramaturškem oddelku predlagal program filmov, te predloge pa je potem filmski svet po predhodni ločeni potrditvi obeh domov sprejel ali zavrnil. Program so potem obravnavala še ustrezna telesa *Kulturne skupnosti Slovenije* in kulturne skupnosti po občinah, dokončno pa ga je potrdila *Skupščina kulturne skupnosti Slovenije* (Schrott 1983, 31–31).

Nov *Zakon o filmu* je sicer skupščina Socialistične republike Slovenije sprejela že leta 1974. Tu je bilo med drugim določeno, da je »domači film« *kulturna dobrina širšega družbenega pomena* in da ga v skladu s tem finančno podpira država (Vrdlovec 2013, 392–393). S tem se je po Vrdlovcu zaključilo obdobje, ko je bil domači film financiran s pomočjo deleža zaslužka od prodaje kinovstopnic, čeprav to očitno ni veljalo povsod enako. Za Hrvaško Škrabalo na primer pravi, da je njihov *Zakon o kinematografiji* (iz leta 1976) odredil, da se domača kinematografija financira kar iz viška prihodkov, ki jih v kinodvoranah ustvarijo tuji filmi. 35 % cene, ki so jo plačali za vstopnice gledalci, je tako šlo za domači film, še dodatnih 10 % od letne zakupnine za prikazovanje uvoženih filmov pa so morali prispevati distributerji (Škrabalo 1998, 373). Toda cene vstopnic so kljub temu ostale nizke. Obisk kinematografov je bil za posameznika razmeroma majhen strošek vse do konca osemdesetih let, ko so bili kinematografi prisiljeni v bolj tržno brezkompromisne načine delovanja. K nizkim cenam vstopnic je med drugim prispeval znaten – pogosto večletni – zamik, s katerim so se tuji filmi prikazovali v Jugoslaviji. Ker so domači distributerji tuje filme kupovali šele, ko je zanimanje zanje v tujini že upadlo, so bili filmi cenejši, čeprav je to na drugi strani seveda tudi s svoje strani prispevalo k splošni jugoslovanski popularnokulturni zaostalosti, s katero se je vsak posameznik spoprijemal po svoje (običajno z nakupi bolj aktualnih proizvodov v tujini).¹² Distribucijski zamiki so se postopoma krajšali šele v osemdesetih letih.

Že iz naštetega je jasno, da slovenska kinematografija sedemdesetih let tiste iz šestdesetih ni mogla preseči. Ekonomski viri so bili omejeni, svoboda umetniškega izražanja na politično ostrih robovih obrušena, v ospredje pa so prihajale tudi vase zagledane nacionalne teme. Bi bilo v teh razmerah sploh mogoče kar koli drugega kot to, da je tudi na filmske trakove začela počasi, a vztrajno legati tista plast sivega malodušja, ki je v času porajajoče se krize zaznamovala socialistično družbo na sploh in ki ga je na neki drugi ravni ob koncu desetletja tako zelo učinkovito naslovlilo slovensko punk gibanje?

Seveda ni bilo vse slabo. Tudi v tem obdobju je nastalo precej izjemnih filmov, še več pa je bilo takih, ki v nekaterih elementih morda res niso dihali povsem dobro, so pa kljub vsemu na mnogih točkah stali kot lepo izbrušeni izdelki, pri katerih je mogoče še danes marsikaj občudovati. Res je, da so filmi tega časa v splošnem težji in po vzdušju tudi temnejši od tistih iz šestdesetih let, toda po drugi strani je treba razumeti, da so bili slovenski filmi v svojih mrakobnih odtenkih v izhodišču vendarle pošteni, saj so očitno črpali iz eksistenčnih in eksistencialnih okoliščin, v katerih so nastajali; sedemdeseta leta – še bolj pa kasneje osemdeseta – pa preprosto niso bila čas, ki bi kogar koli gnal k zelo lahkotnim temam. Temnejši značaj domačega filma, še posebej če se mu je v kakšnem trenutku pridružil še kakšen odtonek

¹² Filmi tu seveda niso prišli v poštev, toda nakupovanje plošč, knjig, stripov in oblek v sosednjih Italiji in Avstriji, pa tudi v Londonu, je v veliki meri olajšalo sledenje aktualnim kulturnim (in subkulturnim) trendom v svetu.

umetniške samozadovoljnosti in prazne avtorske vehemence, seveda ni pritegoval občinstva in povsem razumljivo je, da se je v tem času začel oblikovati popularni stereotip o »negledljivem slovenskem filmu«. Toda po drugi strani je treba vztrajati, da slovenski filmi tega obdobja ne glede na svojo večjo zahtevnost in mrakobnost v splošnem niso bili slabi, še pred tem pa izpostaviti, da resen in temen značaj filmov sploh ni nujno problem. Vrednota – in ne napaka – je, če je kakšen film ukrojen še kako drugače kot po načelih hollywoodskega vsesplošnega dobrikanja gledalca, če pa slovenski filmi tega obdobja pri svojih odmikih od lahkotnih standardov gradijo na specifikah lastnega kulturnozgodovinskega okolja, pa še toliko bolje.

Prvi domači film, ki so ga slovenski gledalci lahko videli v sedemdesetih letih, je bil *Oxygen* Matjaža Klopčiča. Film, ki je bil zasnovan kot koprodukcija Vibe in FRZ Centra radnih zajednica Srbije, je prišel premierno v kinodvorane 26. junija 1970. Tu je treba že na samem začetku omeniti, da je pri občinstvu naletel na katastrofalno slab odziv: v Ljubljani je bilo premierno prodanih zgolj 1.952 vstopnic, kar je bil do tistega trenutka daleč najslabši obisk kakšnega slovenskega igranega celovečernega filma. Toda vprašanje je, koliko podatkov o obisku sploh pove o resnični kvaliteti nekega filma. *Oxygen* je na primer povsem zanimiva filmska meditacija o konfliktu med vrednotami svobode in reda ter se vsaj na načelni ravni lahko povsem mirno primerja z množico drugih, v kinodvoranah veliko bolj uspešnih slovenskih filmov.

Otok je utopična država, kjer se bije boj med dvema političnima strujama. Na eni strani so starejši aparatčiki, ki želijo Otok priključiti totalitarnemu Kontinentu, na drugi pa je uporniška mladina, ki hoče, da država ostane samostojna in samosvoja družba, kjer bodo ideale revolucije spremljale tudi vrednote svobode, ljubezni in neinhibirane ustvarjalnosti. Na kongres, kjer se bo odločalo o prihodnosti Otoka, prideta novinar Marko (Stevo Žigon) in njegova žena Patricija (Malgorzata Braunek). Marko je naklonjen mladini. Na kongresu ji celo pomaga, da njena vizija na koncu prevlada, toda s takšnim razpletom dogodkov ni zadovoljen Kontinent, zato na Otok pošlje svoje agente. Agenti obračunavajo z mladino naklonjenimi posamezniki. Med drugim ugrabijo tudi Patricijo. Ko dekle poskusi pobegniti, jo ustrelijo. Medtem ko Marko žaluje za svojo ženo, Kontinent zasede Otok. Da bi ga pridobil na svojo stran, Kontinent Marku podtakne tajno agentko Vero (Dušica Žegarac). Toda Vera in Marko se zaljubita. Ker nova oblast to razume kot izdajo, agenti ubijejo še Vero. Mladina se predaja karnevalskim ritualom. Se bo odrekla hipijevskemu eskapizmu in se novemu redu uprla tudi aktivno?

Prva stvar, ki danes pade v oči pri *Oxygenu*, je avtorstvo scenarija: Klopčič je film posnel po predlogi, ki jo je pripravil kasnejši dolgoletni slovenski zunanji minister Dimitrij Rupel. Scenarij dokazuje veliko mero Ruplove mladostne literarne okretnosti, toda predloga ni povsem brežhibna. Med njenimi kvalitetami je mogoče izpostaviti aktualno politično alegoričnost, ki je kljub mnogim razmeroma abstraktnim metaforam v svojem kritičnem sporočilu povsem razumljiva, med slabostmi pa prazne dialoge in površno ukrojeno dinamiko, ki film po nepotrebnem drobi, gledalca pa odbija. Če začnemo z alegoričnimi razsežnostmi, velja najprej omeniti, da je film zelo očitno parabola o Jugoslaviji, ki je v času nastanka filma bila, tako kot Otok,¹³ razpeta med dvema vizijama socializma, totalitarno (v filmu starejši aparatčiki, ki se želijo zblížiti s Kontinentom (Sovjetsko zvezo?)) in liberalno (mladina). Aktualnost metaforičnih sklicev je v tem, da je film prišel na filmska platna prav v trenutku, ko so bile

¹³ Zdi se, da se je pri nazivu države Rupel navdihoval pri takrat zelo odmevnem romanu *Island* (Otok) (1962) Aldousa Huxleya. Tudi Huxlejev Otok je neke vrste utopija in tudi v tem romanu je glavni junak novinar, ki se sprva namerava na Otoku zadržati le krajši čas.

glave različnih liberalno usmerjenih politikov, ekonomistov in filozofov¹⁴ že položene na politično tnalno, a so njihove ideje v družbi še glasno odmevale. Omenili smo že, da je partijsko vodstvo na začetku sedemdesetih liberalistična valovanja odločno zadušilo in državo vrnilo v objem trše oblike partijske diktature, toda film je bil narejen tik pred tem, tako da ga je v tem kontekstu mogoče razumeti kot aktualen, zlasti pa pogumen diskusijski prispevek proti hladnemu etatizmu vzhodnega tipa, za katerega se je zdelo, da je že na vidiku in ki je kmalu zatem Jugoslavijo zajel tudi v resnici. Aktualen je tudi zaplet s Kontinentovo okupacijo Otoka, saj se je jugoslovansko vodstvo, kot smo tudi že videli, od liberalizma odvrnilo tudi zaradi strahu, da bo pretirana liberalizacija družbe izzvala intervencijo držav Varšavskega pakta. Na tej alegorični ravni moti le vtis, da film v politično vsaj nekoliko oportunistični gesti obsoja tudi (hipijevsko) mladino, ki se namesto aktivnega spopada s totalitarno oblastjo zgolj predaja čudnim in iracionalnim ritualom. To slednje sicer omenjamo z mero zadržanosti, ker simbolika, v katero film uokvirja hipije, ni povsem jasna, toda v splošnem se zdi, da je Rupel nekoliko pokroviteljsko obravnaval tako partijsko nomenklaturu kot tudi mlade upornike. Je že takrat videl kot edino alternativo jugoslovanskemu socializmu predstavniško demokracijo? Mamljivo je brati aktualna politična stališča nekoga za nazaj, toda verjetno ne nujno upravičeno, vseeno pa po ogledu filma ostaja nekoliko nelagodен občutek, da *Oxygen* kljub mnogim okretnim prikazom hipijevskega uporništva in drugačnosti številne razsežnosti njihove subverzivnosti podcenjuje, če že ne v celoti spregleduje. Navsezadnje sta tudi apolitičnost in kontrakulturno eksperimentiranje z različnimi življenjskimi stili lahko pomembni politični gesti.

Med slabostmi scenarija štejemo tudi prazne dialoge in razmeroma slabo dinamiko. Pri dialogih je treba poudariti, da njihova abstraktnost sama po sebi ne moti, toda tako kot pri marsikaterem slovenskem modernističnem literarnem delu, navsezadnje pa tudi filmu, se tudi pri *Oxygenu* zdi, da je abstraktna forma prej mašilo za idejno izpraznjenost kot resnično vsebinsko utemeljena slogovna rešitev. Zgodba kot celota sicer ima svoj smisel, toda to, kar liki izjavljajo, je skoraj v celoti brez pomena in smisla, vsekakor pa zelo blizu temu, kar se danes v pogovornem jeziku označuje kot »kr neki«. Na ravni dinamike so po drugi strani problematični predvsem vztrajni preskoki med lepo artikuliranimi dinamičnim prizori in obupno statičnimi besedičenji. Slednja so problem že sama po sebi, njihova neenakomerna raztresenost vzdolž filmske pripovedi pa stvari še poslabšuje, saj brezobzirno trga že tako ne pretirano zaokroženo narativno celoto.

Toda če je za *Oxygen* mogoče zatrditi, da je na vsebinski ravni nekoliko neenakomerna stvaritev, njegovi formalni konstrukciji, tako kot vsem do tega mesta obravnavanim Klopčičevim filmom, ni mogoče očitati ničesar. Film je v vseh vizualnih elementih izjemen, pri čemer velja še posebej izpostaviti navdahnjeno kadriranje, diskretno, a hkrati ekspresivno osvetlitev in igrivo montažo, lepo pa se dogajanju prilagajajo tudi učinkoviti glasbeni vložki. Tudi če bi bil *Oxygen* vsebinsko povsem zanič – pa kot zapisano ni –, je vreden ogleda vsaj zaradi brezhibne, avtorsko izčiščene forme, h kateri je poleg mojstra Klopčiča veliko prispevala tudi njegova v tistem trenutku že uveljavljena ekipa z direktorjem fotografije Rudijem Vavpotičem na čelu. Filmu sta veliko prispevala tudi igralca v glavnih vlogah. Stevo

¹⁴ Najbolj pomembna v tem okviru je bila skupina *praksisovcev*, ki je v povezavi s tedaj aktualno zahodno novolevičarsko teorijo kritizirala mnoge vidike ureditve jugoslovanske socialistične družbe. Po Titovi osebni intervenciji je bil časopis *Praksis* leta 1974 prepovedan, osem po mnenju skupščine SR Srbije »moralno in politično neprimernih« profesorjev beograjske Filozofske fakultete pa je na začetku leta 1975 tudi izgubilo službe. Do manjših čistk med akademiki je prišlo tudi v Sloveniji: štirim profesorjem na Fakulteti za sociologijo, politične vede in novinarstvo (sedanja FDV) Univerze v Ljubljani, tj. Tinetu Hribarju, Janezu Jerovšku, Veljku Rusu in Vladu Arzenšku, je oblast onemogočila pedagoško delo, saj naj bi s svojimi liberalnimi nazori škodili študentom.

Žigon je z upodobitvijo odločnega, a senzibilnega novinarja ustvaril lik, ki poleg vsega drugega navdušuje tudi s svojo umirjeno urbano pretanjenostjo, potezo, ki jo je v slovenskem filmu od vedno primanjkovalo, Malgorzata Braunek, poljska filmska zvezdnica, ki je pred in po tem slovenskem gostovanju blestela v filmih tako prominentnih poljskih režiserjev, kot so Andrzej Wajda, Andrzej Żuławski in Jerzy Hoffman,¹⁵ pa s svojo mehko slovansko lepoto gledalcu v vsakem primeru niti ne pusti, da bi v kadrih, kjer se pojavlja, opazil še kaj drugega kot zgolj njo.¹⁶ V filmu, ki so ga posneli na Bolu na otoku Brač (Štefančič 2005, 80), se v stranskih, a vseeno že opaženih vlogah pojavljata tudi Milena Zupančič in Radko Polič. Milena Zupančič je z naslednjim Klopčičevim filmom postala velika zvezda domačega filma in tudi Klopčičeva dolgoletna muza, Polič pa je v *Oxygenu* s svojo markantno upodobitvijo radikalnega hipija še enkrat iz drugih vrst opozoril na svoj izjemen igralski talent (ki ga je kmalu ta tem tudi že potrdil v svojih prvih glavnih vlogah).

Za *Oxygen* lahko rečemo, da ni ravno epohalen film, vendar je kljub vsem pomanjkljivostim, ki ga na nekaterih mestih vežejo, vseeno dovolj zanimiv, da bi si zaslužil več pozornosti, kot je bil deležen do sedaj, pri čemer bi morebiten ogled še posebej veliko nudil tistim, ki jih privlačijo vizualno močni in stilizirani filmi. Če Klopčič s tem celovečercem ni požel uspeha pri gledalcih, je bil nekaj utehe deležen vsaj na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kjer je bil nagrajen z bronasto areno za režijo. Na festivalu sta bila nagrajena tudi Rudi Vavpotič in Stevo Žigon, ki sta prejela zlato areno za fotografijo oziroma glavno moško vlogo.

Ko se je še istega poletja kot *Oxygen* na domačih filmskih platnih pojavil *Onkraj* Jožeta Galeta in pri gledalcih naletel na še slabši odziv – film si je premierno ogledalo zgolj 678 gledalcev –, se je gotovo zazdelo, da je domača kinematografija zašla v hudo krizo. Toda stvari v resnici niso bile tako zelo hude. Trend upadanja zanimanja za domače filme se je kmalu z nekaj uspešnejšimi filmi obrnil, zlasti pa velja poudariti, da tudi *Onkraj* nikakor ni tako zelo slab, kot bi se nemara zdelo glede na podatek o obisku. Res je, da film s svojo umetniško hermetičnostjo širokih ljudskih množic ravno ne nagovarja, toda prav tako kot Klopčičeva *Sedmina* iz leta poprej je tudi Galetov prvi resni celovečerec (prej je Gale dobival priložnosti zgolj s Kekci) posrečena stvaritev prepoznavno lirične lege, ki bi jo kljub njenemu ideološko prenapetemu narativnemu okvirju lahko umestili v kategorijo vse prehitro pozabljenih umetniških partizanskih filmov. Film je nastal v koprodukciji FRZ Beograd in FRZ Ljubljana.

Ljubljana, sodobnost. Damjan (Janez Škof) je bivši partizanski kurir, ki popiva po mestnih lokalih in mladim hipijem vedno znova pripoveduje o tem, kako je med vojno izgubil svojo najdražjo. Ko je imel rojstni dan (mladega Damjana igra Ivica Vidović), je namreč Darja (Jasna Androjna), s katero sta bila zaljubljena, njegovo pošto odnesla na kurirsko postajo kar sama. S tem mu je želela zgolj polepšati dan, toda Damjan je šel za njo, potem pa sta se sprla. Namesto da bi počakala na noč, se je Darja tako vrnila čez jez na reki kar podnevi. S tem se je izpostavila strelom iz sovražnikovega bližnjega bunkerja, ki so jo pokosili. Partizanski oficirji (enega od njih igra Boris Cavazza) so Damjana zaradi zahajanja v vas (k dekletu) in prepuščanja partizanske pošte drugim temeljito zasliševali. Toda Damjanu je bilo po Darjini smrti za vse vseeno. Šele čez čas se je v njem nekaj obrnilo: ko je izvedel, da si neke pošte nihče ne upa prenesti skozi sovražnikov obroč, je pobegnil iz pripora, ukradel pošto in se z njo mimo vseh

¹⁵ Prav nekje v času premiere *Oxygena* je Malgorzata Braunek snemala *Trzecia część nocy* (Tretji del noči) (1971), ki danes velja za enega najpomembnejših poljskih filmov vseh časov. Igralka je bila takrat z režiserjem tega filma Andrzejem Żuławskim tudi poročena, kasneje pa se je razvezala in se posvetila budizmu.

¹⁶ Tudi za *Oxygen* je Klopčič za glavno igralko želel – tako kot pri svojih prejšnjih celovečercih – Snežano Nikšič, ki pa je vlogo zavrnila, saj je bilo v scenariju predvideno nekaj golote, to pa naj bi bilo za njenega tedanjega moža, ki naj bi bil zelo ljubosumen, nesprejemljivo (intervju Nikšič v: Dravić, Šerbedžija in Nikšič).

zased prebil do kurirske postaje, kjer jo je sprejel razumevajoči Martin (Jože Zupan). Spet v sodobnosti se mladina Damjanu in njegovemu pijanskemu samopomilovanju posmehuje. Nekaj zanimanja za njegovo zgodbo pokaže zgolj zadrogirano dekle, ki pa nenadoma steče na ulico, kjer jo povozi avto. Damjan se po praznih ulicah opoteka domov. Okoli njega se prebuja nov dan. Ljudje že hitijo v službe.

Onkraj je bil prvi slovenski povojni celovečerni igrani film, ki je nastal brez sodelovanja Vibe ali Triglav filma (Štefančič 2005, 97). Triglav film v tistem času sicer niti ni bil več v pogonu, Viba pa glede na izrazit neuspeh filma svoje odsotnosti prav gotovo ni obžalovala. Ključni razlog za polom filma v kinodvoranah je brez dvoma njegovo izrazito pokroviteljsko sporočilo. Štefančič tako na primer piše, da nam *Onkraj* sporoča, kako se alkoholizirana in zadrogirana mladina »vse premalo zaveda, kaj se je dogajalo med Enobejem, kako se je kalila 'prava ljubezen' in kakšna je bila cena svobode, v kateri lahko zdaj tako dekadentno in brezbržno uživa« (Štefančič 2005, 97). Poudarjeno pokroviteljsko žuganje s prstom je v filmu celo skorajda dobesedno prevedeno v podobe zrelega moškega (Damjana), ki obupuje nad sodobno mladino. Podprto je tudi z dramatičnim, čeprav ne ravno klimaktičnim razpletom, ko zadrogirana mladenka steče pod avto: je želel Gale z analogijo smrti dveh deklet opozoriti, da so nekoč mladi umirali iz požrtvovalnosti, danes pa iz vsega naveličane prenasičenosti? Mogoče, čeprav se gledalci s takšnim prenapetim sporočilom verjetno niso mogli strinjati, kaj šele poistovetiti. *Onkraj* je na tej ravni mogoče brati kot film partizanske generacije (kamor sta spadala tudi Jože Gale in Matej Bor, soavtor scenarija¹⁷), ki se je v novih časih počutila vedno bolj odrinjena,¹⁸ skorajda popolno nezanimanje, ki se je pokazalo v kinodvoranah, pa je ironično potrdilo, da stokrat prežvečene partizanske zgodbe mladini leta 1970 v resnici niso pomenile praktično ničesar več.

Kljub svojemu skrajno neaktualnemu, skorajda starčevskemu jamranju o tem, kako je mladina pozabila na slavno partizansko požrtvovalnost, pa je *Onkraj* na ravni forme v mnogih pogledih zelo sodoben in atraktiven izdelek. Posnetki nočne Ljubljane spominjajo na gibke Godardove podobe hladnih pariških urbanih tekstur in pri tem celo puščajo vtis, da je Ljubljana velemesto naravnost svetovnih razsežnosti; montaža je na več mestih pogumno (novovalovsko) razcefrana (pa čeprav v počasnejšem tempu – pač v skladu z melanholičnim ritmom filma); posnetki so kljub preprostim prizoriščem in neprijaznemu zimskemu vremenu poetsko občuteni; še posebej močno pa film zaznamuje glasba, ki jo je pripravil Urban Koder, priljubljen avtor mnogih šansonov in nekaj let kasneje tudi znamenite glasbene predloge za Klopčičevo *Cvetje v jeseni*. Kodrova glasbena spremljava v *Onkraj* s svojimi ambientalnimi vokali in zasanjanimi melodijami na eni strani lepo povzema premike, do katerih je v tistem času prišlo na področju filmske glasbe v aktualnih evropskih kinematografijah, na drugi pa vzdušje filma povzdiguje v višave naravnost eterične lepote. Pri glasbeni spremljavi tako nekoliko zmede – če že ne zmoti – zgolj vključitev Tomaža Domiclja, ki v gostilni kot neke vrste slovenski Bob Dylan prepeva o »lakoti v Biafri« in »ubitih študentih v Ohio«. Slednje se namreč danes sliši vsaj nekoliko nenavadno, ampak kdo bi takrat lahko vedel, da se bo Domicelj kasneje iz resnega folk protestnika prelevil v popularnoglasbenega navihanca in da bo torej njegova zelo resna podoba v *Onkraj* za nazaj videti nekoliko čudno. Na slabi strani je poleg prenapetega moraliziranja v zgodbi mogoče omeniti tudi razmeroma blede igro hrvaškega igralca Ivice Vidovića. Vidović je na prehodu v sedemdeseta leta v jugoslovanski film vpeljal tip introvertiranega in deziluzioniranega sodobnega urbanega junaka

¹⁷ Scenarij za *Onkraj* je bil pripravljen po Borovi *Baladi o kurirju* (Talal 1992).

¹⁸ Gale se je sicer kasneje branil, da je zgolj poskušal posneti film »o pretežkih bremenih, ki jih je vojna nalagala mladostnikom« (Gale v: Talal 1992).

(antijunaka) ter zaslovel v mnogih dobro odigranih vlogah,¹⁹ toda v *Onkraj* se zdi, da se njegova medla introvertiranost liku, ki ga igra, preprosto ne prilega.

V končnem seštevku *Onkraj* torej ni slab film, čeprav je seveda treba poudariti, da prepriča zlasti na ravni pretanjenega liričnega vzdušja, veliko manj pa na ravni zgodbe, ki je, tudi če odmislimo tisti moralizirajoč okvir, nekoliko kratka. Da se zapiti Damjan še petindvajset let po končani vojni vede, kot da je bila njegova tragična ljubezen nekaj popolnoma izjemnega, ne deluje prepričljivo, saj se tragične ljubezni dogajajo ves čas, pri čemer tudi tiste v vsega preobjedenih časih ne bolijo nič manj od tistih iz partizanskih let. Res je morda, da mladina na začetku sedemdesetih let partizanske izkušnje ni več razumela, toda vse kaže, da tudi avtorja nista dobro razumela mladine.

Zadnji slovenski igrani celovečerni film iz leta 1970 je *Rdeče klasje* Živojina Pavlovića. Pavlović je bil sicer srbski režiser, ki pa je v svoji matični republiki imel težave, saj ga je – kot enega najvidnejših predstavnikov srbskega novega filma – oblast na začetku sedemdesetih let onemogočila. Omenjali smo že, da je srbski novi film s svojimi naturalističnimi prikazi temnih plati življenja v socializmu preizkušal meje svobode izražanja v jugoslovanski družbi. V razmeroma tolerantnih šestdesetih letih je to nekaj časa šlo, potem pa so komunisti z novim filmom oziroma »črnim valom«, kot so ga poimenovali, izgubili potrpljenje in z njim brezobzirno obračunali. Večina avtorjev te filmske šole je tako izgubila službo, Lazar Stojanović, ki je v zadnjem letniku svojega študija posnel film *Plastični Isus* (Plastični Jezus) (1971), pa je moral za nekaj let celo v zapor. Pavlović jo je pri vsem skupaj odnesel še razmeroma dobro. Res je, da je tudi on izgubil službo in da v Srbiji vsaj nekaj let ni mogel več snemati, toda ob posredovanju Matjaža Klopčiča je lahko naredil vsaj nekaj celovečercev za slovensko Vibo. To njegovo gostovanje je bilo možno, ker slovenski komunisti v kinematografijo niso pretirano vmešavali. Tiha predpostavka tega nevmešavanja je bila, da domači film ne bo odpiral pretirano provokativnih tem, toda takoj ko se je za kamero pojavil Pavlović, to nikakor ni bilo več tako zelo samoumevno. Pavlović je za Vibo posnel tri celovečerce, še pri enem pa je Viba sodelovala kot koproducent. Da tudi v Sloveniji ne misli odstopati od zanj značilnega družbeno kritičnega naturalizma, je pokazal že s svojim prvim prispevkom.

Živojin Pavlović (1933–1998) se je rodil v Šabcu v Srbiji. Na beograjski *Akademiji za uporabne umetnosti* je študiral dekorativno slikarstvo, po diplomi pa se je začel ukvarjati s književnostjo (Pavlović velja za enega pomembnejših srbskih pisateljev svoje generacije). Pritegnil ga je tudi film. Skupaj s skupino mladih filmskih navdušencev, ki se je zbirala v beograjskem *Kino klubu* in kritizirala »skrajno provincialno in diletantsko« domačo filmsko produkcijo, je tako začel snemati eksperimentalne amaterske filme. Prvič se je proslavil pri dveh odmevnih, a izzivalnih omnibusih z začetka šestdesetih let: *Kapi, vode, ratnici* (Kaplje, vode, bojovníki) (Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac in Marko Babac, 1961) in *Grad* (Mesto) (Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac in Marko Babac, 1962). *Grad* je bil zaradi svoje provokativnosti v Sarajevu celo uradno prepovedan. V obrazložitvi je pisalo, da jugoslovansko mestece »portretira v tako negativni luči, da se postavlja vprašanje, če bi tam kdo sploh hotel živeti ... Njegove kavarne so polne antisocialnih tipov, življenje pa poteka v ritmih morbidne seksualnosti in huliganizma« (Goulding 2002, 70). Po še nekaj podobno izzivalnih filmih je Pavlović v drugi polovici šestdesetih let posnel svoje tri najpomembnejše celovečerce. Prvi od teh je bil *Buđenje pacova* (Prebujanje podgan) (1967), ki prikazuje neuspeli poskus nekega osamljenega posameznika, da bi spremenil svoje pusto in nesmiselno življenje. Sledil je *Kad budem mrtav i beo* (Ko bom mrtev in bel) (1967), ki obravnava brezperspektivnost, s katero se soočajo mladi na industrijskem vzhodu Srbije.

¹⁹ Med najbolj znanimi sta njegova nastopa v Pavlovićeви *Zasedi*, ki smo jo že omenili, in Vrdoljakovem *Kad čuješ zvona* (Ko slišiš zvonove) (Antun Vrdoljak, 1969).

Tretji, *Zaseda* (1969), pripoveduje o mladeniču (simbolu revolucionarne čistosti),²⁰ ki najprej vstopi v OZNO, potem pa jo razočaran zapusti in pade pod streli svojih (simbol revolucije). Omenjeni trije filmi so na različnih festivalih pobrali niz velikih nagrad. Za *Buđenje pacova* je Pavlovič na primer prejel srebrnega medveda za režijo *Mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu* ter zlato areno v Pulju, *Kad budem mrtav i beo* je bil nagrajen s prvo nagrado za najboljši film na *Mednarodnem filmskem festivalu v Karlovyh Varyh* ter z zlato areno v Pulju, medtem ko je *Zaseda* prejela zlatega leva na Filmskem festivalu v Benetkah. Pri vseh omenjenih filmih so še posebej močen vtis pustile Pavlovičeve kombinacije surovega, skorajda dokumentarističnega naturalizma z občasnimi nanosi nežne poetičnosti.

Pavlovič je po obračunu z jugoslovanskim novim filmom na začetku sedemdesetih let kljub vsem priznanjem, ki jih dobil za svoje celovečerce, izgubil delo. Leta 1973, ko so se stvari zaostrele, mu je oblast med drugim odvzela tudi mesto docenta za filmsko režijo na beograjski *Akademiji za gledališče, film, radio in televizijo*. Uradna utemeljitev je bila, da je »neprimeren za poučevanje«. Nekaj filmov je po tem lahko posnel v Sloveniji, kjer je republiško vodstvo Vibi puščalo nekoliko več svobode. Tu je po *Rdečem klasju* (1970), ki ga je realiziral še pred obračunom z novim filmom, posnel še *Let mrtve ptice* (1973) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980), leta 1983 pa je v slovensko-srbski koprodukciji režiral še *Zadah tjela* (Vonj po telesu). Od teh filmov sta največ priznanj – pa tudi polemik – požela ikonoklastična *Rdeče klasje* in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Leta 1977 je Pavlovič v Srbiji tudi že lahko posnel *Hajko*, ki mu je v Pulju prinesla še eno zlato areno za režijo. Leta 1987 je sledil še *Na putu za Katangu* (Na poti v Katango), realistično podobo življenja rudarjev, posneto na resničnih lokacijah. V svojem zadnjem delu, z največjo težavo posneti *Državi mrtvih* (1998), je življenjsko dramo neke jugoslovanske družine uporabil kot prisposobo za posledice razpada Jugoslavije (v filmu se v eni od glavnih vlog pojavlja Radko Polič).

Za Pavloviča je poleg izrazite družbenokritične naravnosti in surovo naturalističnega stila značilno tudi zanimanje za problem eksistence posameznika, ki je obkrožen s povprečnostjo, brezosebno in omejitvami osebne svobode (podatki o režiserju povzeti po: Petrić 1990; Goulding 2002, 66–73; internetni vir 78). Njegovi sodelavci ga opisujejo kot korektnega, a nekoliko distanciranega profesionalca, ki se je filmu razdajal z dušo in telesom in ki ni nič manj od tega pričakoval tudi od vseh ostalih sodelujočih. Živojin Pavlovič velja danes za enega največjih jugoslovanskih režiserjev vseh časov.

Ptuj, prva leta po vojni. Južek (Rade Šerbedžija), bivši partizan in mladostno zagnan idealist iz hrvaškega Zagorja, organizira prisilne odkupe hrane. Pri svojem delu je uspešen, tako da mu nadrejena (Angelca Hlebce) zaupa težjo nalogo: prisilne odkupe hrane in organizacijo prve štajerske zadruga v neki odročni vasi, kjer imajo bogati kmetje (kulaki) zelo velik vpliv. Južek se z izzivom spoprime z zanj značilnima zagnanostjo in igrivostjo. V pomoč mu je tudi, da kmetov na svojo stran ne pridobiva z nasiljem (tako kot drugi funkcionarji) pač pa z zgledom. Nekaj časa se tako zdi, da mu bo celo uspelo, toda kaj ko okrajni odbor zahteva vedno nove količine hrane, ki je kmetje več nočejo oziroma ne morejo oddati. Težava je tudi, da odbor zahteva takojšnjo organizacijo zadruga, s katero se kmetje še vedno niso popolnoma sprijaznili. Še ena nerodnost je, da se je Južek zapletel z Zefo (Majda Potokar), gospodinja pri kmetiji, kjer se je nastanil, potem pa še z njeno hčerjo Hano (Majda Grbac) – in to ne glede na to, da je v resnici zaljubljen v Zefino drugo hčer Tuniko (Irena Glonar). Zefa, ki se ob umirajočem možu (Jože Zupan) končno počuti svobodno, hoče Južka poročiti. Hana se na svoji strani z njim zgolj poigrava, Tunika pa ga ne mara. Ko ga na proslavi vsaj na videz uspešne ustanovitve zadruga nekaj mladeničev izzove z vprašanjem, kdaj bo ustanovil še »zadružni kupleraj«, Južek končno izgubi

²⁰ Igra ga pri filmu *Onkraj* omenjeni Ivica Vidović.

živce in v slepem besu ustrelji proti skupini. Eden od mladeničev se zgrudi smrtno ranjen. Južka zaprejo. Za zapahi ga dotolče preiskovalčevo obvestilo, da mu oblast poleg uboja očita tudi nasilno novačenje v zadrugo. Ko iz svoje celice opazuje reko, v njegovih očeh ni več niti upanja niti idealov.

Pavlović si je za predlogo, po kateri je posnel svoj prvi slovenski film, izbral roman Ivana Potrča, *Na kmetih* (1954). V nasprotju s Potrčevim Svetom na kajžarju, ki ga je uporabil Štiglic dvajset let prej in ki se kar šibi od navdušenega agitiranja za nov družbeni red, je *Na kmetih* temno delo, ki ga prežema tako zelo močna poteza pesimizma, da ga je kritika ob izidu celo obsodila kot zlonamerno prikazovanje kmečke stvarnosti (Borovnik v Zorman 2007, 119). Pavlovića so nasprotno neolepšane podobe socialistične stvarnosti privlačile. Njegov izbor literarne predloge posledično ne preseneča, pomenljiv pa je tudi podatek, da je Pavlović v svoji želji, da bi *Rdečemu klasju* zagotovil čim več avtentičnosti, skupaj s filmsko ekipo še pred začetkom snemanja opravil obsežno raziskavo po vojvodinskih, štajerskih, prleških in prekmurskih vaseh. Ljudi je spraševal o njihovih spominih na prisilne odkupe in primerih, ko so terenci zlorabljali svoja pooblastila, in tako pridobil veliko pričevanj, ki so Potrčev prikaz agrarne reforme v prvih letih po vojni potrjevala oziroma še dopolnjevala (Šoemen v Zorman, 2007, 122–123).

Pavloviću se je z *Rdečim klasjem* kljub ideološko nenaklonjenim okoliščinam (čas obračuna z liberalizmom) posrečilo posneti zelo polemičen film. Trik, ki mu je to omogočil, je bil izbor zgodbe o nasilni kolektivizaciji podeželja takoj po vojni. Ker je šlo za obdobje pred razhodom z informbirojem leta 1948, ki ga je obsodila tudi jugoslovanska Zveza komunistov, so namreč prikazi revolucionarnega nasilja na prvi pogled kritizirali zgolj to, kar so obsojali tudi komunisti sami, pri čemer pa podobe neselektivnega terorja v imenu abstraktnih idealov vendarle govorijo tudi o naravi totalitarnih sistemov nasploh, torej tudi komunizma z začetka sedemdesetih let in ne le obdobja takoj po vojni. Na takšen način sta se kritike socializma lotevala že Pavlovićeva *Zaseda* in Papićeve *Lisice* (oba iz leta 1969), prednost tako nastavljenih pripovedi pa je, da jih težko cenzurirati, saj so kljub kritičnemu podtonu na manifestni ravni ideološko korektne. Glede na učinkovitost takšnega prijema tako verjetno ni presenetljivo, da je temu vzorcu do razpada socializma konec osemdesetih sledilo še nekaj slovenskih filmov in da je bilo podoben trend mogoče zaznati tudi v domači literaturi tistega časa. Barbara Zorman na primer pravi, da je tri leta po premieri *Rdečega klasja* precejšnjo pozornost vzbudil izid Kavčičevega dela *Zapisnik: legenda* in da je temu besedilo v osemdesetih letih sledil še niz podobno polemičnih spoprijemov s travmatičnimi pojavi iz časa med in takoj po vojni. Kot ključne avtorje, ki so s svojimi praviloma avtobiografskimi deli v tem času postavljali pod vprašaj uradno zgodovino, omenja Božiča, Rožanca, Rupla, Zupana, Hofmana, Torkarja, Jančarja, Javorška, Snoja in Kovačiča (Zorman 2007, 123).

Bolj natančno je mogoče kritičnost *Rdečega klasja* razbrati na več ravneh. Najprej so tu omenjeni prikazi povojnega nasilja novih oblastnikov: ne glede na to, da je dogajanje postavljeno v preteklost, eksplicitna povezovanja komunizma s samovoljo, mučenji in izsiljevanji partiji prav gotovo niso laskala. Zgovorno je tudi, da so komunistični funkcionarji v filmu skoraj brez izjeme prikazani kot naduteži, pijanci in brezobzirni mahinatorji. Na drugi ravni je pomembna Južkova usoda. V nasprotju z večino drugih partijskih aktivistov, ki se pojavljajo v filmu, je namreč Južek iskren idealist, ki verjame, da je mogoče ljudi prepričati o prednostih komunizma z lepo besedo. Toda kaj pomeni, če se ta idealist – poleg Tunike edini kolikor toliko čist značaj v filmu – v primežu realnosti agrarne reforme sesede v razočarano razvalino? Sugestija, ki jo je v tej smeri mogoče razbrati, je, da revolucija žre svoje (najboljše) otroke, kar tudi ni bilo ravno pretirano prizanesljivo do komunistične politične agende. Bojan Kavčič v tej povezavi omenja, da je izzivalnost *Rdečega klasja* ravno opozorilo, da je sistemu še najbolj nevaren prav tisti, ki hoče njegova lepa načela uveljaviti tudi v resnici, pri čemer se vsa njegova sprevrženost izkaže ob stalinističnem obratu na koncu filma, ko oblast Južka obtoži ravno tistega, česar ni storil, se

pravi nasilnega formiranja zadruge (Kavčič 1988a, 376–377). Provokativna je tudi nekonsistentnost Južkovega idealizma oziroma njegove dobrote. Kot politični idealist si Južek resda na vso moč prizadeva za emancipacijo »malega človeka«, toda po drugi strani je njegov odnos do žensk odkrito seksističen, saj si jih jemlje bolj ali manj zgolj za trenutno razvedrilo in mu je pri tem zanje popolnoma vseeno. Strogo gledano takšen odnos v tradicionalnem okolju, kamor je film postavljen, verjetno ni bil nič posebnega, vseeno pa je ta razsežnost v filmu tako izrazita, da jo lahko razumemo kot pomemben pomenski poudarek v smislu, da je revolucionarnim gorečnežem njihov abstraktni idealizem pogosto zgolj opravičilo za popolnoma nekritičen egoizem v konkretnih situacijah. Pomemben element kritike so tudi podobe same. Surove podobe blatne pokrajine, smrdljivih zaporniških celic, zabitih obrazov, krulečih svinj, zapitih obupancev, pohotnih starcev, zamaščenih brkov in v meglo zavitih sivih hiš, ki zaznamujejo *Rdeče klasje*, so že brez narativnega okvira močan komentar nove ureditve, če pa jih povežemo s pripovedjo o padcu iskrenega idealista, pa seveda še toliko bolj.

Neprizanesljivi posnetki človeške bede in nizkotnosti okoli katerih se razvija *Rdeče klasje*, kažejo, da Pavlovič kljub naraščajočim pritiskom od svoje umazane črnovalovske estetike ni nameraval odstopil niti za centimeter (primerjaj: Vrdlovec 1998: 27). V splošnem je sicer vizualne razsežnosti *Rdečega klasja* mogoče povezati s slogovnimi prvini italijanskega neorealizma, ki je tudi drugače močno vplival na jugoslovanski novi film, pri Pavlovičevem prvem slovenskem celovečercu pa je ta povezava morda še bolj izrazita zaradi nekaj naravnost fellinijevske absurdnih prizorov (predsednik okrajnega odbora skače s kolebnico, kmetje se učijo umivati zobe ipd.).²¹ Toda tu je treba biti pozoren: tako kot vsak dober režiser je tudi Pavlovič svoj navdih znal zaokrožiti v izčiščeno avtorsko vizijo, ki jo zaznamujejo tako posebni vsebinski poudarki kot tudi prepoznavni slogovni prijemi. Med prvimi lahko poleg zanimanja za svobodo posameznika izpostavimo popolno odsotnost kakršnegakoli sentimentalizma (v tem je drugačen od italijanskega neorealizma),²² med drugimi pa zamolklo barvno paletu in prepoznavno statične dolge posnetke (kadre-sekvence), ki vzbujajo vtis minimalnega fragmentiranja oziroma vdiranja kinematografskega avtorja v razvoj dogodkov (Zorman 2007, 118).²³

Nekaj umazane estetike jugoslovanskega novega filma je slovenski film videl že pri Pogačnikovih *Grajskih bikih*, ki so bili v šestdesetih letih edini izrazit slovenski približek tej usmeritvi. Napovedovala sta jo sicer že Babičeva *Veselica* in Hladnikov *Ples v dežju*, kljub temu pa je mogoče ugotoviti, da je *Rdeče klasje* s svojim poudarjeno temnim vizualnim in vsebinskim profilom močno razširilo izrazne horizonte slovenske kinematografije. To je videti tudi z današnje perspektive, saj nas film še vedno pretrese, čeprav je po drugi strani res, da je ob prvih prikazovanjih iz uveljavljenih okvirov verjetno še najbolj izstopalo nekaj drugega: ekspliciten prikaz spolnega odnosa. Ker so zadržki v zvezi s

²¹ Vprašanje, ali je Fellini v resnici čisto pravi neorealist, je odprto za razpravo. Ampak recimo, da je. Filmski teoretik André Bazin na primer piše, da je mogoče Fellinija razumeti kot režiserja, ki je med vsemi italijanskimi mojstri šel v neorealistični estetiki najdlje, saj se je šele pri njem dokončno izpolnila tista značilnost, ki jo Bazin prepozna za bistvo neorealizma: prednost, ki jo režiserji namenjajo reprezentaciji realnosti pred dramskimi strukturami (glej: Bazin 2010, 463–464).

²² David Parkinson opozarja, da se italijanski neorealizem kljub napol dokumentaristični intenci prikazovanja povojne stvarnosti v resnici nikoli ni uspel popolnoma otresti melodramatičnih zgodb, kar je vsaj nekoliko dušilo ostrino njegovih podob (Parkinson 1997, 152–154).

²³ »Tako v literaturi kot filmu skušam ustvariti atmosfero, ki vzbuja vtis, da je posledica naključnega razvoja dogodkov,« je pojasnil Pavlovič (Levi v Zorman 2007, 118). Andrej Inkret se sicer zaradi tega pritožuje, saj meni, da je posledično v *Rdečem klasju* le malo filmskega: »Pripoved je sestavljena iz vrste samostojnih in zaključenih sekvenc, grajenih s čisto gledališko dramaturgijo.« (Inkret 1988, 207).

prikazovanjem golote oziroma spolnosti v tistem času padali že nekaj let, nekaj eksplicitnih prizorov v tej smeri sicer tudi takrat verjetno ni delovalo ravno šokantno, vseeno pa so bili prvi. V kontekstu razprave o zgodovini slovenskega filma so ti prizori, zlasti tisti najbolj odkrit v hlevu, zanimivi tudi kot vzorec, ki se je hitro prijel kot slovenski standard. Skorajda živalsko parjenje Šerbedžije in Potokarjeve v krču obupa in bolečine je namreč narativno utemeljeno, toda kmalu skorajda ni bilo slovenskega filma, ki ne bi vključeval prizora podobno surovega seksa na prvem kupu sena, ki je bil pri roki. Glede na to, da se je v sedemdesetih letih snemalo mnogo filmov z nostalgčno kmečko tematiko, to vsebinsko stoji, toda zakaj so bili potem tako zelo redki prizori spolnosti v bolj urbanih filmih (Hladnikova *Maškarada* je tu seveda velika izjema)? Tako se lahko samo strinjamo z zapisom Vesne Marinčič: »Za prvo obdobje slovenske filmske erotike je torej značilna slama, le redko opazimo tudi kakšno trdo leseno kmečko posteljo« (Marinčič v Zorman 2007, 110).

Bogdan Tirnanić je v svoji analizi filma opozoril, da je *Rdeče klasje* v kontekstu naraščajočih pritiskov na liberalistično politično agendo mogoče razumeti tudi kot protest proti vedno bolj razraščajočem se dogmatizmu v domači politiki. Svojo tezo je utemeljil na dejstvu, da je Južka na koncu navsezadnje uničil prav njegov lastni dogmatizem. »Tragedija, ki se mu na prvi pogled dogaja mimo njegove volje, ni nič drugega kot tragična cena njegovega pristanka, da se kot človek prepusti podrejenemu položaju neke teološke predstave kolektivnega sveta, kjer ni več prostora za posameznika« (Tirnanić 1972, 22). V tem pogledu je film celo zelo soroden Klopčičevemu *Oxygenu*, ki se je, kot smo videli, v podobnih političnih okoliščinah iztekel v podoben poziv k vztrajanju pri odprti in tolerantni različici socializma. Razlika med filmoma je zgolj v tem, da je *Rdeče klasje* pri občinstvu naletelo na veliko boljši sprejem, saj si ga je že zgolj v Ljubljani premierno ogledalo 44.796 gledalcev. Z zlato areno za najboljši film so se mu poklonili tudi na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kjer sta posebne nagrade za svoje prispevke prejela še Milorad Jakšić - Fendó (zlata arena za kamero) in Majda Potokar (srebrna arena za igro). Vse to je bilo več kot zaslužno, kljub temu pa ne bi bilo prav, če ne bi pri igri poleg resnično presunljivega nastopa Potokarjeve pohvalili še igralskih prispevkov Jožeta Zupana in Radeta Šerbedžije. Če začnemo pri prvem, moramo najprej omeniti, da je bilo do tistega trenutka posnetih zelo malo slovenskih filmov, kjer ne bi nastopal tudi Jože Zupan. Že zaradi tega bi si zaslužil več pozornosti, težava pa je bila, da se v nobenem od teh ni pojavil v glavni vlogi,²⁴ zaradi česar se je na njegov prispevek domači kinematografiji sčasoma kar nekako pozabilo. Pa to ni bilo prav: v resnici je marsikateri slovenski film zaživel prav zaradi Zupanovih diskretnih, a doživetih upodobitev starejših možakarjev v drugem planu, kar dokazuje tudi njegov lik Zefinega moža v *Rdečem klasju*. Starec, ki je bil nekoč družinski tiran, sedaj pa zaradi surove maščevalnosti njegove žene in hčera leži v kuhinji kot zgolj od vseh pozabljen kos mesa, je v filmu, kjer pretrese marsikaj, morda celo še najbolj pretresljiv. Šerbedžija je bil na svoji strani v vlogi vihravega aktivista tako zelo prepričljiv, da si je kar težko predstavljati, da je le leto pred tem (v *Sedmini*) enako dobro upodobil zadržanega sentimentalneža.

Rdeče klasje je bilo nagrajeno tudi na Mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu, kjer je prejelo priznanje za scenarij po književnem delu. Toda film ni navdušil vseh. Politiki so nad njim zmajevali z glavo, pri čemer so bili še posebej glasni v Zvezi borcev. Poslanec Rado Pušenjak je tako na primer opozarjal, da se bo film prikazoval v tujini in da bo torej priskrbel material emigrantski politični reakciji za razvrednotenje NOB. Svojo oceno je zaključil z očitkom komisiji za ogled filmov, da filma ni dovolj zgodaj prepovedala (Duletič in Pavlovič v Zorman 2007, 125) (*Rdeče klasje* naj bi bilo prepovedano (oziroma se vsaj ne bi prikazovalo) v vseh jugoslovanskih republikah, razen v Sloveniji) (Šerbedžija v intervju Dravič, Šerbedžija, Nikšić). Podobno ogorčena stališča so se pojavljala tudi drugod, na primer v *Katedri*: »Nekatere med [scenami] ti obrnejo želodec, na primer scena, ko Rade Šerbedžija – v vlogi

²⁴ Še najbližje temu je bil v *Luciji*.

komunista – izvleče telička iz krave, si obriše roke s senom in se loti malice (balkanizacija našega kmeta!), nakar sledi še spolni akt na kupu gnoja« (Duletič in Pavlovič v Zorman 2007, 125). Šovinistična podmena o slovenski večvrednosti od »Balkana«, ki stoji v ozadju tega komentarja, ni nepomembna, saj opozarja na razraščanje slovenskega nacionalizma, ki je – vzporedno z drugimi podobnimi v Jugoslaviji – na dolgi rok pripeljal do razpada države, v sedemdesetih letih pa je spodbudil dramatičen porast filmskih adaptacij nacionalnega literarnega kánona. Filmov te vrste je bilo celo toliko, da bi lahko govorili kar o posebnem filmskem žanru.

Barbara Zorman (2007) je ekranizacije slovenskih literarnih klasik, ki so se razbohotile v sedemdesetih letih, poimenovala kot *filme dediščine*. Izraz je prevzela iz angleškega kulturnega prostora, kjer se je (kot *heritage cinema*) uveljavil za tiste stvaritve, ki so s svojimi nostalgичnimi prikazi zlatega obdobja angleške imperialne veličine slavile tradicionalno angleškost.²⁵ Za angleške filme dediščine, praviloma kvalitetnejše izdelke, ki bo bili namenjeni zlasti izobraženemu občinstvu, naj bi bilo značilno več prvin. Ena od njih je povezovanje s kulturnimi predmeti že uveljavljenega kanoničnega statusa. Med te sodijo romani, drame, likovna umetnost, arhitektura, oblikovanje in podobno, pri čemer naj bi ti predmeti filmom dediščine med drugim podeljevali tudi auro uglednosti. Nadalje naj bi bilo za filme dediščine značilno, da ima v zgodbah še posebej pomembno vlogo aristokracija. Ta naj bi že sama po sebi predstavljala idilično podobo angleške preteklosti, v omenjenih celovečercih pa so stvari še bolj izrazite glede na to, da aristokrate običajno upodabljajo igralci, ki so svoj zvezdniški status pridobili v prestižnih gledališčih. Za angleške filme dediščine naj bi bilo značilno tudi, da s svojim nostalgичnim, pan-nacionalnim tonom nevtralizirajo razredne antagonizme. Običajna naj bi bila tudi bogata mizanscena s poudarkom na dvorcih z dragocenim starinskim pohištvom ter slikovitih podobah domače pokrajine (povzeto po: Zorman 2007, 130–131). Po Dyerju je lirična pokrajina, posneta po vzoru evropskega romantičnega in realističnega slikarstva, celo vizualno središče teh nostalgичnih *belles images*, ki jih danes poznamo kot filme dediščine (Dyer v Galt 2006, 9).

Po prepričanju Barbare Zorman je torej adaptacije kanoniziranih literarnih del, ki so se v slovenski kinematografiji uveljavile v sedemdesetih letih, mogoče razumeti kot vzporednico angleškemu filmu dediščine (v svoji razpravi v tem kontekstu omenja tudi nekaj poljskih in madžarskih primerov). Ob tem se sicer zaveda, da razkošnih interjerjev in masovnih premikov, ki so značilni za angleški filme, v slovenskih delih skorajda ni, saj se domači filmi osredotočajo zlasti na intimnejše zgodovinske prikaze v okviru posameznih kmečkih družin. Po njeni oceni je ta prvina posledica manj ugodnih ekonomskih razmer, v katerih so delali slovenski filmarji, kljub temu pa naj bi tudi slovenski filmi dediščine nudili veliko nostalgичnih užitkov. Medtem ko je za angleške in poljske filme tega žanra značilen vizualni užitek občudovanja snovnega razkošja, na primer dekorja različnih umetnostnih obdobj in arhitekturne ali oblikovalske dediščine, naj bi pri slovenskih ekranizacijah gledalci uživali zlasti ob opazovanju »tipične« slovenske pokrajine, nesnovne dediščine in odmirajočih pritiklin kmečkega življenja (Zorman 2007, 130–131).

Povezava slovenskih ekranizacij literarnih klasik z angleškim filmom dediščine in prevzemanje naziva žanra ni neumestna. Slovenski in angleški nostalgичni filmi se v vseh podrobnostih seveda ne pokrivajo, kljub temu pa oboji izhajajo iz tako zelo sorodnih ideoloških – če že ne vedno tudi estetskih – načel, da

²⁵ Med najbolj znanimi so *A Passage to India* (Potovanje v Indijo) (David Lean, 1984), *A Room With a View* (Soba z razgledom) (James Ivory, 1985) in *Howard's End* (Howardov kot) (James Ivory, 1992). V tem okviru se običajno omenja tudi izredno vplivna Granadina televizijska nadaljevanka *Brideshead Revisited* (Povnovno v Bridesheadu) (Charles Sturridge, 1981). Med bolj sodobnimi primeri te estetike je prav gotovo najbolj prominentna priljubljena televizijska nadaljevanka *Downton Abbey* (Julian Fellowes, 2010 in naprej).

jih je mogoče obravnavati v istem pojmovnem okviru. Najpomembnejše razlike med angleškimi in slovenskimi filmi dediščine zadevajo dva vidika: že omenjeno odsotnost aristokratskega oziroma velikomeščanskega dekorja ter pogoste prikaze trpljenja nižjih razredov v slovenskih filmih. Kar se dotika prvega, smo videli, da Barbara Zorman odsotnost bleščavega dekorja pojasnjuje z omejenimi finančnimi resursi domačih producentov. S tem se je seveda mogoče strinjati, toda v slovenskem primeru predmet nostalgije obravnave – idealizirano življenje na kmetih – niti ne kliče po zelo spektakularnih postavitvah. Drugi vidik razlik med angleškimi in slovenskimi filmi dediščine zadeva razlike med političnimi konteksti. Medtem ko se angleški filmi dediščine običajno pojasnjujejo kot reakcija na surovi monetarizem premierke Margaret Thatcher v osemdesetih letih, je bila slovenska kinematografija ujeta v politični kontekst socialistične družbene ureditve, ta pa je pričakovala vsaj nekaj socialno-kritične občutljivosti. V slovenskih filmih dediščine je tako podeželje idealizirano zgolj kot način življenja v sozvočju z naravo, ki se pojavlja kot toplo in že velikokrat preverjeno zavetišče slovenske nacionalne substance, sami družbeni odnosi pa so v skladu z dominantnim ideološkim okvirom tistega časa praviloma prikazani kot izkoriščevalski (v smislu da kličejo k revoluciji, ki se je potem s komunističnim prevzemom oblasti leta 1945 tudi v resnici zgodila). K meri občutljivosti za različne vidike družbenega izkoriščanja je verjetno prispevalo tudi dejstvo, da so slovenski filmarji ekranizacije pripravljali pretežno po delih liberalno usmerjenih pisateljev iz 19. oziroma z začetka 20. stoletja (primerjaj: Šuklje v Zorman 2007, 133). Ti so bili namreč že sami družbenokritično naravnani, čeprav je po drugi strani treba upoštevati, da je k oblikovanju takšnega literarnega standarda, kjer so prevladovali prav liberalni pisci, vsaj v kakšnem odtenku pripomogla komunistična kulturniška elita sama. Omeniti velja tudi, da niso vsi slovenski filmi dediščine družbenokritično naravnani. Daleč najbolj poznan in priljubljen film te vrste, Klopčičevo *Cvetje v jeseni*, na primer prikazuje življenje na kmetih kot popolnoma idilično: o kakršnih koli razrednih antagonizmih ni ne duha ne sluha.

Ampak še več kot razlik je med angleškimi in slovenskimi filmi dediščine sorodnosti. Tako angleški kot tudi slovenski filmi dediščine temeljijo na ekranizacijah literarnega kánona, se ozirajo k nacionalni zgodovinski izkušnji in se na vizualni ravni vrtijo okoli občudujočih posnetkov lepote domače kulturne in naravne krajine. Vse te prvine prispevajo k stabilizaciji vase zaverovanega – če že ne esencialističnega – razumevanja nacionalne identitete, pri čemer to še posebej velja v slovenskem primeru, kjer je nacionalna mitologija skorajda v celoti utemeljena prav na nacionalnem literarnem standardu in veri o posebnem pomenu pristnega stika z naravo²⁶ (po možnosti v obliki življenja na kmetih).

Ker takšna kinematografija s svojo podporo uveljavljenim nacionalnim mitom spodbuja vase zagledani nacionalizem, je seveda ideološko zaznamovana. Toda v sedemdesetih letih tisti na oblasti tega vsebinskega poudarka očitno niso prepoznavali oziroma jih v kontekstu slovenskega prizadevanja za več republiške avtonomije nemara sploh ni motil. Mogoče je tudi, da je bilo slovenskim oblastnikom v tistem času pomembno zgolj to, da se ne snemajo do socializma kritični filmi, tako da filmov dediščine niso zgolj dopuščali, temveč so jih do neke mere celo spodbujali (primerjaj: Rudolf 2010, 7). Da so slovenski oblasti ekranizacije literarnih klasik ustrezale, potrjuje dejstvo, da se za skoraj nobenega od filmov tega žanra, ki so nastajali na Slovenskem v sedemdesetih letih, režiserji niso odločili v skladu z

²⁶ O tem med drugim nazorno govorijo podobe, ki še danes prevladujejo v videospotih slovenske narodnozabavne glasbe: travniki, hribi, kmetije, ljubeča mati, kozolci, pašniki, gozdovi, krušna peč in podobno. Nekoliko modernejša različica te kulturne dispozicije se v Sloveniji kaže v obliki strastnega oprijemanja sodobne ideologije zdrave – naravne! – hrane. Več o slednjem v nadaljevanju, kjer bomo poskusili pokazati, kako je tudi pomemben del slovenske kinematografije ujet prav v ideologijo – recimo ji – naturalizma, se pravi prepričanja, da je najboljšo zgolj tisto, kar je tako ali drugače povezano z naravo, medtem ko so različne kulturne artikulacije obsojene kot nepotrebne »afnarije«.

lastnimi umetniškimi nagibi, ampak zaradi kompromisa s filmsko politiko. Vojko Duletič je na primer povedal, da ga je film spočetka zanimal zlasti kot kritični odraz sodobnosti in da je šele potem, ko je po svojem kratkem filmu *Poletna noč* dobil dvoletno prepoved dela (Zorman 2007, 133), ugotovil, da »s to tematiko, s tem načinom, ne bo več delal« in je torej »šel k literaturi in ostal pri literaturi« (Duletič v Zorman 2007, 133). Zgovorno je tudi pričevanje Andreja Hienga, scenarista *Amandusa*. Hieng je neuspeh *Amandusa* pojasnjeval s tem, da ga tematika, ki se je lotil po naročilu, preprosto ni »poklicala« (Zorman 2007, 133). Omeniti velja še Klopčičevo izjavo ob njegovih *Iskanjih*: »Mislim, da je moja naloga, če mi ponudijo realizacijo filma po romanu Izidorja Cankarja, predvsem ta, da najdem odgovarjajočo filmsko formo« (Klopčič v 2007, 133).

Da filmi dediščine oblasti kljub latentno nacionalističnim podtonom niso motili, je mogoče povezati tudi s tem, da se pri slovenskih komunistih²⁷ marksistično prepričanje pogosto sploh ni izključevalo z nacionalizmom (vsaj načelno eno z drugim namreč ne gre skupaj). Pomembno je verjetno bilo tudi, da so v preteklost obrnjene obravnave literarnih klasik ljudi odvrčale od razmislekov o aktualnem družbenopolitičnem stanju, h katerim je bil na primer usmerjen srbski novi film šestdesetih let in ki se ga je oblast tako zelo bala. O strahu slovenskih komunistov pred »črnim valom« govori Mako Sajko, ki opisuje nek sestanek na CK (Centralnem komiteju), na katerega sta bila poklicana on (kot predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev) in France Štiglic (kot direktor Vibe). Na drugi strani mize naj bi namreč sedel mlad funkcionar, kasnejši predsednik Slovenije, Milan Kučan, ki ga je zanimalo zgolj to, če se tudi pri nas snemajo »filmi črnega vala«. Ko sta mu oba v en glas zagotovila, da ne, je bil zadovoljen in se v druga vprašanja v zvezi s slovenskim filmom sploh ni spuščal (Sajko v: Pevec 2005).

Slovenske filme dediščine, ki so jih v prejšnjih desetletjih napovedovali že *Jara gospoda*, *Samorastniki* in *Lucija*, je v sedemdesetih letih odprl *Na klancu* Vojka Duletiča. Film je v kinodvorane prišel konec januarja 1971. Nastal je v proizvodnji Vesna filma, osrednjega slovenskega distribucijska podjetja, ki se je s tem projektom prvič poskusilo tudi v vlogi producenta, ter niza različnih delovnih organizacij,²⁸ ki so v novem samoupravnem duhu podprle projekt.

Vojko Duletič (1924 – 2013) se je rodil v Ljubljani. Njegova mama je izhajala iz meščanske družine, oče pa je bil Črnogorec, ki se je v Sloveniji znašel kot politični begunec. Ker starša nista bila poročena in ker je oče kmalu tudi odšel v Avstralijo, na koncu ni šlo drugače, kot da je mladi Duletič odraščal pri teti v Kranju, ki se je preživljala kot likarica. Velike razlike med tem okoljem in svetom bogatih trgovcev, ki jim je teta likala svileni perilo, so ga poučile o pomenu socialnih vprašanj, ki se jih je kasneje loteval tudi v svojih filmih. Iz težkega vsakdana je rad bežal v kino. Tu je našel tudi svojo prvo zaposlitev: še kot mladenič je hodil na kranjsko železniško postajo po filme in jih potem predvajal v *Kinu Stražišče*.²⁹ Leta 1940 je presedlal k ljubljanskemu Kinu Matica, kjer je delal kot pomočnik operaterja. Med vojno je bil prisilno mobiliziran v nemško vojsko. Služil je v Grčiji, kjer ga je vojaško sodišče, ko ni hotel sodelovati pri neki hajki, celo obsodilo na smrt. Zaradi bolezni so ga potem za nekaj časa dali v bolnišnico, od tam pa so ga po administrativni napaki namesto na streljanje poslali v Nemčijo,

²⁷ To sicer ni bila izključna slovenska posebnost, temveč značilnost bolj ali manj večine vzhodnoevropskih komunističnih elit.

²⁸ Med njimi so bili Ljubljanska banka, Sklad Ivana Cankarja z Vrhnike in Občina Ljubljana Vič-Rudnik.

²⁹ Ko je med svojim delom nekoč samovoljno izrezal vse glasbeno-pevske točke iz nemškega filma *Andalusische Nächte* (Andaluzijske noči) (Herbert Maisch, 1938) in ga s tem po svojem prepričanju izboljšal, je po svojih lastnih besedah prvič spoznal pomen montaže. »Prvič sem začutil, kaj pomeni montaža. Krasno! Imel sem štirinajst let« (Duletič v Frelj 2011, 13).

kjer je prišel v rusko ujetništvo. Po vojni je delal pri distribucijskem podjetju Vesna film kot kontrolor filmskih kopij. V prostem času je pisal scenarije in pripravljaval filmske projekte. Leta 1958 je z majhno ekipo začel snemati kratki film *Čas življenja in smrti*, prvi domači poskus v cinemascope tehniki, a je bilo snemanje brez razlage prekinjeno, verjetno iz vsebinskih razlogov, saj je film prikazoval partizane brez takrat običajnega poveličevanja in sentimentaliziranja. Leta 1963 je s Pretnarjem sodeloval pri snemanju *Samorastnikov*. Za film je po Vorančevi literarni predlogi pripravil scenarij (z naslovom *Pankrtska mati*), dogovorjeno pa je bilo, da ga bo tudi montiral. Pretnarju Duletičeva montaža ni bila všeč, tako da je *Samorastnike* na koncu zmontirala Milka Badjura, Duletič pa se je izdelku odrekel.

Duletič je bil na Akademiji za igralsko umetnost dvakrat odklonjen, enkrat kot igralec, drugič kot režiser. Leta 1964 je po naročilu velenjskega rudnika posnel *Tovariše*, kratki dokumentarni film o življenju velenjskih rudarjev, ki naj bi privabljal mlade v ta poklic, vendar pa izdelek zaradi formalne abstraktnosti in (menda tudi) homoerotične ikonografije ni naletel na dober odziv. Po naslednjem kratkem filmu *Poletna noč* (1965), ki zaradi svoje eksperimentalne strukture tudi ni naletel na ugoden sprejem, je Duletič za nekaj časa celo ostal brez filmskih projektov. Ker je uvidel, da z nekonvencionalnimi izdelki in kritičnimi obravnavami resničnosti v socialistični Jugoslaviji ne bo prišel daleč, se je obrnil k ekranizacijam slovenske literarne klasike. Najprej je posnel dva kratkometražna filma te vrste, *Na Petelina* (1966), ki ga je pripravil po motivih lovske črtice Frana Saleškega Finžgarja, in *Podobe iz sanj* (1966), ki se pripovedno naslanjajo na istoimensko Cankarjevo zbirko, sledil pa je še niz celovečercsev. Prvi je bil *Na klanecu* (1971), avtorsko pogumen spoprijem z najbolj znanim Cankarjevim romanom. V naslednjih letih sta sledila še dva filma dediščine, *Ljubezen na odoru* (1973) in *Deseti brat* (1982), vmes pa je posnel še tri celovečerce na temo vojne: *Med strahom in dolžnostjo* (1975), *Draga moja Iza* (1979) in *Doktor* (1985). Kljub nesporni izjemnosti vseh naštetih filmov po smrti Bojana Štiha, takratnega direktorja Viba filma in po Duletičevem prepričanju tudi njegovega »tihega mecena«, priložnosti za snemanje lastnih celovečercsev ni več dobil. V devetdesetih letih je na primer pripravil več scenarijev na temo življenja in dela Ivana Cankarja, ki ga je vse življenje močno navduševal, pa ni bil nobeden sprejet za realizacijo. Svoje režisersko delo je zaključil s filmom *Bolečina* (2006), montažersko kombinacijo »vojne trilogije« *Med strahom in dolžnostjo*, *Draga moja Iza* in *Doktor* v nov izdelek, ki pa ni prišel v distribucijo (podatki povzeti po: Freljih 2011, 13–15, Duletič v Trušnovec 2007; Rupel 1988, 228; Furlan 1988, 395).

Vojko Duletič je bil eden najbolj samosvojih in izvirnih režiserjev v zgodovini slovenskega filma. Da ne bo hodil po uveljavljenih poteh, je pokazal že kot mladenič. »Imam opravljeno osnovno šolo in nepopolno gimnazijo, saj sem šolanje na gimnaziji v Kočevju in Kranju protestno prekinil. Rekel sem si takrat, da so me naučili brati in pisati, ne pa tudi pameti« (Duletič v Freljih 2011, 14). Za njegov pripovedni stil je v prvi vrsti značilno, da se pri artikulaciji pomena skoraj izključno zanaša na zoperstavljanja različnih nemih podob. Sam je o tem povedal naslednje: »Literatura se izraža primarno z besedo, film pa s sliko. Na tej razliki med branim in vidnim temeljijo vse spremembe [ki jih je delal pri svojih prenosih literarnih del na film]« (Duletič v Freljih 2011, 18). Duletič je svoj enkratni filmski izraz, zaradi katerega ga prištevamo med najpomembnejše avtorje v zgodovini slovenskega filma, v svojem prvem celovečercu, *Na klanecu*, še brusil. Zaokrožil ga je v naslednjih dveh filmih, *Ljubezni na odoru* in še posebej v vse prepegosto spregledanem *Med strahom in dolžnostjo*. Kasneje se je postopoma obrnil k bolj konvencionalnim pripovednim prijemom in s svojim *Desetim bratom* tudi dosegel širše občinstvo. Toda svoj zadnji redni film, *Doktor*, je spet posnel pretežno s pomočjo govornice statičnih podob.

Po pripovedovanju Daret Valiča je bil Vojko Duletič med filmski delavci spoštovan kot velik gentleman (Valič v: Hren 2007). Omeniti velja tudi, da je sploh v zadnjem času večkrat odkrito spregovoril o svoji istospolni usmerjenosti. V tako konzervativnem okolju, kot je slovensko, to namreč

ni popolnoma samoumevno, obenem pa je pomembno tudi kot opozorilo, da je pri interpretaciji njegovih filmov treba biti pozoren tudi na morebitne tovrstne motive ali poudarke (o tem govori tudi navedek Braneta Mozetiča, da mu je Duletič ob neki priložnosti povedal: »Vsi moji filmi so homo. Že pri izboru igralcev je šlo za tipe moških, ki sem si jih nekako želel« (Duletič v Mozetič 2013, 44). Duletičev dolgoletni partner je bil montažer Toni Zihlerl.

Vojko Duletič je za svoje delo prejel več pomembnih nagrad. Med njimi so nagrada Prešernovega sklada za režijo filma *Med strahom in dolžnostjo*, Badjurova nagrada za življenjsko delo in zlati red za zasluge Republike Slovenije, ki ga je prejel leta 2005 (povzeto po: Močnik in drugi 2011, 445).

Slovensko podeželje druga polovica 19. stoletja. Ker je Francka (Štefka Drolc) zamudila voz, s katerim so se vaščani odpravili na romanje, je morala za njim teči. Na vsak način ga je poskušala dohiteti, vaščani pa so vprego ustavili šele, ko se je vsa obnemogla zgrudila na prašno pot. Tek za vozom, ki ga nikakor ni mogla ujeti, se je Francki vtisnil v spomin kot prava nočna mora. Toda še hujše je spoznanje, da je bil ta dogodek zgolj povzetek tega, v kar se ji bo obrnilo njeno življenje nasploh. Ko je bila še otrok, jo je mati (Ančka Levar) zapostavljala. Kasneje se je zapletla z bogatim umetnikom, ki pa jo je po kratki romanci brez vsake slabe vesti zapustil. Na koncu se je poročila z lokalnim krojačem Tonetom (Janez Bermež). Njemu napuh ni dovolil, da bi poprijel za delo, ki je bilo na voljo, tako da se je raje zapil in odšel v svet. Francki tudi otroci niso prinesli veliko veselja. Kljub temu, da so se trudili, so namreč tudi sami končali natanko tam, kjer so začeli, kot od vseh prezirani reveži. Po odhodu otrok Francka živi na klancu, zatočišču lokalnih revežev in izgublencev. Preživlja se s priložnostnimi deli. Nekega dne se na dom vrne sin Tone (Ivan Jezernik). Hudo bolan materi kmalu umre na rokah. Naslednja se doma oglasi hči Francka (Lučka Drolc), ki je na poti iz Trsta v Ljubljano. Obema z mamo je jasno, da ji v novem kraju ne bo nič lažje, kot ji je bilo v prejšnjem. Zadnji pride domov Lojze (Tone Kuntner). Kot mladenič je bil odprte glave, tako da so ga lokalni veljaki ob velikih besedah poslali na šolanje v Ljubljano, ker pa je podpora kmalu usahnila in ker ga mati sama ni zmogla preživljati, je šolanje pustil in se potepal. Domov se vrne šele, ko je Francka že na smrtni postelji.

Vojko Duletič je svoj prvi celovečerni film posnel po Cankarjevem najobsežnejšem in najbolj znanem romanu *Na klancu*. Ker gre za eno najbolj kanoniziranih del slovenske literarne tradicije, Duletič ni bil pred preprosto nalogo, toda to ga ni ustavilo: medtem ko bi se marsikateri drug režiser s tako občutljivo literarno predlogo verjetno spoprijel skrajno spoštljivo in bi jo v tem duhu bolj ali manj zgolj poskušal prevesti v nov medij, jo je Duletič odločno ukrivil po nareku svoje lastne umetniške vizije. V nekem intervjuju je o tem povedal naslednje: »Nisem bil oziroma znal biti zastopnik literarnih avtorjev. Oni so mi dali v premislek, če lahko to, kar so mi sporočali, sprejemem in peljem naprej s svojim svetom in izkušnjami (...).« (Duletič v: Trušnovec 2007). Duletič v samo vsebino sicer bolj ali manj ni posegal, se pa je predloge lotil na tako zelo poudarjeno avtorski način, da njegov film na koncu vendarle izzveneva precej drugače kot literarni izvirnik. Ustavimo se najprej pri samem romanu. Spomnimo, da gre za delo, ki ga je Cankar zasnoval kot poklon svoji materi (Kos 1987, 411). Znano je na primer »posvetilo« romana, ki ga je zapisal v pismu Ani Lušinovi 6. avgusta 1902, torej v času, ko je bil roman že dokončan: »To je spomenik moji materi – in takšnega spomenika še ni imela človeška mati« (Cankar v Frelih 2011, 50). Na klancu je obenem pomemben tudi kot roman z močnimi elementi socialne kritike in kot delo, v katero je Cankar mojstrsko vpletel niz povednih simbolov (najbolj znan od teh je seveda Franckin tek za vozom). Za Duletičevo ekranizacijo so temu nasprotno značilni nekateri drugi poudarki. Prvi od njih je fragmentiranje pripovedi. Cankarjev roman je razmeroma linearno in pregledno napisano delo, Duletič pa se je osredotočil na zgolj nekaj prelomnih prizorov, ki jih je na koncu brez kakršnih koli razvidnih povezav postavil enega poleg drugega. Takšna na zaporedje samostoječih prizorov razdrobljena pripoved je seveda zanimiva, toda po drugi strani na koncu prej kot na čisto pravi celovečerec spominja na zbirko ilustracij literarne predloge. Pripoved je pri Duletiču v resnici celo tako

zelo razdrobljena, da se je težko izogniti primerjavi s prvimi nemimi filmi, ki so bili posneti po literarnih delih. Ko so filmarji v prvih letih 20. stoletja začeli snemati adaptacije uveljavljenih literarnih del, so namreč te zasnovali kot zgolj neke vrste vizualne dodatke – ilustracije – besedilu, se pravi brez posebnih pojasnitev dogajanja. To so počeli, ker so domnevali, da občinstvo zgodbe same že pozna, nekaj takšnega torej velja tudi za Duletičev celovečerni prvenec: *Na klancu* je sicer mogoče gledati tudi brez poprejšnjega poznavanja literarne predloge,³⁰ kljub temu pa bo marsikateri prizor nekemu, ki Cankarjevega romana ni bral, ostal težko razumljiv. (Ko delamo primerjavo s prvimi ekranizacijami sicer ne želimo sugerirati, da je tudi Duletič svoj film nastavil kot zgolj niz ilustracij. Videli bomo, da je z osredotočanjem na slikovno plat v resnici iskal filmu primeren mehanizem konstrukcije pomena, tako da je naša pripomba o podobnosti s prvimi celovečerci, posnetimi po literarnih klasikah, tu mišljena izključno kot informativna primerjava in ne kot vsebinska ocena).

Druga posebnost filmske različice *Na klancu* je skrajno ekspresivna raba filmske kamere (direktor fotografije je bil Mile De Gleria) in montaže (film je zmontiral Duletič sam). Tu gre za to, da ga v celovečercu skorajda ni prizora, ki bi bil posnet po načelih diskretne filmske konstrukcije, ki je vsaj načelno v filmski industriji standard. Duletičev *Na klancu* je tako vsaj na ravni forme vse, samo diskreten ne: sestavljen je iz niza dramatično oziroma eksperimentalno posnetih prizorov, ki so za povrh zmontirani s pomočjo različnih ostrih rezov. Pri dramatičnih snemalnih prijemih imamo v mislih postopke, kot so snemanje iz roke, velike in ekstremno velike plane, preskoke čez kot 180-tih stopinj, glasove iz ozadja, izmenjavanja črno-belega in barvnega filmskega traku, snemanja iz različnih predmetov (npr. rož), upočasnjeno gibanje (*slow-motion*), spodnje ali zgornje snemalne kote (*low-* oziroma *high-angle shots*), zlasti pa pogosta sunkovita približevanja oziroma oddaljevanja kamere od predmeta snemanja (*zoom-ins* in *zoom-outs*). Poteza vztrajnega iskanja vedno novih izraznih prijemov, ki jo podpira še ekspresivna glasba, *Na klancu* približuje novovalovski estetiki, kljub temu pa film nikakor ne zveni v tej smeri. Razlog za to je verjetno dejstvo, da vsi ti formalni eksperimenti pri Duletiču niso uporabljeni tako zelo igrivo, kot je bil to običaj pri novovalovcih.

In končno, Duletičev celovečerni prvenec zaznamuje tudi poudarjeno statična organizacija mizanscene. Medtem ko je za bolj konvencionalne filme značilna razmeroma visoka stopnja dinamičnosti dogajanja, se pri *Na klancu* pred kamero pojavljajo skoraj izključno negibni liki oziroma prav tako negibni predmeti, ki te like obkrožajo. Oboji so sicer postavljeni skrbno, zaradi česar mizanscena učinkuje lepo in kljub svoji skorajda popolni statičnosti tudi ekspresivno, kljub temu pa je takšna organizacija prostora precej neobičajna: film tudi s tega zornega kota prej učinkuje kot zbirka podob kot pravi celovečerec (Josip Vidmar je film celo označil za zgolj »lepo slikanico« (Vidmar v internetni vir 79)). Izrazito komorni značaj filma poudarja tudi skoraj popolna odsotnost dialogov. Tako kot drugi Cankarjevi romani se na *Na klancu* ne izgublja v pretirano pogostih in dolgih dialogih, kljub temu pa je Duletič v svoji filmski predelavi še tistih nekaj, ki jih je v izvirniku mogoče najti, oklestil na skrajni minimum. Trditi bi bilo celo mogoče, da tistih nekaj izjav, ki so v filmu ostale, v oglušujoči tišini namesto komunikativnega privzema skorajda neke vrste magično-ritualni značaj.

Zdenko Vrdlovec v tej povezavi ugotavlja, da je »'Duletičevski prijem' v tem, da 'specifičnost' literature – naj bo to beseda – popolnoma nadomesti s 'specifičnostjo' filma, kar naj bi bila podoba, zlasti 'nema' [...], pa tudi zaustavljena zamrznjena podoba, ki 'petrificira', dela iz ljudi skulpture, potem podoba ponovljenih gibov in dejanj, ki povzdigne prizor v ritual 'mrtvega trenutka' (mar ni poroka med Francko in Mihom videti kot sedmina)[...], skratka, podoba, ki iz vseh bitij in stvari ustvarja 'prav podobe'« (Vrdlovec 1994, 374). Barbara Zorman dodaja, da je skoraj izključno osredotočanje na govorico podob

³⁰ To pri prej omenjenih prvih nemih ekranizacijah skorajda ni bilo mogoče.

pri *Na klanecu* mogoče razumeti kot uresničenje tistega, za kar so si prizadevali slovenski intelektualci konec šestdesetih let – osvoboditev filma od gospostva besede. Duletič je gledalcu »prikazal predvsem stvari v njihovi prisotnosti, golem obstoju, brez posredovanja različnih duhovnih oziroma ideoloških vsebin, moralnih ali socialnih sodb, preko katerih jih interpretira jezik in kakršne se vanje vnašajo preko literarne predloge« (Zorman 2007, 154).

Vsaka od omenjenih treh posebnosti Duletičeve obravnave se Cankarjevemu izvirniku prilega. Najbolj izrazito seveda slednja, statična mizanscena, saj negibni liki pred kamero učinkovito nakazujejo moreče vzdušje cankarjanske brezizhodnosti. Ampak od predloge nista oddaljeni niti drugi dve posebnosti Duletičeve obravnave. Izvirnik slogovno gledano resda ni ravno modernističen – prej bi bilo mogoče reči, da je svojevrsten preplet naturalizma in simbolizma –, kljub temu pa je Cankar v tem delu svoje še ne povsem modernistične vplive povezal na način, ki je že tudi napovedoval bolj abstraktne – modernistične – pisateljske izraze. Duletičevo modernistično fragmentiranje pripovedi in eksperimentalna kamera v tem kontekstu sploh nista tako zelo daleč od Cankarjevega pripovednega sveta; lahko bi celo rekli, da zgolj poudarjata nekaj, kar se je pri Cankarju že nakazovalo, pa še ni prišlo v celoti do izraza.

Vsi trije Duletičevi prijemi torej literarno predlogo nekoliko krivijo, vendar pa ne na način, ki bi bil izvirniku v resnici tuj. Takšna kombinacija avtorske interpretacije in ohranjanja najpomembnejših značilnosti izvirnika se zdi smiselna, saj dobro lovi občutljivo ravnotežje med umetniško vizijo in spoštovanjem literarne predloge, čeprav ne bi bilo nič narobe tudi z avtorsko še bolj radikalnimi posegi v predlogo: navsezadnje je pri filmu pomembno zgolj to, da tako ali drugače prepriča. Ampak kolikor je Duletičev pristop pri obravnavi Cankarjevega izvirnika na povsem načelni ravni utemeljen, njegovi avtorski prijemi na drugi strani ne reagirajo najbolje drug z drugim. Še posebej je problematična kombinacija manično živahne kamere in povsem statične mizanscene. Medtem ko je vsak od teh dveh elementov sam po sebi zelo značajan in ekspresiven, drug ob drugem tvorita takšno množico pomenskih poudarkov, da prizori pogosto sprevačajo v pravo kakofonijo različnih vsebinskih konotaciji in implikacij. Glede na to, da se je Duletič pri svojih naslednjih filmih pretirano ekspresivnim rabam filmske kamere odpovedal in se skoraj v celoti osredotočil zgolj na minimalistično govorico statičnih podob, lahko sklepamo, da je nekaj takšnega začutil tudi sam. S svojim bolj izčiščenim pristopom je tako v naslednjih letih razvil enega najmočnejših filmskih jezikov v zgodovini slovenskega filma nasploh, za *Na klanecu* pa lahko zaključimo, da na ravni prepletanja vrtoglavih kameremanskih gest in skorajda mrtvo negibnih likov deluje še nekoliko neenakomerno.

Kot smo zapisali, je razumevanje žanra slovenskih literarnih adaptacij kot filmov dediščine produktivno tudi zato, ker usmerja pozornost na nekatere razsežnosti teh filmov, ki bi sicer morda ostale neopažene. Ena takšnih je prav gotovo mitološko povečevanje in estetizacija domače pokrajine. Barbara Zorman tako na primer za *Na klanecu* pravi, da Duletičev film z menjavanjem barvne in črno-bele fotografije ustvarja vzdušje, ki je primerljivo s Franckinim romanesknim nihanjem med zavrženostjo in milostjo, da pa narava dosledno ostaja v območju svetlejših razpoloženj. »Franckin tek za vozom se na primer odvija v čudovitih, kompozicijsko neoporečnih eksterjerih. Podobno je sentimentalna dogodivščina s slikarjem prikazana v viharškem okolju vintgarja, kjer se barvne nianse vodnih vrtincev estetsko dopolnjujejo z zelenilom dreves. V prav taki vodno-drevesni, le bolj idilični strukturi, se odvija njena predporočna sreča s Tonetom. Tudi Lojze iz splošnega pomanjkanja pobegne v sanje o belem pikniku na zeleni travi« (Zorman 2007, 156). V tej povezavi je pomembno tudi, da se je Duletič odločil za

snemanje v okolici Bleda,³¹ ki se mu je zdela za prikaz Cankarjevega prostora najprimernejša (ibid.).³² Z vidika razmisleka o mitoloških prvinah ekranizacije namreč tako izbor Bleda, ki se je v slovenski zavesti uveljavil kot idiličen povzetek slovenstva nasploh, kot tudi občudujoča obravnava domače pokrajine film postavljata v izrazito mitološki kontekst, ki povečuje nacionalno identiteto. To je sporno, saj je povečevanje lastne nacionalne identitete ideološki temelj nacionalizma, še pred tem pa do avtorja izvornika tudi nekorektno. Taras Kermauner pravi, da se je Duletiču posrečilo Cankarja, ki se je vse življenje boril zoper tabuje in mitsko zavest, v svoji ekranizaciji obrniti na glavo in ga vzpostaviti kot natanko to, nosilca mitske zavesti oziroma koherenten povzetek sistema slovenskih vrednot (Lepota slovenske zemlje, Revščina, Trpljenje, Zdomstvo, Žrtev in podobno) (Kermauner 1988b, 204).

Barbara Zorman opozarja, da je potezo mitologiziranja mogoče prepoznati tudi pri filmski interpretaciji Francke. Tu gre za to, da naj bi Štefka Drolc pod Duletičevim vodstvom poudarila zlasti tiste vidike Cankarjevega besedila, ki gradijo na krščanski ikonografiji in mater slikajo kot zgled svetnice oziroma mučenice, s tem pa še s svoje strani utrjujejo mitotvorni naboj matere, ki je prispeval k Cankarjevi uveljavitvi v slovenski književnosti (Zorman, 2007, 158). To, kar je na presečišču vseh teh mitoloških intervencij v Cankarjev izvornik pomembno, je skratka dejstvo, da je Duletič z njimi vsebinsko razmeroma kompleksno delo preoblikoval v pomensko skoraj popolnoma enodimenzionalno strukturo, katere temeljna značilnost je vpenjanje slovenske literarne tradicije v okvire v sedemdesetih letih znova vzpenjajočega se slovenskega nacionalizma. V tem pogledu je film *Na klancu* vse prej kot nedolžen, in to velja še toliko bolj glede na dejstvo, da je kot prvi slovenski film dediščine postal vzorec, na katerem so kasneje gradili tudi drugi filmi te vrste. Kako daleč je od tako nastavljenega simbolnega univerzuma ostajala uradna ideologija o bratstvu in enotnosti, navsezadnje pa tudi enakosti in revoluciji, govori izrazita odsotnost kakršnih koli politično progresivnih poudarkov. Medtem ko je Duletič na mnogih mestih svojo ekranizacijo nagnil v nacionalno smer, politično progresivnih poudarkov ne le da ni dodajal, pač pa je nekaj tistih, ki jih pri Cankarju lahko prepoznamo, celo preprosto preskočil. Cankarjev *Na klancu* se na primer kljub nenehnemu trpljenju junakov zaključí v pogojno optimističnih tonih. Tu gre zlasti za simbol rdeče (!) iskre svetlobe, ki prihaja iz učiteljevega okna in razsvetljuje temo v naselju, v Duletičevi obravnavi pa tega prizora – verjetno enega ključnih za razumevanje izvornika – sploh ni.

V povezavi z igralskimi nastopi lahko kljub zgoraj omenjenim zadržkom do vsebinskih poudarkov zapišemo, da je Štefka Drolc v vlogi Francke odigrala eno antologijskih vlog v zgodovini slovenskega filma. Obseg njenega igralskega dosežka lahko prepoznamo, če upoštevamo, da je imela Drolčeva opravka s skorajda popolnoma enodimenzionalnim likom. Francka že v romanu, še bolj pa v filmu, ki se popolnoma linearno osredotoča zgolj na trpljenje junakinje, ne počne drugega kot da vedno bolj obupano prenaša udarce, ki ji jih deli življenje. Iz tako neplastičnega lika – skulpture, o kateri govori Vrdlovec (1994) – je bilo brez dvoma težko izgnesti bitje iz mesa in krvi, to pa je natanko to, kar se je posrečilo glavni igralki.

Na klancu je tako po svoji vsebini kot tudi po avtorsko močno zaznamovani obravnavi resen umetniški film. Zaradi tega je še toliko večji dosežek, da si ga je samo v Ljubljani premierno ogledalo 33.615 gledalcev, čeprav je res, da je verjetno vsaj nekaj od tega odpadlo na različne bolj ali manj obvezne šolske ogleda. Danes, ko nas od filma loči nekaj časovne, s tem pa tudi kritiške distance, je mogoče zaključiti, da gre za impresiven prvenec, ki kljub omenjenim zdrsom v mitologiziranje in izrazni

³¹ Odločitev, da se film snema na Bledu in da se filmska ekipa za čas snemanja tja preseli, je v času gospodarske krize v javnosti dvignila val negotovanja (Zorman 2007, 157).

³² Na Vrhniku, resnični lokaciji Cankarjevega romana *Na klancu*, je bilo posnetih zgolj nekaj kadrov (vožnja s kočijo) (Štefančič 2005, 101).

neenakomernosti učinkovito tematizira dva temeljna poudarka Cankarjevega pisanja, strukturo hrepenjenja in vzdušje vsesplošne brezizhodnosti. Vojko Duletič je na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju³³ za stvaritev prejel zlati venec studia za najboljšega režiserja debitanta.³⁴ Na festivalu so bili za svoje prispevke nagrajeni še Jože Privšek (zlata arena za glasbo), Marijan Meglič (diploma za zvok) in Berta Meglič (diploma za masko).

13. maja 1971 je prišel v kinematografe prvi slovenski celovečerec, ki je doživel cenzorski poseg zaradi razlogov, ki niso bili političnega značaja. Gre za *Maškarado* Boštjana Hladnika, razlog za grob cenzorski poseg v obliki izreza dvajsetih minut materiala³⁵ pa so bili preveč seksualno eksplicitni prikazi oziroma sklici na spolnost. Film je producirala Viba. Ker Hladnik razmrcvarjene različice ni želel niti videti, je z ženo v času premiere pobegnil na ribjo večerjo v Trbiž (glej: Orel in Golob).

Ljubljana, sedanost. Luka (Igor Galo) je priljubljen košarkar. Za njegovo naklonjenost se poteguje vrsta mladenk, njega pa zanima zgolj Dina (Vida Jerman), ženska srednjih let, s katero se spuščata v raznovrstne erotične igrice. Ker je Dina poročena z Gantarjem (Miha Baloh), je par nekoliko omejen. Dina se tako domisli, da bi Luko najela kot inštruktorja, ki bo njenemu sinu (Bojan Šetina) pomagal pri šolski snovi. Gantar slutiti, da se med Luko in Dino nekaj pleče, toda ko ju vidi v objemu, je njegova reakcija zvita: Luki predlaga, naj s svojimi prijatelji pride na zabavo. Gantarja dionizični rituali, ki se jim na zabavi prepušča hipijevska mladina, ne motijo, še posebej, ko opazi, da Luko vedno bolj zanima njegova vrstnica Petra (Blanka Jenko). V sobi, kjer ostaneta sama, se Gantar posmehuje Dini, češ da je za mlade moške že prestara. Ko se Dina postavi zase, jo v napadu divjega besa posili. Na vratih se pokaže Luka. Gantarja podre na tla, ko pa Dina ne reče ničesar, se obrne in odide. Luka in Petra se pričneta dobivati. Na nekem izletu se Luka v svojo novo prijateljico tudi čisto zares zaljubi. Čez čas ga obišče v črnino oblečena Dina. Pove mu, da je s svojim udarcem ubil Gantarja. Luki je sedaj za Dino vseeno, toda ženska mu grozi, da ga bo, če ne bo ostal z njo, prijavila policiji. Luka se Dini najprej ukloni, potem pa se prisilne ljubezni naveliča. Po nekem prepiru iz Dinine hiše pobegne, Dina pa kljub vsem svojim grožnjam na koncu ne pokliče policije. Na bežečega Luko strelja Dinin sin. Dina ga miri, da Luka v resnici ni ubil njegovega očeta, toda izkaže se, da deček sploh ni streljal iz jeze, temveč iz ljubosumja: tudi on je namreč zaljubljen v Luko. Luka je v postelji s Petro. Dekle mu po seksu reče, da ga ljubi, on pa ji odvrne: »Ljubezen moja, tudi jaz tebe ne.« Strastno jo poljubi.

Maškarada je s svojo vsesplošno ljubezensko in seksualno libertarnostjo nadaljevala tam, kjer je Hladnik ostal pri *Sončnem kriku*. V tem pogledu gre za očitno kontinuiteto v režiserjevem opusu, kljub temu pa je med filmoma tudi nekaj izrazitih diskontinuitet. Medtem ko je ljubezensko svobodnjaštvo *Sončnega krika* blažil njegov neresen ton, je *Maškarada* žanrsko gledano še najbližje drami, zaradi česar podiranje ljubezenskih in seksualnih konvencij izzveneva veliko bolj zares. Še pomembnejša je podrobnost, da se *Maškarada* v nasprotju s *Sončnim krikom*, ki je na spolnost ves čas zgolj namigoval, dobesedno šibi pod težo različnih seksualno eksplicitnih prizorov. Ti med drugim vključujejo množico golih teles, erotične igrice in navsezadnje celo kratek *close-up* penetracije. V nekem intervjuju je

³³ Ki sta ga kot Titova gosta obiskala tudi Richard Burton in Elizabeth Taylor. Burton se je v tem času nahajal v Jugoslaviji na snemanju *Sutjeske* (Stipe Delić, 1973). Tu ga je spremljala tudi njegova žena Elisabeth Taylor, čeprav v resnici zgolj od daleč: medtem ko se je Burton zadrževal na snemanju v Bosni, je Tito razvpito filmsko divo gostil na Brionih.

³⁴ Nagrado si je delil s Kirilom Cenevskim, ki je pritegnil pozornost s svojim *Črnim semenom* (Črnim semenom) (1971).

³⁵ Izrezanih je bilo natanko 305 metrov filma.

Hladnik povedal, da je bilo s slednjim na snemanju precej težav: »Ko Miha Baloh od zadaj naskoči Vido Jerman, svojo filmsko ženo, sem v ta prizor vključil zelo kratek, hipen posnetek nabreklega penisa, ki naj bi bil Balohov. Jasno, v resnici ni bil Balohov, ampak od nekoga drugega, od nekega statista. Reč smo snemali v nekdanji Vibini cerkvi, toda statist je vsakič, ko je pritekkel pred kamero, do riti neke punce, ki je dublirala Vido Jerman, izgubil erekcijo. Ni in ni šlo. Eno punco sem najel, da mu ga je za kuliso obdelovala, mi smo tečnarili, no, a sta že, toda vsakič mu je erekcija uplahnila. To smo ponavljali in ponavljali.« (Hladnik v Štefančič a).

Po Hladnikovem pripovedovanju je bilo sicer razpoloženje na snemanju »zelo lušno«. »Prav zabavali smo se. Med snemanjem so bili vsi goli ali pa napol goli, toda v pavzi se niso niti oblekli. Mirno so igrali tarok. Goli. Kot da ni nič. Ko snemaš erotični film, si najbolj nedolžen« (Hladnik v Štefančič a). Toda še preden je film prišel v kinodvorane, so se po Ljubljani razširile govornice, da so se na prizorišču dogajale grozljive reči. »Tam je prizor, v katerem fantek z roko zdrsne navzdol, vzdihuje, kamera pa potem odplava na ribico. Neki pisatelj je pisal, da si ga je moral mali na snemanju šestnajstkrat vreči na roko in da so ga morali potem odpeljati v bolnišnico. Neka gospa, sicer dokaj lahkoživa žena tedaj zelo visoke persone, je rekla, da bi me bilo treba kastrirati. Dialog listo so razmnožili in jo pošiljali okrog. (...) To je bilo grozljivo. Vse je bilo naštelano, da bi film prepovedali. In so ga. Zahtevali so, da film čisto porežem. Viba mi je poslala spisek reči, ki jih moram izrezati. Izrezal sem za kaki dve minuti materiala, bolj ali manj bližnje posnetke s tiste orgije, a niso bili zadovoljni. Rekel sem, da več ne bom rezal. Pa so rezali sami. In rezali. In rezali. In ven je prišla 20 minut krajša verzija. Brez vsega.« (Hladnik v Štefančič a). Iz filma so bili poleg eksplicitnih prizorov izrezani tudi nekateri dialogi, ki jih je pripravil Dušan Jovanovič. Lukov stavek: »Pizda je pozn, šibam, čao,« v premierno prikazano različico ni prišel, prav tako kot tudi ne drugi podobni izrazi, na primer »pizda«, »kurc te gleda« in »zajebi«.

Neusmiljeni posegi Vibinih cenzorjev so verjetno izhajali iz pričakovanja, da posebna republiška komisija za presojo filmov, ki je v tistem času delovala kot osrednji cenzorski organ, celovečerca v integralni verziji ne bo odobrila. Kot zanimivost navedimo določila 15. člena drugega zakona o filmu, po katerih se je ta komisija ravnala. Javno se naj ne bi smeli predvajati filmi »z vsebino, ki je naperjena zoper družbeno ali državno ureditev Jugoslavije, zoper mir in prijateljstvo med narodi ali zoper človečnost; z vsebino, ki žali čast in ugled narodov Jugoslavija ali drugih narodov ali z vsebino, ki žali javno moralno ali škodljivo vpliva na vzgojo mladine« (Demšar 1971, 1614). Pri *Maškaradi* bi bili prav gotovo usodni zadnji dve določili.

Poleg seksualno eksplicitnih prizorov, sproščenega pogovornega jezika in brezsravnega prešuštvovanja (na nobenem mestu ni videti, da bi bilo Dini zaradi njenega razmerja z mladim ljubimcem kakor koli težko) se v filmu pojavljajo tudi gejevski, transseksualni in celo blago pedofilski elementi, zato je presenetljivo, da je bilo snemanje filma sploh odobreno. Hladnik je kasneje povedal, da je komisijo pretental s tem, da je predložil scenarij, v katerem ni bilo nobenih pridevnikov, zato ni bilo jasno, kaj naj bi se sploh dogajalo, še posebej pri erotičnih prizorih (pravo verzijo snemalne knjige je dobila le ožja ekipa) (Hladnik v Štefančič a). Pri odobritvi je verjetno pomagalo tudi, da je bil film pripravljen po scenariju Vitomila Zupana, ki je kljub svojemu nekonvencionalnemu značaju in oporečniški drži veljal za resnega pisatelja.³⁶ Ker je Hladnik na koncu vse skupaj posnel tako, da je različne erotične prvine Zupanove predloge močno poudaril, so bili na koncu odgovorni šokirani, toda za nas je v prvi vrsti pomembno vprašanje, kako film deluje v primeru, če se s predsodki do različnih seksualno eksplicitnih in nekonvencionalnih podob ne obremenjujemo in ga obravnavamo kot povsem običajno filmsko delo.

³⁶ Na podlagi Zupanove predloge je scenarij naprej pripravil Vojko Duletič, potem pa je vse skupaj še enkrat (menda zelo temeljito) predelal Hladnik sam (Šepetavc 2012, 67).

Tu je treba ugotoviti več stvari. Prva je, da je bilo Hladnikovo podiranje tabujev v zvezi s seksualnostjo na povsem načelni ravni dobrodošlo. Socialistična Slovenija je bila v tistem času kljub vsej svoji deklarirani progresivnosti vsaj na področju seksualnosti v mnogih pogledih še vedno močno zavezana čisto običajni malomeščanski morali, tako da je Hladnikova *Maškarada* s svojo poudarjeno senzualnostjo, ki se razlega po skoraj vsakem kvadratnem centimetru filmskega traku, vsaj nekoliko prispevala k osvobajanju od tradicionalnih predsodkov v povezavi s telesom vsaj v domačem filmu če ne že širše. Pomembno je tudi, da *Maškarada* predstavlja neke vrste dokument časa, saj tako neposrednega in doživetega prikaza vrednot – in praks – seksualne revolucije s konca šestdesetih let ne bomo našli za vsakim vogalom. Kljub temu pa film ni enoznačen presežek. Ena od ravnih, kjer se močno zatika, je nedomišljeno razmerje med scenarijem in njegovo filmsko obravnavo. Scenarij se osredotoča na motiv mladostniškega dozorevanja, kjer mora mladenič svojo ljubezensko in seksualno odvisnost od starejše ženske – neke vrste seksualne mentorice – preusmeriti k vrstnici, s katero bo lahko osnoval enakopraven odnos. Ključno pri tem je, da takšen motiv sam po sebi niti ne kliče po zelo podrobnih erotičnih prikazih, Hladnik pa je predlogo zagrabil ravno iz te strani. Vse tiste prvine scenarija, ki bi lahko bile izhodišče za pretanjeno analizo različnih čustvenih pretresov, do katerih prihaja ob Lukovem osamosvajanju od starejše ljubimke, je namreč preprosto zanemaril in zgodbo podal že z nekaj preprostimi in povednimi prizori, čas, ki mu je tako ostal na voljo, pa je namenil podrobnim prikazom različnih erotičnih igravic med junaki. Težava pri tem je, da pripovedni in erotični del filma pri takšni obravnavi ostajata nepovezana. Medtem ko je zgodba predstavljena na hitro in je posledično vsaj nekoliko nedorečena, so erotične digresije zelo podrobne ali celo razvlečene, saj je Hladnik v erotično eksplicitne vode zavil ob čisto vsaki in še tako majhni priložnosti, ki mu jo je ponudil scenarij. V tej povezavi je sicer treba omeniti, da je na njegovo domišljijo očitno še posebej dobro vplivala voda. Večji del erotičnih prizorov je posnet ob morju ali v bazenu, kjer se množica skrbno posnetih vodnih kapljic ob glasbeni spremljavi tiste osladne skladbe, kjer Ditka Haberl in Janez Benčina – Benč Benč doživeto hropeta »Vroče ljubi me ...«,³⁷ razblinja ob sugestibilno posnetih ženskih oblinah.

Ker razvlečeni erotični prizori dušijo dinamiko osnovnega pripovednega loka, ostaja obetaven narativni nastavek o kompleksih ljubezenskih in seksualnih razmerjih med vsaj petimi liki (poleg Luka, Dine, Gantarja in Petre je tu vsaj še Dinin in Gantarjev sin, ki je tudi zaljubljen v Luka) nedorečen. Nerodno je tudi, da so tudi erotični prizori sami, ki jim je Hladnik očitno namenjal toliko pozornosti, neprepričljivi. Tu sicer ne gre za to, da bi bili slabi. V sebi lastnem okviru so čisto v redu, toda kaj, ko je ta okvir estetika kičaste *softcore* pornografije, ki gradi skoraj izključno na sugestibilnih posnetkih golih teles oziroma si pri tem pomaga s precej prijemi, kot so na primer lepa morska obala, sončni zahodi, *sexy* glasbena spremljava, nazorni upočasnjeni posnetki, tople barve, close-upi na atraktivne dele teles in podobno. Film je na tej ravni celo tako zelo kičast, da se poraja dvom o subverzivnosti njegove zgoraj omenjene navezave na emancipatorne razsežnosti seksualne revolucije, čeprav je res, da lahko o emancipatornosti Hladnikove estetike pri *Maškaradi* dvomimo že zaradi izrazite pristranskosti pri erotizaciji teles, saj so v tej funkciji – prav tako kot so to bila že pri *Sončnem kriku* – povsem konvencionalno skoraj izključno ženska telesa. Edina podrobnost, ki je osladni estetiki erotičnih prizorov v *Maškaradi* v prid, je zgolj ta, da jo je direktor fotografije, Jure Pervanje, izoblikoval še preden je na sredini sedemdesetih let postala *softcore* standard. Film je v tej povezavi zelo inovativen, saj ne le da je nastal pred *softcore* klasikami temveč je vizualno popolnoma v njihovem duhu, kar pomeni, da jih

³⁷ Glasbo je napisal Bojan Adamič, izvedli pa so jo Mladi Levi in Bele vrane z omenjenima Didko Haberl in Janezom Benčino - Benčem na vokalih.

je v resnici predvidel oziroma celo – prehitel. Škoda je edino, da ta duh ni ravno nekaj, nad čemer se bi nujno navduševali.

Jure Pervanje je v intervjuju sicer povedal, daje inovativen vizualni stil filma v veliki meri posledica omejitev, s katerimi se je soočala filmska ekipa, in ne morebitnih estetskih izbir. Med drugim naj bi Viba Hladniku nagajala tudi s tem, da mu je dala na voljo razmeroma malo svetlobnih teles, tako da je moral Pervanje pri osvetljevanju prizorov improvizirati. Mnoge je na primer osvetlil zgolj z mehko svetlobo od zgoraj brez dodatnih luči, zaradi česar je film pridobil poseben vizualni značaj, ki je kmalu za tem zaslovel (čisto neodvisno od *Maškarade*) v Coppolovem *The Godfather* (Boter) (1972). Še bolj so pomembni prizori, za katere smo zgoraj zapisali, da napovedujejo – prehitevajo – vizualni profil soft-core pornografije (v prvi vrsti gre za prizore na plaži). Pervanje je povedal, da jih je posnel po Hladnikovem navodilu, da naj bodo v stilu neke fotografije razvpitega nemškega modela Uschi Obermeier,³⁸ ki jo je imel s seboj. Pervanje je po precej truda ugotovil, da se bo vizualnemu značaju fotografije še najbolj približal, če bodo snemali eno uro po sončnem vzhodu in eno uro pred sončnim zahodom, kar je ekipa tudi storila. Na koncu se je recept obnesel, čeprav Pervanje opozarja, da se je kvaliteta posnetega pri transferju na DVD izgubila, tako da predlaga, da si film za pravo doživetje ogledamo, če je le mogoče, na filmskem traku (intervju Pervanje). Snemanje naj morju na bi bilo tudi naporno, saj je zaradi finančnih omejitev lahko šlo na Krk, kjer so delali, zgolj 12 članov ekipe. V praksi je to namreč pomenilo, da so morali vsi prisotni opravljati po več funkcij hkrati. Irena Felicijan, ki je bila sicer kostumografka, naj bi na primer na Krku opravljala tudi delo tajnice režije in maskerke (intervju Pervanje).

Trditi bi bilo mogoče, da je *Maškarada* v svojem erotičnem delu zgolj reklama. Najprej na vizualni ravni, saj je njeno sladkobno estetiko mogoče povezati z očesu prijetnim vizualnim jezikom, ki se je razvil v oglaševanju,³⁹ pa tudi za Hladnika samega, ki je pripoved očitno uporabil zlasti zato, da je nanjo nalepil množico erotičnih prizorov, s katerimi se je promoviral kot režiser pornografskih filmov. Ampak če ne drugega, je bil vsaj pri slednjem uspešen, saj je kasneje v Nemčiji res dobil delo pri nekaj pravih pornofilmih.

V skupnem seštevku vseh kvalitiet in slabosti je *Maškarada* neuravnoteženo delo. Na eni strani imamo intriganten narativni okvir in razmeroma solidno formalno konstrukcijo, na drugi pa nedosledne sklice na seksualno revolucijo, narativno neutemeljene erotične eskapade in estetiko cenenege kiča.

Pri formalni konstrukciji je sicer za Hladnika nekoliko presenetljivo še najmanj impresivna montaža, vsi ostali elementi filmskega jezika pa so – če odštejemo omenjen eksces kiča – korektni, če že ne zelo dobri: že omenjeni lirični posnetki Jureta Pervanje, senzualna barvna paleta, spretno vključena filmska glasba, melanholično vzdušje in lepo zaokrožen estetski profil. Vse to dokazuje, da Hladnik svojih pripovednih spretnosti ni pozabil, čeprav je res, da jih tu ni znal povezati v dovolj konsistentno celoto.

Zapisali smo, da je ena od izrazitih posledic Hladnikovega osredotočanja na seksualno eksplicitne prizore nedorečena zgodba. To nedorečenost je mogoče opaziti več ravneh, od katerih je ključna nepojasnjena Lukove nenadne odpovedi Dini. Na prvi pogled bi se sicer zdelo, da je mladenič ob

³⁸ Uschi Obermeier je bila slavna manekenka in hkrati izrazito svobodomiselná predstavniká münchenške umetniške kontrakturne scene. Med drugim je znana po tem, da je nekaj časa hodila z Keithom Richardsom, nič manj razvpitim članom skupine *The Rolling Stones*.

³⁹ V tem pogledu je razumljiva sorodnost Hladnikovih filmov iz tega obdobja z estetiko poparta, saj se je tudi ta navdihovala pri oglaševanju.

zbližanju s Petro končno prerasel svojo še napol infantilno navezanost na starejšo žensko (neke vrste mamu in ljubimko hkrati), a ta razlaga ni povsem zadovoljiva glede na to, da se je od Dine odvrnil v enem samem trenutku (ko jo je videl golo in nemočno ob tem, ko se Gantar seksualno znašal nad njo). Ker gre tu za samo vsebinsko jedro filma, se je treba vprašati, kaj ga je sploh odbilo? Možnosti je več.

Prva bi bila, da ga je odbil pogled na Dinino telo v spolnem aktu z Gantarjem. Tu ne gre za to, da Luka ne bi vedel, da Dina »ni zgolj njegova«, kot ga izziva Gantar, temveč za preprosto dejstvo, da se mu je šele v spolnem aktu z njej enako starim možem pokazala kot to, kar je v resnici bila, se pravi starejša ženska, ki zanj erotično ni primerna. To interpretacijo potrjuje podrobnost, da se od nje odvrne s poudarjeno prezirljivim pogledom, ki ga zaplet sam ne opravičuje: glede na to, da jo je Gantar ravnokar tako rekoč posilil, Luko verjetno niso mogla odbiti njena dejanja (kot žrtev veliko niti ni mogla početi). Druga možnost – ki pa ne izključuje prejšnje – je, da se je Luka od Dine odvrnil zato, da bi se lahko dopolnil vsebinski okvir filma. V *Maškaradi* namreč Hladnik vztrajno zoperstavlja dva svetova. Na eni strani je generacija starejših, ki je prikazana kot sebična in manipulatorska (da niti ne govorimo o tem, da je kriva za grožnjo svetovnega samouničenja, na katerega opozarja uvodna sekvenca, ki je sestavljena iz različnih dokumentarnih prikazov vojnega uničenja), na drugi strani pa so mladi, ki s svojim sproščenim odnosom do svojih teles ponujajo vizijo nekega boljšega časa, kjer ljudje ne bodo več seksualno zavrti in kjer posledično te svoje zavrtosti ne bodo razreševali na način preusmerjanja blokiranih libidinalnih energij v uničevalna dejanja. Iz do sedaj povedanega mora biti jasno, da se Hladnik ves čas postavlja na stran mladih. *Maškarada* je tudi v tem pogledu neke vrste političen manifest, ki pa mu nasprotuje dejstvo, da strukturna opozicija mladih nasproti starim ni izpeljana, saj je junak navezan na predstavnico »nasprotnega tabora« – starejših. V tem kontekstu je torej Lukova odpoved Dini vsebinska nujnost, težava je edino, da film na tej točki postane natančno to, čemur vsaj na ravni hiper-libertarne teksture (nekonvencionalni posnetki, eksplicitni prikazi golih teles, psihedelična glasba, sproščen jezik ipd.) nasprotuje: torej konvencionalen. Kaj je namreč bolj konvencionalnega, predvidljivega in vsakdanjega kot konstitucija heteroseksualnega para istih let in podobnega pogleda na svet? Povedano z drugimi besedami: če je *Maškarada* izzivalen film v dobrem pomenu besede, to ni na ravni zoperstavljanja mladih nasproti starim (to je navsezadnje kliše, skozi katerega gre vsaka generacija) pač pa na ravni povezave mlajšega moškega s starejšo žensko. Slednje je v patriarhalni družbi tabu: pari so lahko zgolj enako stari posamezniki oziroma kombinacija starejšega moškega in mlajše ženske (epitom tega je klasični Hollywood, kjer so bili v paru moški igralci praviloma precej starejši od žensk.⁴⁰ Če se torej *Maškarada* v imenu predvidljive generacijske solidarnosti odpoveduje resnično subverzivni povezavi mladeniča s starejšo žensko, konča na pozicijah natanko tiste konvencionalnosti, ki ji želi nasprotovati.

Da je vsebinski okvir *Maškarade* nasprotje med dvema svetovoma, pravi tudi Jasmina Šepetavc: »Kar torej gledamo sta dve predstavi: stilizirana svobodnjaška orgija in predstava malomeščanske spodobnosti, le da kmalu ugotovimo, da je prva mnogo manj škodljiva kot druga. Ko Luka poljubi Petro in Dina odvihra v sobo, ji Gantar zmagovito reče, da 'ne spada več med mlade ljudi'. In ko mu ona odvrne, da ljubi Luka, njega pa sovraži, ji Gantar strga obleko in jo vzame od zadaj. Z besedami 'Hoj, kobila!' vzpostavi svojo dominacijo do žene, kot jo do živali; ukroti ali ubije« (Šepetavc 2012, 68). Na neki povsem drugi ravni bi bilo mogoče *Maškarado* razumeti kot poklon muhastemu značaju ljubezni. Tega namreč običajno jemljemo kot težavo, *Maškarada* pa temu nasprotno sugerira, da je čar ljubezni

⁴⁰ Med najbolj znanimi primeri so *High Noon* (Točno opoldne) (Fred Zinnemann, 1952), kjer je 51-letni Gary Cooper igral moža 23-letne Grace Kelly, *Charade* (Prevara) (Stanley Donen, 1963), kjer je 49-letni Cary Grant igral z 24-letno Audrey Hepburn, in *An American in Paris* (Ameirkanec v Parizu) (Vincente Minelli, 1951), kjer se je 39-letni Gene Kelly zapletel z 20-letno Leslie Caron.

prav njena nepredvidljivost. Zato je razumljiv tudi nekoliko presenetljiv zaključek filma, ko Luka na Petrino izjavo, da ga ljubi, odvrne: »Ljubezen moja, tudi jaz tebe ne.« Če je glavna predpostavka zahodnjaškega razumevanja romantične ljubezni večna ljubezen (spomnimo se zgolj pravljic, ki se po pravilu zaključijo z »In potem sta živela srečno do konca svojih dni ...«), Luka z ambivalentnim odgovorom sugerira, da ljubezen svojo moč črpa ravno nasprotno iz tega, da ni večna oziroma da svoje karte različnih privlačnosti in odbojnosti med posamezniki deli vedno znova.

Še posebej močen vtis je na filmskem platnu pustila hrvaška igralka Vida Jerman.⁴¹ Medtem ko je igri Igorja Gala (tudi Hrvata), ki je upodobil Luka, mogoče očitati potezo linearnosti, je Jermanova svoji Dini vdahnila tako barvit, hkrati pa elegantno zadržan spekter čustvenih odtenkov, da jo lahko razumemo kot enega bolj značajnih likov v Hladnikovem filmskem opusu nasploh. Pa tu konkurenca nikakor ni slaba, saj je Hladnik znal snemati prav ženske. Kljub temu da je Jermanova nastopala v vsaj nekoliko nevhvaležni vlogi gospe srednjih let, ki je razpeta med zlato kletko mrtvega zakona in mladostno strastjo, po kateri je hrepenela, in da tudi sama ni bila več med najmlajšimi,⁴² je mladino okoli sebe prekašala tudi s svojim videzom. Dina je v filmu videti celo tako zelo dobro, da *Maškarada* na mestih, kjer se je Hladnik predal estetiziranju njenega telesa z vsemi omenjenimi postopki, deluje že malodane osladno. V povezavi z Vido Jerman lahko omenimo še pričevanje Petra Zobca, ki je pri snemanju sodeloval kot asistent režije, da sta s Hladnikom primerno glavno igralko iskala razmeroma dolgo (in to po vsej Jugoslaviji). Hladnik je po eni strani želel lepotico, po drugi pa tudi žensko, ki se bo pred kamero pripravljena sleči. Dovolj naj bi mu bilo filmov, kjer se igralci slačijo zgolj na pol, toda kolikor je bila Zagrebčanka Vida Jerman v vseh teh pogledih idealna izbira, je Hladnika pri njej zmotil nekoliko kriv sprednji zob. Še pred snemanjem jo je tako poslal k zobozdravniku, da ji je to pomanjkljivost odpravil, in to kljub temu, da se njen mož z operacijo ni strinjal. Še dolga leta po dogodku se naj bi pritoževal vsakemu, ki je bil pripravljen prisluhniti: »A ja sam toliko voleo taj krivi zubčić!« (Jaz pa sem imel tako zelo rad tisti krivi zobek!) (intervju Zobec).

Zobec je tudi povedal, da Jure Pervanje, ki je film posnel z veliko občutka, sploh ni bil pravi snemalec. Na AGRFT je študiral režijo, ker pa je Hladnik zamudil snemalne roke, za katere se je dogovoril s predvidenim snemalcem Miletom de Glerio in ker je de Gleria medtem že odšel k drugemu projektu, Hladnik ni imel izbire, kot da je poiskal zamenjavo. Po Zobčevem pripovedovanju naj bi Pervanjeta za snemalca določil kar pred sedežem Triglav filma,⁴³ kjer ga je slučajno srečal. Pervanje naj bi protestiral, češ da sploh ne zna snemati, Hladnik pa ga je utišal z vzklikom, da »pri nas tako ali tako nihče ne zna snemati« (intervju Zobec). Ker je Pervanje imel vsaj nekaj izkušenj z amatersko kamero, se je na koncu vse izšlo dobro. Hladnik je bil s svojo izbiro v resnici celo tako zelo zadovoljen, da je Pervanje zanj posnel še vse njegove naslednje domače celovečerce.

Eksterijerje pri Gantarjevi vili so snemali v neki vili v Savljah. Takrat jo je imel v najemu *Ameriški inštitut za urejanje makadamskih cest*, za katerega je Pervanje domneval, da je bil v resnici zgolj krinka za kakšno ameriško tajno službo (intervju Pervanje). Vitomil Zupan se je scenariju, kot ga je Hladnik realiziral, javno odpovedal. Slovenijo je ob premieri filma najprej šokiral filmski plakat, ki ga je izdelal Matjaž Vipotnik in ki je vseboval zgolj en element: velik rdeč penis na črni podlagi.

⁴¹ Dino je v slovenščino sinhronizirala Milena Zupančič.

⁴² V času snemanja je imela 32 let. Pri filmu se je uveljavila zgolj leto prej. in sicer v vlogi gospodične Marijane v že omenjeni znameniti hrvaški komediji *Tko pjeva, zlo ne misli*.

⁴³ Takrat se je nahajal na Smoletovi 13 v Ljubljani.

Filmski kritiki so *Maškarado* leta 1982, ko je bila prvič prikazana v integralni različici, razumeli zlasti kot neke vrste pričevanje o nekih boljših časih. Glede na to, da je bila Jugoslavija leta 1982 že globoko v gospodarski krizi in da so se takrat brezskrbna zgodnja sedemdeseta leta že zdela skoraj kot neke vrste pravljica, to sicer ne sme presenetiti. Stanislav Matičič je na primer v svoji recenziji o filmu zapisal: »Gre za čudovit čas (ki se ne bo ponovil, da si kdo ob mojih podoživljanjih ne bi česa preveč želel) porevolucionarne vznesenosti. Pa ne tiste, dokaj krute, realistične, z brigadami, prostovoljnimi akcijami vseh sort [in podobno], ampak takoj naslednji čas bogatih, polpismenih direktorjev in privilegirancev vseh sort in baž. Več ali manj zaslužni skrbno manevrirajo v novih časih in navadah, pri tem pa si svoje življenjske manire jemljejo z Zahoda. Od tam uvažajo v svoje družine tudi dolgčas, nemir v silni zaposlenosti in zaradi nje prepotreben oddih na mini safarijih, ob obvezni naveličanosti struktur preživelega časa (kot je družina na primer) in obveznem iskanju užitkov« (Matičič 1983, 21).

Prvo, okrnjeno verzijo filma si je v Ljubljani ogledalo 25.021 gledalcev. Poveden je podatek, da je bila *Maškarada* v Pulju prikazana zgolj v okviru informativnega (in ne tekmovalnega!) programa, a je kljub vsem cenzorskim posegom in izrezanim prizorom izzvala toliko negotovanja, da jo je bila Viba prisiljena umakniti. Vatroslav Mimica, ugledni hrvaški režiser in filmski kritik, ki je na festivalu sodeloval kot član žirije, je celo napisal posebno – ne preveč prijazno – ločeno mnenje o tem, kaj si misli o uvrščanju takšnih izdelkov na program.

Jože Babič je svoj zadnji celovečerec *Poslednja postaja* posnel v producentskem okviru *Avtorskega studia Ekran* in FRZ Centra filmskih radnih zajednica Beograd. Film med gledalci ni naletel na dober odziv, vendar pa tega ne gre jemati za dokončen podatek o njegovi umetniški vrednosti. *Poslednja postaja* je v mnogih pogledih lepo zasnovano delo, tisto, kar je pri njem moti, sta zgolj obupno neaktualna tema in vsaj nekoliko odbijajoč sentimentalni okvir.

Maribor, sodobnost. Tone Klepec (Polde Bibič) je bivši partizan, ki se še vedno drži načel poštenosti in pravičnosti, za katere se je boril med vojno. Mnogi ga zaradi tega občudujejo, kljub temu pa sami ne počnejo veliko drugega, kot da s pomočjo različnih mahinacij krepijo svoj materialni položaj. Ker je Tone po razvezi stanovanje prepustil ženi in hčerki, sedaj živi v neugledni podnajemniški sobi. Sestaja se z natararico Magdo (Majda Potokar). Z njo se želi poročiti, vendar ona vztraja, da morata najprej rešiti stanovanjski problem. Težava pri tem je, da bo Tone kot navaden delavec v komunalnem podjetju težko zaslužil za novo stanovanje. Tistih nekaj prihrankov, ki jih je imel, je dal hčeri, ki je potrebovala denar. Dodatna težava je, da veliko pije. Ko se pojavi možnost ugodnega odkupa stanovanja, ima tako Tone zvezane roke. Zaradi vsega tega je že povsem na tleh, potem pa se nenadoma pokaže možna rešitev: skupina tihotapcev mu za pomoč pri prehodu skupine emigrantov čez mejo ponudi dobro plačilo. Kot partizan, ki je v tistih gozdovih preživel veliko časa, s tem namreč ne bi smel imeti veliko težav, z denarjem pa bi lahko odkupil stanovanje. Tone je preveč obupan, da bi se odrekel nečemu, kar se mu kaže kot še zadnja priložnost. Toda ko skupino res pretihotapi do meje, organizatorka potegne pištolo in od Toneta zahteva denar, ki ga je dobil za svoje delo. Izkaže se, da tudi sama želi na Zahod. Ker se Tone tako zelo potrebnemu zaslužku noče odpovedati, ga ženska ustrelji. Tonetu se kljub rani posreči pobegniti. Privleče se na piknik, ki so ga organizirali njegovi bivši soborci. Tovarišem prične pripovedovati o tem, kaj je naredil, vendar mu nihče ne verjame. Njegov nekdanji komandant mu celo sporoči, da so mu kot zadnjemu dodelili brezplačno stanovanje. Toda sedaj je že prepozno: ko mu Magda prinese golaž, Tone omahne mrtev.

Poslednja postaja je prvi slovenski celovečerni film, ki je postavljen v Maribor. Vprašanje je, če so vse zamere, ki jih gojijo Štajerci do Ljubljane, utemeljene, toda če je med temi kakšna, ki je upravičena, je to brez dvoma dejstvo, da je bil Maribor, drugo največje slovensko mesto z mnogimi kulturnimi posebnostmi, kot filmsko prizorišče vse do *Poslednje postaje* popolnoma spregledan (pa tudi kasneje ni

bilo veliko boljše). Res je sicer, da ne morajo biti vse pokrajine v nacionalnih kinematografijah pokrite povsem enakomerno. Igrani film navsezadnje ni etnološko-dokumentarni žanr, ki bi moral delovati po načelih regionalne korektnosti, temveč pripovedna forma, ki je zavezana zlasti načelu izrazni prepričljivosti. Toda mar ni selektiven in pristranski izbor lokacij problematičen tudi v tem drugem okviru? Če se kinematografija neke kulture vrta zgolj okoli nekaj izbranih prizorišč, se prej ali slej ujame v omejen kulturni horizont, s tem pa se že vnaprej odreče kakršni koli estetski širini in vsebinski razgibanosti. Tu gre za to, da je za vsako regijo značilen niz enkratnih kulturnih določitev, ki so izoblikovali se pod vplivom raznovrstnih zgodovinskih izkušenj, če pa vso to kulturno bogastvo spregledamo, nismo zgolj nekorektni, ampak se tudi po nepotrebnem odrekamo nizu zanimivih pripovednih izhodišč. V tako majhnem okolju, kot je Slovenija, je to seveda še posebej pereče, o potencialih nekonvencionalnih lokacij pa navsezadnje priča prav Babičeva *Poslednja postaja*. Maribor se v tem filmu kaže kot slikovito in navdihujoče filmsko prizorišče, kjer se podobe industrijske puščobe in prizemljen oportunitizem vsega naveličanega lumpenproletariata prežemajo v skorajda antonionijevska pričevanja o odtujenosti sodobnega sveta, vsesplošna sivina zarjavele urbane krajine pred filmsko kamero pa tudi lepo uokvirja zgodbo o partizanu, ki se ni znašel v družbi, za katero je med vojno boril.

Poslednja postaja je tudi v številnih drugih pogledih pripovedno gladka stvaritev. Če ne drugega lahko zanjo ugotovimo, da je Babič šele v tem filmu res dobro ujel ravnotežje med socialnokritično zgodbo, posneto v zanj značilnih temnih neorealističnih tonih, in komunikativno dramaturško konstrukcijo. Njegovi prejšnji trije slovenski celovečerci so bili brez izjeme izjemni, a se je njihova narativna dinamika zaradi pretiranega osredotočanja na naturalistični detajl večkrat zatikala. *Poslednja postaja* teh težav nima, toda kolikor je Babič na tej ravni v primerjavi s svojimi prejšnjimi filmi pridobil, je izgubil pri družbeni aktualnosti, ki je bila pred tem ena od njegovih najpomembnejših odlik. Tu gre za to, da je bila vsebina filma – reprezentacija trpljenja bivših partizanov v socialistični družbi – glede na številne privilegije, ki so jih t. i. »borci« v resnici uživali, verjetno ena od manj perečih težav socialističnega vsakdana. Pomembno je tudi, da je Babič natanko takšen film že posnel: to, kar vidimo v *Poslednji postaji*, je zgolj na novo, le v nekaj podrobnostih drugače povedana *Veselica*. Okoli motiva nerazumljenosti oziroma zapostavljenosti partizanske generacije se je poleg tega vrtel tudi že Galetov *Onkraj*, tako da bi bilo mogoče tudi iz tega zornega zaključiti, da bivši partizani niti niso bili tako zelo zapostavljeni (koliko je sploh bilo v Sloveniji posnetih filmov, ki bi se ukvarjali s kakšno tematiko tako zelo pogosto?). Vsekakor zadev na takšen način niso videli gledalci. Tudi *Poslednja postaja* je namreč (tako kot že *Onkraj*) šla mimo občinstva skorajda neopažena, tako da je verjetno bolj primerno, če jo namesto kot pričevanje o resničnih težavah bivših partizanov razumemo bolj kot izraz vse večjega razkoraka med generacijo bivših partizanov in navadnimi državljani.

Scenarij za *Poslednjo postajo* je napisal Branko Šömen. Če odštejemo omenjeno vsebinsko nerelevantnost, gre za dobro pripravljeno filmsko podlago, ki se nekoliko opoteka zgolj na točki pretiranega sentimentalizma. V tem pogledu film sicer še vedno ostaja znotraj neorealističnih izraznih okvirov, čeprav verjetno ni razloga, da pri posnemanju nekega sloga poleg njegovih prednosti poberemo tudi njegove slabosti. Pri *Poslednji postaji* je pretiran sentimentalizem izrazitejši zlasti v patetičnem zaključku, ki kar kleca pod težo prenapetih simbolov.⁴⁴ Nekoliko problematična je tudi ne najbolj

⁴⁴ Zanimivo je, da se *Poslednja postaja* neorealizmu približuje tudi na bolj formalni ravni. Gilles Deleuze v svoji obravnavi neorealizma pravi, da je zanj poleg družbenokritične vsebine značilen tudi odmik od koherentne realnosti. V nasprotju s klasičnimi *podobami-gibanji* naj bi bil svet neorealističnih filmov disperzen, eliptičen in omahujoč, tako da se v njem gledalec težko znajde, optične situacije različnih okolij (*milieux*) in predmetov pa naj bi v tem izraznem okviru tudi pridobile nov, povsem avtonomen in materialen značaj, zaradi katerega naj

prepričljiva artikulacija motivacije. Pri vsem svetobolju, ki se razliva po Tonetovem obrazu, film namreč na nobenem mestu ne pojasni, zakaj je junaku sploh tako zelo hudo, še pred tem pa kako to, da tak zanesljiv in soliden možakar v vseh teh letih po vojni ni dobil boljše službe (oziroma vsaj kakšne priložnosti za napredovanje)? To bi mu moralo uspeli že kot sposobnemu posamezniku, kaj šele, če gre za od vseh občudovanega partizanskega junaka.

Ampak ali je Tone sploh junak? Avtor nepodpisane recenzije filma, ki je bila objavljena v reviji Ekran, opozarja, med Tonetovim domnevnim partizanskim junaštvom in njegovim življenjem v povojni družbi v resnici zeva nenavadno neskladje. »Klepec ni junak in ne umre kot junak. Ne ravna po načelih junaka in tudi ne umre kot nosilec junaške, smrt presegajoče akcije. Živi pasivno in le vizija zasebne sreče (stanovanje, kjer bo poročen živel s svojo žensko) ga požene v neko polovično akcijo, v kateri čisto slučajno umre« (Ekran 1972, 15). Je s tega zornega kota mogoče sklepati, da film le ni povsem nekritičen do bivših partizanov?

V *Poslednji postaji* se v epizodni vlogi pojavlja mladi Dragan Nikolić, ki je nekaj let kasneje zaslovel v vlogi Prleta v priljubljenih srbskih televizijskih nanizankah *Otpisani* (Odpisani) (1974) in *Povratak otpisanih* (Vrnitev odpisanih) (1976).⁴⁵ Njegova upodobitev Dragana v filmu sicer ni vredna posebne omembe, je pa zanimiv lik, ki ga igra. Če je namreč Babič v *Po isti poti se ne vračaj* učinkovito razkrinkal slovenske predsodke in stereotipe v povezavi z »južnjaki«, je Dragan v njegovem zadnjem celovečercu s svojim do kiča prignanim modnim videzom in ležernim makiavelizmom čisto navadno utelešenje slovenskega stereotipa o »južnjakih«. Sklepamo lahko, da Babič Dragana ni namenoma postavil na ta način, kljub temu pa je težko spregledati podobo, ki v enem samem zamahu pooseblja vse slovenske predsodke na temo »juga«, s tem pa postavlja pod vprašaj tako rekoč celoten polemičen naboj *Po isti poti se ne vračaj*. Zunaj teh nekaj spodrseljavev je *Poslednja postaja* razgiban in lepo izpeljan film, ki bi si vsekakor zaslužil vsaj kakšen prikaz več od tistih redkih, ki jih je sicer deležen, še posebej zato, ker gre za zadnji celovečerni film enega najpomembnejših in najbolj značajnih slovenskih režiserjev. V Ljubljani si je *Poslednja postaja* premierno ogledalo 4.322 gledalcev.

Poleg literarnih adaptacij in kasneje tudi bolj komercialno usmerjenih filmov so bili za slovensko kinematografijo sedemdesetih let značilni tudi modernistični filmi. Eksperimentiranje s pripovednimi konvencijami se je, kot smo videli, razmahnilo že v šestdesetih letih in je konec sedemdesetih celo že počasi prihajati iz mode, kljub temu pa so nekateri režiserji vsaj v prvi polovici desetletja vztrajali prav pri teh načelih. Trditi bi bilo celo mogoče, da so slovenski avtorji v sedemdesetih letih pri svojih formalnih eksperimentih pogosto segali še bistveno dlje od predhodnikov (oziroma od samih sebe v prejšnjem desetletju), pri čemer smo nekaj od tega videli že pri Klopčičevem *Oxygenu* in navsezadnje tudi pri Hladnikovi *Maškaradi* (pri slednji zlasti v zvezi s seksualno eksplicitnostjo). Toda zares velik korak v smer povsem abstraktnega filmskega jezika je naredil šele Rajko Ranfl s svojim celovečernim prvcem *Mrtva ladja*. Film je nastal v koprodukciji Vibe in Slovenija filma.

bi njihov pomen nastajal znotraj njih samih (glej: Deleuze 2009, 1–9). *Poslednja postaja* s podobami industrijske anomalije in dehumaniziranih prostorov od tovrstne estetike ni zelo daleč.

⁴⁵ Še istega leta, kot je nastopil v *Poslednji postaji*, se pravi leta 1971, se je Nikolić pojavil v glavni vlogi enega najbolj kontroverznih srbskih filmov tistega časa, *Mlad i zdrav kao ruža* (Mlad in zdrav kot ruža) (Jovan Jovanović, 1971). To delo je s svojo brezkompromisno podobo mladostne deziluzioniranosti v poudarjeno novovalovskem slogu razgradilo tako rekoč vse uradne jugoslovanske mite, tako da na koncu sploh ni prišlo v distribucijo.

Rajko Ranfl (1937–) se je rodil v Šentvidu pri Planini. Kljub temu da je bila njegova resnična ljubezen umetniška fotografija, je vpisal ekonomijo in ta študij tudi uspešno zaključil. Poleg fotografije ga je zanimala tudi filmska kamera. Leta 1962 se je tako prijavil na razpis RTV Ljubljana za asistenta kamere, ker pa je v tem času v časopisih že objavljala različne prispevke, so ga na koncu zaposlili kar kot samostojnega novinarja. V tej vlogi je za televizijo pripravil niz kvalitetnih prispevkov in reportaž. Leta 1970 je njegov kratki film *Monstrum* (1970) celo prejel prestižno prvo nagrado (zlatega leva) na festivalu v Locarnu. Njegov prvi celovečerni igrani film je bil *Mrtva ladja* (1971), abstraktna meditacija o moči človeških čustev, ki je s svojim hermetičnih filmskim izrazom izzvala nemalo negotovanja. V naslednjih dveh celovečernih filmih, *Pomladni veter* (1974) in *Ko zorijo jagode* (1978), je pokazal, da zna delati tudi lahkotne in med občinstvom bolj priljubljene filme, toda s temi deli je zašel v drugo skrajnost, k filmskemu populizmu. Umetniško prepričljivo ravnotežje med komunikativnostjo in resno avtorsko vizijo je tako dosegel šele z *Ljubeznijo* (1984), odličnim filmom o odraščanju mladeniča v medvojni Ljubljani, svoj opus celovečernih filmov pa je zaključil z manj posrečenim *Živela svoboda* (1987).

Od *Mrtve ladje* naprej, ko mu na RTV Ljubljana niso hoteli odobriti neplačanega dopusta za snemanje filma, se je Ranfl preživljal kot svobodni umetnik. V tej vlogi je za televizijo posnel niz odličnih oddaj, ki med drugim vključujejo tudi zelo opažen niz portretov pevk slovenske popularne glasbe. Za režijo *Ljubezni* je dobil nagrado Prešernovega sklada (povzeto po: Hren 2006 in Furlan 1996, 81).

Danijel (Radko Polič) in *Marijana* (Milena Zupančič) ob morju. Sončita se, objemata in norita. *Danijela* nenadoma prešine slutnja, da je nekaj zelo narobe. Z *Marijano* tako pograbitva prvi čoln, ki je pri roki, in panično odveslata daleč stran od kopnega. Po več dneh na odprtem morju začneta omagovati pod težo lakote, utrujenosti in obupa. Njuna čustva pri tem preskakujejo med sovraštvom in ljubeznijo, sumničavostjo in zaupanjem, obupom in trmastim vztrajanjem. Na obzorju zagledata ladjo. Prepričana sta, da je to njuna rešitev, ko pa se povzpnete na palubo, vidita, da na ladji ni nikogar. Njuna agonija se tako nadaljuje. *Nenadoma* se vrstijo čudeži, ki pričajo o tem, da je na ladji vendarle še nekdo. *Danijel* in *Marijana* večkrat tudi slišita njegov glas, zato se jima zdi, da sta zblaznela. Nekega dne se glas spremeni v človeka (Franc Uršič), ki zapelje *Marijano*. *Danijel* in *Marijana* sta spet na čolnu pred ladjo. *Danijel* vidi, da je *Marijana* umrla. Zdi se, da je bila vsa dogodivščina na ladji zgolj njena predsmrtna blodnja: ko se ji je pokazalo, da bo se bo na ladji *Danijelu* odpovedala, je raje umrla, kot da bi tam iskala rešitev.

Mrtva ladja, ki je bila premierno prikazana 24. novembra 1971, med občinstvom kot rečeno ni vzbudila veliko zanimanja. V kinematografih si jo je ogledalo zgolj 2.437 gledalcev, vendar pa slab odziv ne bi smel presenetiti, saj gre za resnično abstraktno filmsko arabesko o ljubezni in zaupanju, ki so jo na zgolj treh lokacijah odigrali zgolj trije igralci. Glede na to, da se tretji igralec pojavi le za nekaj trenutkov, bi bilo mogoče celo reči, da v filmu v resnici nastopata zgolj dva.

Ranfl je film posnel po eni od neobjavljenih novel, ki mu jih je v snemanje ponudil Vitomil Zupan, s katerim je v tistem času prijateljaval. S takšnim prijateljskim aranžmajem ni nič narobe, toda vprašati se je mogoče, zakaj prav izbira novele. Že pri *Luciji* se je pokazalo, da je novela za celovečerni film dramaturško gledano prešibko izhodišče, čeprav velja poudariti, da je pripovedni okvir *Mrtve ladje* v sebi lastnih okvirih zanimiv. Razmeroma abstraktna pripoved, ki skoraj v celoti poteka na morju, ima na primer intrigantno apokaliptičen prizvok, ki ga poudarja še velika zapuščena ladja, kamor se zatečeta junaka. Prepričljiv je tudi obrat na koncu filma, ki do neke mere pojasni nenavadne dogodke na ladji in ki filmu podeljuje vsaj nekaj narativnega smisla – če že ne povsem človeške pretresljivosti. Toda to je v resnici tudi vse. Brez omenjenega je namreč film eno samo kvaziabstraktno besedičenje, pri čemer so bolj ali manj edina variacija na ta motiv zgolj različne čustvene lege, od koder junaka besedičita. Omenili

smo že, da dramatični obrat, s katerim se vse skupaj zaključí, vse skupaj sicer osmišlja, ne glede na to pa velja, da bi bilo mogoče isto zgodbo s prav tako dramatičnim zaključkom podati tudi v dvajsetih minutah, kar pomeni, da je na platnu zelo veliko pripovednega (in še marsikakšnega drugega) balasta. Film bi bil videti bolj prepričljiv tudi v primeru, če bi ob odsotnosti dovolj dinamične zgodbe film poganjal kakšen drug pripovedni element, a pri *Mrtvi ladji* ni niti tega. Do neke mere sta izjema le hiperekspresivna igralska nastopa Radka Poliča in Milene Zupančič, ki sta bila v tistem času tudi v resnici zakonca, vendar pa sta tudi njuna strast in poudarjeno čustven zanos pri skrajno abstraktnih razpravah nekoliko problematična. V položaju, ko bi ju namesto eksistencialnih morale težiti zlasti eksistenčne težave (lakota, žeja, izčrpanost in podobno), Danijel in Marijana z največjo gorečnostjo razpravljata zgolj o ljubezni, zvestobi, upanju in drugih podobno visokih temah, kar ne prepriča niti načelno – že Marx je povedal, da se s praznim želodcem ne da filozofirati –, še manj pa seveda konkretno: če ne drugega, bi si verjetno med vsemi tistimi vročičnimi razpravami zaželela vsaj kakšen sendvič, če že ne kaj več.

Pri *Mrtvi ladji* moti tudi skrajno neimaginativen filmski jezik. Ranfl je v nekem intervjuju izjavil, da se je pri snemanju *Mrtve ladje* navdihoval pri *Marianne de ma jeunesse* (Marianne moje mladosti) Juliana Duvivierja (1955) (Ranfl v: Hren 2006). Z naslombo na neko referenco samo po sebi ni nič narobe, a film bi zagotovo bil boljši, če bi izhajal iz svojih lastnih posebnosti, ki se v splošnem vrtijo zlasti okoli abstraktnosti scenaristične predloge in do skrajnosti prignane ekspresivne igre Poliča in Zupančičeve. Oboje namreč kliče po podobno ekspresivni kameri in dinamični montaži, tako pa montaže sploh ni opaziti, kamera pa z redkimi izjemami zavzema le tiste najbolj pregledne položaje in dogajanju vztrajno sledi skoraj izključno iz varne srednje razdalje. Učinek, ki nastaja v takšni konstelaciji izraznih elementov, je povsem gledališki, saj se zdi, kot da so se vsi sodelujoči pri filmu trudili biti čim manj na poti glavnima igralcema in njuni igri. Tako lahko zaključimo, da pri *Mrtvi ladji* forma in vsebina brez smisla in smeri tavata vsak po svoje, prva v filmski prihodnosti in druga v njeni preteklosti, film kot celota pa bolj kot na kar koli drugega spominja na dokumentarni posnetek eksperimentalne gledališke predstave. *Mrtva ladja* se na koncu idealu večje estetske ekspresivnosti sicer približa, saj je nekaj zadnjih prizorov izoblikovanih s pomočjo bolj dinamičnih montaže, kamere in osvetlitve, toda to je premalo, da bi rešilo splošen vtis, zlasti pa se postavlja vprašanje, zakaj ni Ranfl filma ukrožil na ta način – če ga je že pri zaključku – kar v celoti.

Težava z nedomišljenimi povezavami med vsebino in formo sicer ni imela samo *Mrtva ladja*. Če se ozremo še po nekaterih drugih slovenskih celovečercih, ki so se spogledovali z modernizmom, na primer po *Peščenem gradu*, *Amandusu*, *Zgodbi, ki je ni*, *Na papirnatih avionih*, *Onkraj*, *Strahu*, *Iskanjih*, *Prestopu*, *Dihu* in še kakšnem, bomo namreč hitro opazili, da je v resnici za velik del slovenske modernistične kinematografije značilno, da ji manjka prav osrednja ideja modernizma: inovativen koncept, na katerem bi nekonvencionalna oziroma abstraktna forma sploh gradila. Namesto tega vsi omenjeni filmi izhajajo iz nekega povsem splošnega eksistencialističnega *welfschemerza*. Težava pri tem je, da takšen nastavek – glede na to, da so ga uporabili skoraj vsi, – ni bil prav inovativen, še pred tem pa da eksistencializem niti ne kliče nujno po abstraktni formi. S tega zornega kota je vidno, da je bila formalna abstrakcija v slovenskih modernističnih filmih pogosto neutemeljena (oziroma zgolj sama sebi v namen). Stvari so se še dodatno zapletle, ker so režiserji neujemanje različnih pripovednih ravni, ki je neogibno sledilo, pogosto poskušali omiliti z vključevanjem visokoletečih verbalnih izlivov, s tem pa so naredili več škode kot koristi, saj je abstraktno eksistencialno tesnobo težko ubesediti, zlasti pa je v tako konkretiziranih pripovednih izhodiščih neskladje med kar povprek ubranim svetoboljem in nasilno abstrakcijo le še izrazitejše. *Mrtva ladja* s svojimi nedoslednostmi torej ni bila osamelec, pri čemer je skrajno povedno, da se je nakazanemu problemu odsotnosti domišljenega koncepta izognilo zgolj nekaj domačih z modernizmom spogledujočih se filmov. Med njimi so celovečerci, ki so gradili,

če ne drugega, vsaj na dobrih eksistencialističnih predlogah (na primer Smoletov roman pri Hladnikovem *Plesu v dežju*), ali pa filmi, ki so jih njihovi režiserji vendarle utemeljili na kakšnih bolj domišljenih idejah (na primer o totalitarnem značaju odtujene socialistične družbe v Križajevi *Zaroti* oziroma o pomenu vsesplošnega *freak-outa* v Hladnikovem *Sončnem krik*).

Po drugi strani *Mrtvo ladjo* odlikujejo razmeroma prepoznaven estetski profil, že omenjena presunljiva igralska nastopa obeh glavnih igralcev in že omenjen pretresljiv zaključek o izjemni moči ljubezni, ki na koncu premaga celo smrt samo. *Mrtva ladja* torej od gledalca zahteva precej napora, vendar ga povsem na suhem na koncu kljub vsemu ne pusti, pri čemer je treba upoštevati tudi to, da je bila posneta v kar najbolj tesnih finančnih okvirih. Film je bil na primer mišljen v barvah, a za to ni bilo denarja, zaradi finančnih omejitev pa naj bi ekipa celo delala brez honorarjev (Ranfl v Hren 2006).

Kljub vsem zapletom, ki jih je povzročil s svojo *Maškarado*, so Hladniku pri Vibi kmalu zaupali v snemanje nov film. Hladnik se je oddolžil z izdelkom, ki nikakor ni tako zelo provokativen, kot je bila *Maškarada*, kljub temu pa tudi *Ko pride lev*, edini slovenski igrani celovečerni film iz leta 1972, ni bil povsem nedolžna stvaritev. Film o odraščanju, kjer glavni junak noče odrasti in na koncu tudi ne odraste, je vse prej kot poklon družbi, da o vsem norčevanju iz normalnosti, ki jo odstirajo filmske podobe, ne govorimo. Kot koproducent so Vibi pri projektu pomagali Kinematografi Zagreb.

Lev (Marko Simčič) je rojen v znamenju leva in obožuje leve. Od vitalnosti ga kar raznaša, zaradi česar redno hodi na krvodajalske akcije. V ambulanti spozna medicinsko sestro Mihaelo (Milena Dravič). Pri njej doma se večkrat oglasi, da bi se okopal, pa tudi iz bolj erotičnih vzgibov. Težava je zgolj, da ga pri slednjem ves čas moti Mihaelin nečak Bojan (Matjaž Senčar), ki prihaja k teti vadit violino. Lev se na srečo razume vsaj z Mihaelinim bivšim partnerjem Žanom (Dare Valič). Z njim pogosto lovi ribe in pije viski. Resnično zaljubljen je sicer v nekoga drugega, v vihravo najstnico Marjetico (Marina Urbanc). Pri njej ga moti edino, da si mladenka kljub siceršnji svobodomiselnosti želi, da bi skupaj z njim zaživela kot čisto pravi par. Njega namreč kakršna koli življenjska resnost in struktura močno odbijata, ker pa jo ima resnično rad, nekega dne vseeno popusti in jo povabi, se priseli k njemu. Marjetica je navdušena. K *Levu pride s celim tovornjakom pohištva*, ki so ji ga njeni starši (Miha Baloh in Anka Cigoj) dali »zgolj za prvo silo«. Toda to ni ravno to, kar je imel Lev v mislih: po njegovem prepričanju je mogoče živeti le v popolnoma praznem stanovanju. Ker Lev vztraja, da v stanovanju pohištva ne bo, Marjetica užaljeno odide. Na Leva kmalu pozabi in se zaposli kot stevardesa. Da bi se malo razvedril, si Lev želi obnoviti razmerje z Mihaelo. Ko pa se oglasi pri njej, mu Žan pove, da se ga je tudi ona naveličala in odšla iskat delo v Nemčijo. Toda Leva ne bi moglo nič manj skrbeti od tega. Če ni Mihaele, bo pa na zmenek povabil njeno sodelavko Jano (Manca Košir).

Ko pride lev v nasprotju z *Maškarado* ni film, ki bi kazal zelo veliko gole kože ali seksualno eksplicitnih prizorov. Hiter ogled filma bi nemara celo pustil vtis, da se je Hladnik po svojih vedno odločnejših spoprijemih s seksualnostjo umiril in preusmeril v bolj konvencionalne vode, toda to je zgolj videz. *Ko pride lev*, ki ga je Hladnik posnel po scenariju pisatelja in scenarista Frančka Rudolfa, je namreč z meščansko moralo in uveljavljenimi družbenimi konvencijami še vedno močno navskriž, njegova posebnost je zgolj ta, da jih ne izziva toliko z eksplicitnimi sklici na seksualnost kot z oblikovanjem filmske resničnosti, ki jo naseljujejo popolnoma zunajserijski liki. Lev, glavni junak filma – če mu sploh lahko rečemo junak, – je na primer do skrajnosti muhast posameznik, ki ljubezen enači izključno s hipno strastjo in ki je na deklo, ki ga je še pred trenutkom povsem prevzelo, pripravljen pozabiti že, če si to zaželi nekaj, kar njemu ni po godu. Skupaj z Marjetico se tudi predajata različnim impulzivnim dejanjem. Med njimi je na primer barvanje stanovanja z odtisi barv, ki sta jih tik pred tem z velikim navdušenjem zlivala drug po drugem. Marjetica je na svoji strani nekoliko bolj konvencionalna, čeprav tudi to, da petnajstletno deklo izjavi, da je nedolžnost zgubilo že pred enim letom in da se bo odselilo

od doma, ni ravno standard. Z nabrušenim Levom se odlično ujema tudi hudomušni Žan, ki mu je zgolj do smeha, žensk in rib, paleta nenavadnih likov pa zaokroža Levov sosed, ki cele dneve ne počne drugega, kot da manično igra na ksilofon (pravi, da preprosto »ne more nehati«). Če vsemu temu prištejemo še dejstvo, da je Hladnik našete nekonvencionalne like upodobil z veliko mero naklonjenosti, lahko mirno zaključimo, da *Ko pride lev* tudi brez seksualno eksplicitnih prizorov oblikuje poudarjeno neobičajen – hipijevski, kontrakulturni? – simbolni univerzum, ki je v tej svoji drugačnosti celo tako zelo dosleden, da ob gledanju filma dobimo vtis, da so samo samosvoji umetniški značaji normalni, medtem ko je tistih nekaj »normalnih« posameznikov v resnici povsem zmešanih. Tako na glavo postavljen svet je seveda simpatičen in duhovit. Stvari v tej povezavi delujejo dobro tudi zato, ker so v film vključene z mero diskretnosti. V mislih imamo podrobnost, da je vsesplošna nekonvencionalnost v pripovedi podana na tako priljuden način, da nam tudi v primeru, če se drugače z njo morda niti ne strinjamo, kmalu postane prijetno domača, vsaka sled kakršne koli »normalnosti« pa nas obenem prične iskreno odbijati. Goarrrr.

Glede seksualne svobode je bil Hladnik torej pri *Ko pride lev* previdnejši. Ne glede na to pa se v številnih namigih skriva tudi toliko »švasanja« (kot seksu pravi deček Bojan), da je presenetljivo, da tudi tega filma niso oplazile bolj odločne cenzorske škarje. Povsem brez cenzure seveda tudi tokrat ni šlo: Hladnik je v intervjuju za Mladino povedal, da je iz končne različice filma izrezan prizor, »v katerem se luštna punca, tedaj 15-letna Marina Urbanc, ponoči vrne domov in jo starši vprašajo, kaj je počela, ona pa nežno, sladko, nedolžno, šarmantno odvrne – fukala sem.« (Hladnik v Štefančič a). Ampak to, vsaj s časovne distance ne moti; *Ko pride lev* je tudi brez tega prizora konsistentno simpatičen film, ki s svojim temeljitim nekonformizmom, cepljenim na absurden humor, priča o časih, ko se mladinska drugačnost še ni ujela v bolj ali manj standardizirane (kaj šele komercializirane) obrazce. Kljub temu pa stvari v tej smeri niso povsem preproste. Kljub vsej nekonvencionalnosti filma se namreč zdi, da je *Ko pride lev* v resnici točka, ko je Hladnik vsaj za kakšen odtenek začel popuščati pri svoji do tistega trenutka tako zelo poudarjeno subverzivni etiki in estetiki, s tem pa tudi trenutek, ko je pod udarci politične in navsezadnje tudi kulturne retradicionalizacije radikalizem šestdesetih let klecnil tudi v slovenskem filmu. Kulturno retradicionalizacijo v slovenski kinematografiji lahko razberemo v izrazitem preusmerjanju k filmom dediščine oziroma v nekaj primerih tudi k lahkotnim kvazimeščanskim komedijam, Hladnikovo odstopanje od zanj značilne subverzivnosti pa v nekaterih podrobnostih, ki kažejo, da brezkompromisno svobodnjaški svet, ki ga lahko vidimo pri *Ko pride lev*, kljub vsemu ni več tako zelo samozavesten in samoumeven, kot je bil v njegovih prejšnjih filmih (zlasti v *Sončnem kriku* in *Maškaradi*).

Konkretno je mogoče Hladnikovo postopno umikanje od radikalne kontrakulturne drže razbrati na več ravneh. Prva zadeva lik Marjetice, ki je v številnih pogledih sicer zelo nekonvencionalno dekle, vendar pa se pri njej kažejo tudi obrisi tiste k zgolj lastnemu udobju usmerjene malomeščanske samozaverovanosti, ki od hipijevskega radikalnega eksperimentiranja z življenjskimi stili bolj oddaljena, kot je skoraj ne bi mogla biti. Si mar Marjetica ne želi bolj kot kar koli drugega zgolj to, da bi bila z Levom čisto pravi (skratka normalen) par? Ji ni samoumevno, da mora biti skupno stanovanje urejeno po načelih malomeščanskega udobja in ne brezkompromisnega kaosa? In se mar ne zaposli na koncu kot stevardesa, se pravi natanko v tisti panogi (turizmu), ki kontrakulturno odprtost do različnih izkustev in kulturnih okvirov reducira na kratke izlete iz domačega okolja, katerih funkcija ni nič drugega, kot da nas zgolj osvežijo za nadaljnje vztrajanje v naših dolgočasnih službah?

Pomembno je tudi, da niti Lev sam ni več tako zelo zunaj sistema, če ga primerjamo s Hladnikovimi junaki iz prejšnjih filmov. Njegova dejanja namreč bolj ali manj vodi eno samo načelo – lastni užitek. To načelo lahko seveda beremo kot značilen izraz hipijevskega ustvarjalnega individualizma, toda po drugi strani gre lahko tudi za zgolj radikalizirano različico povsem običajnega meščanskega egoizma,

na katerem počiva moderna družba nasploh. Omeniti velja tudi, da Lev ne dobi vsega, česar si želi. Marjetica nanj pozabi, Mihaela se ga naveliča, prijateljev pa tudi nima več veliko. Res je, da se zaradi tega ne razburja, toda res je tudi, da je v dinamičnem modernem svetu, ki ga s svojo igrivostjo na nek način slavi, vedno bolj osamljen. Je mogoče to podrobnost razumeti kot namig, da je čas za brezkompromisno igriv odnos do življenja, ki so ga v šestdesetih letih prakticirali hipiji in ki jo je v slovenskem filmu najbolj dosledno predstavljal prav Boštjan Hladnik, nepreklicno minil?

Še bolj kot teh nekaj vsebinskih odtenkov pa o odstopanju od brezkompromisne drugačnosti pri *Ko pride lev* govori forma. Medtem ko sta bila za vse Hladnikove slovenske filme, ki so bili posneti do tistega trenutka, značilni imaginativna filmska igrivost in izjemen estetski občutek, ki sta vsako še tako absurdno predlogo povzdignila v višave skorajda eterične poetičnosti, v tem filmu formalnih presežkov praktično ni. Kadriranje vse prepogosto odbija s svojo shematičnostjo, montaža je toga in funkcionalna, osvetlitev linearna in ploskovita, glasba, ki jo je napisal Janez Gregorc, pa bi tudi lahko bila uporabljena z več navdiha, še posebej ker je dobra in lepo uglašena na značaj filma (tu bi se Hladnik lahko zgledoval kar po Levovem norem sosedu).

Da je Hladnik začel popuščati v svoji igrivosti, govori tudi njegov naslednji film, *Bele trave*, ki je bil narejen že skoraj v celoti po konvencionalnih pripovednih načelih. S tem seveda ne mislimo, da je konvencionalno posnet film a priori nekaj slabega. Je pa za umetnost vseeno boljše, če se namesto po kulturnih samoumevnostih sprehaja po robovih običajnega in samoumevnega, poleg tega pa je Hladnik v svojem delu večkrat pokazal, da je dober prav v kršenju vseh možnih kulturnih in filmskih konvencij. Zato ni jasno, zakaj je od radikalnega eksperimenta sploh začel odstopati, kar se je navsezadnje potrdilo tudi v praksi, saj so bili vsi njegovi bolj konvencionalni filmi slabi. *Ko pride lev* je v tem pogledu še nekje na pol poti, pri čemer je povedno, da dober vtis pušča zlasti tista polovica, ki je ostala na bolj »odštekani« strani.

Po mnenju Stanke Godnič je *Ko pride lev* neke vrste medel kompromis tudi na ravni politike identitet. »Prastara tekma med spoloma, od katerih želi eden užitek brez plačila zanj v obliki trajne pripadnosti, drugi pa užitka ne pripozna brez pripadnosti in prisvajanja, se v Hladnikovem filmu izteka kot remi, uglašen v mol« (Godnič 1973, 47). Godničeva tudi poroča, da bi film moral biti v barvah, da pa za to ni bilo denarja (Stanka Godnič, 48). Zanimiv je tudi Hladnikov odgovor na vprašanje, če se pri svojem delu ponavlja. Iz njega lahko namreč razberemo neke povsem druge pomenske poudarke od teh, ki jih v filmu vidimo danes. »V 'Levu' se nisem ponavljal, čeprav sem se vračal k nekaterim svojim motivom, ki so vedno navzoči v mojem delu. Na primer vprašanje neodločnosti. Slikar v 'Plesu' je v krizi, ker ne ve, kaj naj bi slikal. Seveda je to mnogo globlja, resnejša kriza, kakor je tista, ki jo zaradi svoje neodločnosti – ne ve, kako naj si opremi stanovanje, ne ve, za katero žensko se naj odloči – preživlja Lev. S filmom *Ko pride lev* sem se, tudi z izbiro nekaterih motivov in njihove transpozicije, najbolj približal tlom, realni danosti situacije, v kateri živimo« (Hladnik v Godnič 1973, 48).

Če povzamemo povedano, lahko zaključimo, da je *Ko pride lev* še vedno prepričljiv, morda celo navdihujoč napad na konvencionalno meščansko moralo, da pa je na ravni konkretnih rešitev znotraj tega okvira vse prepogosto – zlasti pa v nasprotju z manično živahnostjo svojega glavnega junaka – vsaj nekoliko slabokrven. Film si je v Ljubljani premierno ogledalo 12.818 gledalcev.

Leto 1973 sta začela dva celovečerca, ki sta vsak po svoje prispevala k uveljavitvi filma dediščine kot osrednjega slovenskega filmskega žanra sedemdesetih let. Prvi je bil *Ljubezna na odoru* v režiji Vojka Duletiča, ki je s svojim statičnim estetskim profilom bolj ali manj zgolj utrdil popularno predstavo o slovenskem filmu kot obteženem in zgolj vase zadržem umetniškem izrazu. Sledilo je še *Cvetje v jeseni* Matjaža Klopčiča. Ta film pa se je občinstvu tako zelo priljubil, da še danes velja za enega najbolj

stabilnih označevalcev slovenske kinematografije nasploh. Omenjena celovečerca sta bila torej sprejeta na precej različne načine, kljub temu pa ju je treba brati skupaj, saj sta drug ob drugem s svojo literarno motiviko in rustikalno nostalgijo odločilno začrtala horizonte tega, kar se je kmalu izoblikovalo kot popularna podoba slovenskega filma nasploh. *Ljubezen na odoru* je Duletič posnel za Vibo.

Slovenska Koroška, nedoločna preteklost. Starejši kmet Radman (Aleksander Valič) s svojo mlado ženo Afro (oziroma Radmanco, kakor jo vsi kličejo) (Metka Franko) orje polje. Pri tem opaža, da dež zemljo spira v dolino. Ker je njegov kos sveta na strmem grebenu, mu je jasno, da bodo, če bo šlo tako naprej, od posestva kmalu ostali le še kamniti odori. Zemljo je torej treba znositi nazaj. Sam je za takšno delo prestar, tako da to težavno delo naloži ženi. V bližnjem gozdu začne delati gozdar Voruh (Iztok Jereb). Afro prosi, da mu pomaga z vrvmi, v zameno pa ji pomaga tovoriti zemljo. Med Voruhom in Afro se kmalu vname strastna ljubezen, kakor izvemo, ne prvi skok čez plot mlade žene. Par je dogovorjen, da se bo Voruh, ko bo v bližini, oglašal s tremi topimi trki sekire ob drevo. Kmalu že cela vas ve, kaj pomenijo ti trki, ki se pogosto razlegajo po dolini, pri čemer vaščani Afri to na plesu tudi jasno pokažejo. Toda njej je vseeno, saj v svojo ljubezen verjame. Stari Radman mlado ženo v navalu ljubosumnega besa pretepe. Ko se Afra vrne k materi, Radman pošlje za njo še njune otroke, češ da so tako ali tako sami »pankrti«. Ker otroci pri stari mami nimajo kaj jesti, so se prisiljeni vrniti k Radmanu. Vendar pa mu tega, da je pognal njihovo mater, ne odpustijo. Voruh se še naprej preživlja z delom v gozdu. Pomaga mu Afra, vedno bolj pa tudi njeni otroci, ki prihajajo v gozd. Vsi skupaj živijo skromno, a zadovoljno. Krhko idilo prekine nesreča pri delu: slabo podrta smreka sproži plaz hlodov, ki Voruha pokopljejo pod seboj.

Vojko Duletič je *Ljubezen na odoru* posnel po istoimenski noveli Prežihovega Voranca. Novela je izšla v Vorančevi zbirki Samorastniki (prvič objavljeni pri *Naši založbi* leta 1940), kar ni nepomemben podatek ob dejstvu, da je Duletič sodeloval (kot scenarist in nekaj časa tudi montažer) že pri ekranizaciji istoimenske novele iz te zbirke, pa se je na koncu – kot smo videli – vse končalo z dramatičnim preprirom med njim in režiserjem Igorjem Pretnarjem. Je torej Duletič z ekranizacijo *Ljubezni na odoru* poskusil dokazati tudi v praksi, da zna Voranca v filmski jezik prevesti bolje od Pretnarja?

Mogoče, čeprav o tem od zunaj težko sodimo. Težko bi bilo tudi podati neko zelo dokončno oceno o tem, kako dobro se mu je posrečilo prijeti Vorančevo predlogo, čeprav lahko v tej smeri poskusimo prepoznati vsaj nekaj ključnih značilnosti. Prva zadeva dejstvo, da je Duletič tokrat k literarni predlogi pristopil na popolnoma nov način. Namesto vztrajnih preskokov, nenavadnih kotov kamere, zoom-inov oziroma zoom-outov in podobno, ki so zaznamovali njegov prvenec *Na klancu*, se je namreč pri *Ljubezni na odoru* osredotočil zlasti na govorico skoraj popolnoma negibnih podob. Tu gre v prvi vrsti za kombinacijo statičnih posnetkov, negibnih motivov, redkih dialogov, za odtonek okornih, a poudarjeno ekspresivnih montažerskih rezov, asimetrične kompozicije in občasnega kršenja pravila 180-tih stopinj, ki z gledalcem komunicira skoraj izključno na vizualni ravni. Takšna bolj ali manj nema govorica zamrznjenih podob seveda deluje nekoliko obteženo, toda strogo gledano z Vorančevo istoimensko novelo, ki se v pomembni meri vrti okoli težkega življenja revnih kmečkih delavcev, ne reagira slabo. Pomembna je tudi že sama po sebi, kot ena od najbolj izvirnih in značajnih filmskih izrazov v zgodovini slovenskega filma nasploh, kar seveda velja še toliko bolj, ker je Duletič v svojih naslednjih filmih pri njej vztrajal oziroma jo je še celo razvil.

Težava je zgolj, da se je tudi pri *Ljubezni na odoru* pokazalo (tako kot že pri več drugih slovenskih filmih), da je novela vsebinsko prešibko izhodišče za celovečerni film. Na to so Duletiča opozarjali že ocenjevalci na Vibi, ki so pregledovali snemalno knjigo. Igor Torkar je Duletiču celo izrecno predlagal, da naj pripovedno izhodišče razširi s kakšnim dodatnim motivom iz drugih Vorančevih novel (Torkar v: Freljih 2011, 71), vendar je Duletič vztrajal pri svojem. Filmu poseldično primanjkuje pripovedne

dinamike, tako da se gledalec vse pre pogosto izgublja med številnimi vsebinskimi prazninami, ki zevajo med na razmeroma redko posejanimi dogodki na filmskem platnu. Filmski kritik Vladimir Memon v tej povezavi opozarja, da 40 strani dolge novele, ki svojo pripovedno moč črpa prav iz narativne zgoščenosti, na slabi dve uri dolg celovečerni film preprosto ni mogoče raztegniti. Po njegovi oceni je tako »glavna napaka filma v tem (...), da ni kratkometražni igrani film (bil bi zelo dober kratkometražni film)« oziroma, »da se je lotil literarnega dela, ki ne prenese presaditve na dve uri trajajočo predstavo brez korenitih sprememb, brez globljih prilagoditev filmskemu mediju« (Memon 1988, 242; primerjaj tudi Frelj 2011, 75).

Toda po tretji strani moramo priznati, da *Ljubezen na odoru* vsaj nekaj od tega, kar izgublja pri pripovedni dinamiki, pridobiva na vizualni ravni, saj je s svojim poudarjeno umirjenim estetskim profilom v resnici impresivna. Vprašanje je edino, če se je enačba izplačala. Skorajda mistično (Kermauner 1988c) poetska govorica statičnih podob v odsotnosti dovolj čvrstega pripovednega motorja vse pre pogosto obvisi v zraku, hkrati pa se vsaj v kakšni potezi tudi kreše z vsebinskimi poudarki izvirnika. Rapa Šuklje na primer piše, da je problem Duletičevega celovečerca v tem, da pretirana lirčnost njegovega filmskega izraza preprosto ne diha na ozadju Vorančevega erotično naravnane narativnega okvira; po njeni oceni »vroče, dinamične prvinskosti z lirskimi prijemi« (Šuklje 1983a, 106) preprosto ni mogoče podati.⁴⁶

Nekoliko vprašljiva je tudi konstrukcija lika drvarja. V filmu izvemo, da Voruh kljub svojim zrelem letom »ženske še ni imel«. To je seveda mogoče, ampak če naj takšno izhodišče prepriča, bi moral Duletič Voruha naslikati nekje v tem duhu, ne pa da se na platnu pojavlja kot krepak, samozavesten in postaven možakar; težko si je predstavljati, da bi takšen moški vse do svojih tridesetih let, koliko jih ima, ostal brez intimnejših izkušenj z nasprotnim spolom. Ker so stvari postavljene, kakor so, *Ljubezen na odoru* v več pogledih prej kot na tragično Vorančevo pripoved spominja na neke vrste slovensko različico *Ljubimca lady Chatterley*. V obeh primerih seksualno neizživeto žensko k življenju prebudi postaven gozdar, ki simbolizira čisto naravo, le da v slovenskem primeru junakinja ni bogatašinja ampak preprosta kmetica. Na drugi strani v sklepnem delu, ko se Afra vse odločneje zoperstavlja družbenim pritiskom in ker ima poleg partnerja ob sebi le še svojih sedem otrok, *Ljubezen na odoru* nekoliko spominja še na *Samorastnike*. Glede na že omenjeno Duletičevo travmatično sodelovanje pri Pretnarjevi adaptaciji *Samorastnikov* ta podobnost morda niti ni tako zelo presenetljiva.

Da ne bo nesporazuma: Duletičeva izrazito avtorska obravnava Vorančeve novele kljub vsem težavam ni slaba. Ključno pri tem je, da se različni elementi filmske konstrukcije, ki jih je Duletič vsakega uporabil na povsem nov način, v končnem seštevku sestavljajo v estetsko lepo zaokroženo celoto. Eden bolj izrazitih v tej smeri je raba dialogov. Omenja li smo že, da je govora v filmu zelo malo (Duletič je večino dialogov iz izvirnika preprosto črtal (glej Frelj 2011, 77)), dodamo pa lahko, da je tudi tistih nekaj verbalnih izmenjav, ki jih je v filmu ostalo, uporabljenih skoraj izključno samo za konstrukcijo vzdušja in ne za sporočanje kakršne koli vsebine. Tu gre za to, da glede na to, da pri *Ljubezni na odoru* pomen nastaja že na ravni ekspresivnih zaporedij statičnih podob, zato niti ni potrebno, da bi vsebinske poudarke, ki nastajajo že na vizualni ravni, ponavljal še govor. Duletič je to očitno zaznal in govor v resnici odrešil njegove običajne pojasnjevalne vloge ter ga raje izkoristil v

⁴⁶ Podobno je o filmu razmišljal tudi Peter Milovanović - Jarh: »Nedvomno je torej, da se je režiser pri adaptaciji teksta odločil zapustiti svet čutnosti, ki je zgodbo utemeljeval doslej, in sklenil storiti nekaj docela nasprotnega – poudariti nekaj duhovnega, nezemskega v ljubezenskem odnosu med obema junakoma. Še več, Duletič hoče in tako tudi naredi, da ta duhovnost doseže nekakšne mistične razsežnosti, kar pa vse skupaj zahteva radikalno odstranitev vse čutne sfere. Tako se pred nami odvija nekakšen pasijon, prečiščen vsega zemeljskega, trpljenje je religiozno, brezpredmetno, irealno« (Milovanović - Jarh 1973, 249).

druge namene. Konkretno gre tu za to, da se govor pri *Ljubezni na odoru* namesto v običajni komunikativni funkciji pojavlja v vlogi razpoloženjskega dodatka, če že ne preprosto ilustracije. Pogovor med Afro in drvarjem, ki ga začne dekleta nekje na prvi tretjini filma, to dobro ilustrira:

»Ti pa tešiš?«

(tišina)

»Tešem.«

(tišina)

»Vidim.«

(tišina)

Skrajno okorna in minimalistična verbalna izmenjava med junakoma na filmskem platnu vsebini filma (oziroma našemu razumevanju vsebine) ne prispeva ničesar, a je pomembna, saj izraža razpoloženje, v tem primeru čustveno razburkanost, ki pri dveh preprostih ljudeh ne najde poti, da bi se izrazila tudi v besedah. Tovrstna skrajno asketska raba dialogov je torej v stvaritvi, kjer pomen nastaja že na ravni podob samih, smiselna, obenem pa se tudi lepo ujema s celoto. Če se ozremo po značaju Duletičeve filmske govorice, bomo namreč hitro ugotovili, da je ta med drugim tudi nekoliko robustna (nepričakovani oziroma ostri montažerski rezi, shematično kadriranje, statični motivi ipd.). To pomeni, da se nekaj nerodnih verbalnih izmenjav v tako nastavljen filmski svet vklaplja dobro tudi po tej plati, hkrati pa vse skupaj – torej robustna filmska govorica in asketska raba dialogov – dobro reagira tudi s pripovednim kontekstom. V mislih imamo dejstvo, da je *Ljubezen na odoru* postavljena v izrazito kmečko okolje, sem pa elaborirane vizualne in retorične fineše verjetno niti ne sodijo. Trditi bi bilo mogoče, da se redki in poudarjeno trpki dialogi v razmeroma tog vizualni slog filma vklaplajo celo tako zelo dobro, da estetski profil *Ljubezni na odoru* nekoliko spominja na poetiko naivnega slikarstva. Tako kot naivni slikarji tudi Duletič gradi zanimivo kombinacijo okornega umetniškega izraza, dvodimenzionalnih likov in ruralne motivike, ki pod površino skorajda otroške preproščine skriva veliko nežnega estetskega občutka in vsebinske globine. S tem seveda ne želimo trditi, da se je Duletič v resnici zgledoval po naivcih. Vseeno pa je tako, da je bilo naivno slikarstvo v sedemdesetih letih v Jugoslaviji zelo priljubljeno,⁴⁷ zaradi česar je mogoče, da je estetika robustnih likov in srčne rustikalne preproščine na Duletiča vplivala vsaj posredno. Da se *Ljubezen na odoru* vsaj v kakšni podrobnosti približuje temu slogu, je namignil tudi Franček Rudolf, ki je v svoji recenziji filma zapisal, da Duletič gradi na prvinah »ljubega slovenskega kiča« (Rudolf 1973, 246).

V vseh naštetih pogledih je *Ljubezen na odoru* zanimiv film, tako da je mogoče obžalovati, da se mestoma preveč vleče oziroma da so – to je njegov drugi problem – njegovi prikazi mučeništva glavne junakinje tako zelo podrobni in razvlečeni, da na koncu med gledalci povzročajo le še dodatno nelagodje. Tone Frelj je v analizi filma tudi opozoril, da je Duletičev pripovedni stil od igralcev zahteval povsem poseben pristop. »Značilnost filmske igre v *Ljubezni na odoru* so njeni mrtvi ali zamrznjeni trenutki. Vtis, ki ga igralci po režiserjevi odločitvi puščajo na filmskem platnu, vsaj na začetkih kadrov, je njihova statična neprisebnost, oziroma neodzivnost, zato celo med posnetki, ki se smiselno – mentalno ali akcijsko – neposredno navezujejo drug na drugega, ni potrebne kontinuitete, ki bi pripovedi zagotavljala živost. [...] Duletičeva junaka tako kljub nenehni prisotnosti na filmskem

⁴⁷ Razlog za to je bil uspeh, ki so ga v mednarodnem okolju takrat doživeli številni jugoslovanski (predvsem hrvaški) naivni slikarji.

platnu [...] ne izžarevata polnokravnega življenja, sta zgolj 'neproblematični' slikanici brez notranje dramatične vsebine, zato tudi njuna strastna navezanost drug na drugega deluje nerealno« (Frelih 2011, 79–80). Toda kot smo že zapisali, Duletičev nekoliko nedoživet in odtujen svet ni nezanimiv ali nepriljubljen. Njegovo zaporedje togih, hkrati pa tudi skrajno ekspresivnih podob deluje hipnotično ali celo magično ter odpira neke povsem nove horizonte filmske reprezentacije resničnosti.

Zanimiva podrobnost je tudi prizor, kjer se na nebu zarisuje bela črta, ki jo za seboj pušča reaktivno letalo. Kritiki so Duletiču očitali, da je s tem, ko stvari ni popravil, podrl iluzijo, da se film dogaja v preteklosti, toda to je mogoče razumeti tudi drugače. Tone Frelih pravi, da je režiser s tem prekrškom običajnih pravil zgolj poskusil na najbolj preprost slikovni način posodobiti prikazano zgodbo in ji s tem dati nadčasoven oziroma univerzalen pomen (Frelih 2011, 81). Pri tem se sklicuje na Duletiča samega, ki je vse skupaj komentiral z naslednjimi besedami: »Reaktivec? Kot provokacija. Tudi v gotških katedralah, v vrtoglavih višinah, kiparji niso delali samo nabožnih kipcev, (pač pa) tudi kaj pregrešnega. Moral sem najti neko zadoščenje. Kaj pa je zdaj to, so poskočili gledalci, saj smo gledali film po literaturi iz tistih časov? Ne, gledali ste zgodbo, ki se dogaja zdaj.« (Duletič v Frelih 2011, 81)

Ljubezni na odoru si je v Ljubljani premierno ogledalo 20.286 gledalcev. Pomembnejših nagrad ni prejel, je pa med kritiško skupnostjo izzval toliko različnih interpretacij in pogledov kot le redko kateri drug domači film. Reakcije so segale od izrazito negativnih do pohvalnih, čeprav je večina ostala nekje vmes: pri filmu so videli tako prednosti kot tudi in slabosti. Različna mnenja morda še najbolje povzema Boštjan Vrhovec, ki je v Naših razgledih svoje razmišljanje o *Ljubezni na odoru* zaključil z opazko, da je Duletič s tem filmom ustvaril pravo ekshibicijo svojega filmskega znanja in mišljenja, da pa ta učinkuje »nesprejemljivo larpurlartistično« (Vrhovec v Frelih 2011, 84). Težava je edino, da Vrhovec ni pojasnil, zakaj naj bi bil larpurlartizem nesprejemljiv. Vsaj načelno že dolgo velja, da so pomembna tudi tista dela, ki zgolj iščejo nove možnosti umetniškega izražanja.

Direktor filma Ljubo Struna je povedal, da so snemanje zasnovali tako, da je vse delo lahko opravila razmeroma majhna ekipa. Baza je bila v Solčavi, snemanje pa je potekalo na Podolševi, slikoviti koroški vasici, ki je obenem eno od najvišje ležečih naselij v Sloveniji. Otroci, ki so nastopali v filmu, so bili zaradi specifičnosti narečja izbrani kar med domačini (intervju Struna).

Druga pomembna ekranizacija slovenske literarne klasike v letu 1973 je bilo *Cvetje v jeseni* Matjaža Klopčiča. Ker je bil Klopčič v tistem času znan kot izrazit modernist, je bil njegov spoprijem s Tavčarjevo povestjo iz leta 1917 prav gotovo presenečenje. Toda še bolj kot tema je pri filmu presenetila forma. Če je namreč Klopčič s svojimi prejšnjimi filmi v slovenski filmski prostor vnašal elemente pripovednega eksperimenta, se je s *Cvetjem v jeseni* spoprijel na formalno popolnoma konvencionalen način. Klopčičev obrat h komunikativnemu filmskemu izrazu je nedvomno razočaral njegove starejše privržence, po drugi strani pa je režiser vsaj toliko, kot je izgubil pri resnih filmskih kritikih, pridobil pri širšem občinstvu.

Cvetje v jeseni je sicer prvi celovečerni film, kjer je kot koproducent sodelovala RTV Ljubljana (Zorman 2007, 158). Slovenska radijska in televizijska hiša se je s tem vključila v filmsko proizvodnjo in tu potem (po slovenski osamosvojitvi kot RTV Slovenija) v različnih vlogah vztrajala vse do danes. Z RTV Ljubljana je pri produkciji sodelovala Vesna, osrednje slovensko distribucijsko podjetje, pri čemer je bilo *Cvetje v jeseni* izvorno posneto kot tridelna televizijska nadaljevanka (film je nastal šele z prenosom nadaljevanke na filmski trak oziroma njeno pripovedno zgostitvijo na dolžino celovečerca). Ekranizacija Tavčarjeve literarne klasike se je leta 1973 zdelala še posebej primerna, saj je Slovenija to leto praznovala dva jubileja, povezana s Tavčarjem in njegovo povestjo. Prvi je bila 50. obletnica Tavčarjeve smrti, drugi pa tisočletje dokumentiranega obstoja Škofje Loke (Zorman 2007, 158).

Ljubljana, prva leta 20. stoletja. Janeza (Polde Bibič), uspešnega odvetnika srednjih let, skuša prijateljica pripraviti do tega, da bi se poročil z njeno hčerko Elviro (Neža Simčič). Janez njeno zvijačno manevriranje spregleda. Ker je kljub ugledu in uspehom v službi nenehno utrujen in brez prave volje, mu znanec predlaga, naj si vzame dopust in odide na oddih na podeželje. Janez pomisli, da svojih sorodnikov z Jelovega brda res že dolgo ni obiskal. Odpravi se torej v svoje domače kraje, kjer ga pričakata Boštjan (Bert Sotlar) in Barba (Štefka Drolc), trden kmečki par, ki ima enega samega otroka, mladenko Meto (Milena Zupančič). Ko je Janez Meto videl zadnjič, je bila še otrok, sedaj pa je že zrasla v pravo lepotico. Hlapec Danijel (Dare Ulaga) nagaja dekli Lizi (Iva Zupančič). Liza na takšne nekoliko nerodne izpade naklonjenosti reagira na enak način. Ko se Janez priključi delu na kmetiji, se takoj počuti bolje: pri košnji trave v prijateljski tekmi, ki se razvije med kosci, celo premaga Danijela. Z Meto se je Janez vedno dobro razumel, toda sedaj, ko se je razvila v lepo dekle, se v njun odnos prikrade še iskrena ljubezen. Janez je do tega svojega čustva sicer nekoliko zadržan. Meni namreč, da je za dekle prestar. Podobno razmišlja tudi Boštjan, zato se Janez vrne v mesto s sklepom, da na Meto pozabi, če pa ne bo šlo, se bo na Jelovo brdo vrnil in Meto poročil. Po nekaj mesecih ga v pisarni obiščeta Danijel in njegov prijatelj Mlačan (Maks Bajc). Slednji bi rad prodal svojo zadolženo kmetijo in se z izkupičkom skupaj z Danijelom podal iskati srečo v Ameriko. Janez kmetijo res odkupi, saj je sedaj že odločen, da ima mesta dovolj in da se bo vrnil na podeželje. Prešerne volje se vrne k Presečnikovim, ko pa domačim zaupa novico skupaj z željo, da bi se z Meto oženil, mladenki od sreče odpove srce.

Klopčičev obrat k filmskemu, navsezadnje pa tudi vsebinskemu mainstreamu je kompleksen premik, ki ga ni mogoče odpraviti z enim samim zamahom kritiškega peresa. Za začetek velja poudariti, da se je Klopčič kljub temu, da se je pri tem projektu prvič lotil slovenskega literarnega kánona in da je to tudi storil z zanj neznačilnimi konvencionalnimi pripovednimi prijemi, v novi izrazni legi znašel zelo dobro. *Cvetje v jeseni* je v mnogih pogledih elegantna in estetsko lepo zaokrožena stvaritev, ki ne velja brez razloga za enega najpomembnejših slovenskih filmov vseh časov. Med njegovimi odlikami velja za začetek izpostaviti odlično igralsko zasedbo, ki je stvaritvi z nizom lepo ukrojenih likov vdihnila toliko doživete iskristivosti, da je malo prizorov s katerih bi bilo mogoče odmakniti oči, pa čeprav le za hip. Zelo dobro stojijo tudi zaokrožena dramaturška struktura, ki jo je s svojo scenaristično predelavo izvirnika prispeval Mitja Mejak, simpatična glasba Urbana Kodra, lirična fotografija Žareta Tušarja, zgodovinsko neoporečna scenografija Nike Matula in ritmična montaža Andreje Bolke. Na koncu ne smemo pozabiti niti na Klopčiča samega, ki je te elemente povezal v gladko filmsko celoto, za katero je mogoče reči, da ji ne manjka ne nežno poetičnega značaja ne iskrene prikupnosti.

Toda kolikor se je Klopčiču posrečilo *Cvetje v jeseni* izoblikovati v lepo zaokroženo stvaritev, ki z lahkoto lovi ravnotežje med kritičnim realizmom, melodramatičnim sentimentalizmom in folklornim ornamentom, njegov premik k nostalgicnemu populizmu le ni povsem nedolžen, še posebej če film primerjamo s njegovimi prejšnjimi celovečerci. Da je lahko naredil tako priljuden film, se je namreč skoraj v celoti odpovedal svojemu izjemnemu filmskemu jeziku, za katerega je bila značilna skrajno posrečena kombinacija novovalovske igrivosti in liričnega vizualnega sloga, in ga zamenjal z bolj ali manj predvidljivimi filmskimi prijemi, ki jih je na filmskih platnih že tako dovolj, če že ne preveč. V *Cvetju v jeseni* tako filmskega eksperimenta, z izjemo nekaj fragmentiranih posnetkov in vratolomnih rezov pri spominskih oziroma fantazijskih prizorih sploh ni. Pomenljivo je tudi, da je za Klopčiča značilen vizualni izraz v tem filmu v celoti zreduciran na funkcijo pripomočka pri oblikovanju sentimentalne zgodbe oziroma pri poudarjanju lepote slovenske pokrajine. Takšno odstopanje od ustvarjalnih spoprijemov s filmskim materialom oziroma njihova uporaba za zgolj nekaj predvidljivih, če že ne naravnost klišejskih učinkov ni ravno navdušujoča, pri čemer je še največji paradoks ta, da literarna predloga tako zelo konvencionalne obravnave niti ne zahteva. Taras Kermauner je na primer opozoril, da je Tavčarjev tekst v več pogledih zelo sodobno delo. To utemeljuje z opazko, da je zanj

značilna že povsem moderna potujitev zložnega toka zavesti – epske iluzije –, saj pisatelj bralčevo vero v realnost dogajanja razbija s svojimi pogostimi komentarji (Kermauner 1988, 253–254). Po njegovi oceni imamo tako opravka z modernim tekstom, »ki razkriva praznino tradicionalne iluzije, dogajanje pada v luknje, ki jih je izvrtala avtorjeva hoteno-nehotena avtorefleksija, zapisal se je tekst o tekstu, podvojen tekst z mnogimi in bistvenimi implikacijami« (Kermauner 1988, 254). Klopčič je torej množico nastavkov v izvirniku, ki bi jih bilo mogoče nadgraditi v gibke filmske podobe, preprosto preskočil in se s filmsko sodobnostjo spogledal le v kakšnih manj pomembnih podrobnostih. Ena takšna je na primer prizor, ko Meta v potoku lovi ribe. Medtem ko se ji Janez z varne razdalje dobrodušno hahlja, filmska kamera pohotno lovi njene noge, zaradi česar prizor bolj kot na slikarstvo 19. stoletja spominja na »soft-core« pornografijo iz prve polovice sedemdesetih let. Stvar je torej vsaj približno sodobna (in pogojno nemara celo simpatična), klub temu pa takšni prijemi ne morejo odtehtati opuščanja tiste filmske igrivosti in liričnega občutka, ki sta Klopčičeve prejšnje filme povzdignila med same vrhunce tega, kar je kdaj koli prišlo na filmska platna iz kakšnega jugoslovanskega filmskega podjetja.

Toda še bolj kot obračanje h maniram predvidljivega klasičnega realističnega stila je pri *Cvetju v jeseni* problematično njegovo vsebinsko jedro. Tu gre za to, da se pod površino pripovedi o tragični ljubezni med zrelim moškim in komajda odraslo mladenko skriva jasna sugestija, da lahko človek najde srečo zgolj na podeželju. V tej smeri lahko beremo že zgodbo samo, ki je ob ljubezenski drami tudi pripoved o fizičnem in duševnem preporodu vsega naveličanega meščana čim pride na podeželje,⁴⁸ nič manj pa ni pomembna že sama konstrukcija posamičnih lokacij. Če je je Ljubljana v filmu prikazana kot hladen in neprijazen kraj, kjer se ljudem za fasadami vljudnih fraz po mislih potikajo izključno tiste kar najbolj sebične misli, so na podeželju vsi tako zelo iskreni, pošteni in dobrodušni, da se še ne ravno lep slovenski običaj zlobnega ogovarjanja iz varne razdalje nekaj metrov (v filmu prigoda s Posavčevimi fanti) kaže kot zgolj prisrčna ljudska šega. Zgovorno je tudi, da so bili prizori, ki so postavljeni v Ljubljano, posneti ob oblačnih in meglenih dnevih in med kar najbolj klavstrofobično utesnjujočimi zidovi, medtem ko je dogajanje na podeželju ves čas obsijano s soncem in postavljeno pred kar najbolj slikovita ozadja.

Izrazito romantiziranje podeželja in njemu vzporedno demoniziranje urbanega okolja (oziroma njegovega v Sloveniji privilegirane označevalca, Ljubljane), ki ga je mogoče razbrati v seštevku tovrstnih poudarkov, je seveda samo po sebi legitimno. Težava je zgolj, da tako nastavljen film zgolj potrjuje v Sloveniji prevladujoč kulturni ideal življenja v sozvočju z naravo. S tega zornega kota je *Cvetje v jeseni* precej neizviren film, saj ne počne drugega, kot da prežvekuje nek kulturni kliše, obenem pa tudi vsaj nekoliko problematičen, saj ta kliše sploh ni tako zelo nedolžen, kot se nemara zdi na prvi pogled. Trdili bi celo lahko, da je prispeval k razvojnemu zaostajanju Slovenije, toda preden preidemo na ta argument, moramo še enkrat spomniti, da visoko vrednotenje narave in s tem povezano idealiziranje življenja na podeželju vsaj do neke mere izhaja iz tega, da se je slovenska nacionalna identiteta zaradi odsotnosti izrazitejšje tradicije domačega meščanstva (slovenska mesta so bila dolgo

⁴⁸ O pomenu motiva junakovega vsestranskega preporoda priča tudi Klopčičeva razlaga: »[Janez] v svojem povratku vidi tudi svojo nekako 'spokorniško' vrnitev na zemljo in v prirodnost, ki jo je tako pogrešal v mestu. Vrača se tja, od koder je jemal svojo moč, voljo in sposobnost, da se je spoprijel z življenjem in vrača se prav tja v trenutku, ko dvomi nad pomembnostjo tega svojega razvoja. Zategadelj dosega [film] nekak vrh za skrbnega opazovalca vendarle v sceni sprave pred cerkvijo, kjer doktor vidi spoštovanje in brezskrbnost obenem v tistem posnetku, ko se otroci valijo po travnikih okrog cerkve in ko se kmetje odkrivajo v spoštovanju tega trenutka« (Klopčič v Poniž 1973, 359).

pretežno nemška oziroma italijanska,⁴⁹ tisto malo, kar je slovenskega meščanstva bilo, pa je po drugi svetovni vojni v precejšnji meri tudi emigriralo) v pomembni meri vzpostavila okoli označevalcev, ki tako ali drugače asociirajo na naravo oziroma podeželje. Povezava med slovensko zgodovinsko izkušnjo in konstruktom slovenske nacionalne identitete, kot se je razvil, je v tem pogledu vsaj dvojna. Prvič, ker je večji del slovenske zgodovinske izkušnje, s tem pa tudi kulturne imaginacije, vezan na podeželje, se je slovenska nacionalna identiteta razvila v pomembni meri v povezavi z označevalci, ki so tako ali drugače vpeti v tovrstni simbolni register. In drugič, ker so bila mesta v času izoblikovanja slovenske nacionalne identitete (19. stoletje) v pretežni meri tuja, konstrukt slovenskosti ni nastal zgolj mimo kakršne koli urbane senzibilnosti, temveč v pretežni meri eksplicitno v njenem nasprotju (identitete namreč vedno nastajajo relacijsko: s pomočjo distanciranja, s tem pa praviloma tudi omalovaževanja simbolnega drugega (v našem primeru je nasprotje narave, od katerega se je bilo treba distancirati, mesto oziroma civilizacija)). Pomembno pri tem je, da tu ne gre zgolj za nacionalno identiteto samo, se pravi slovensko razumevanje tega, kaj »slovenskost« sploh je, saj so se v tem horizontu izoblikovali tudi sistemi vrednot, po katerih posamezniki uravnavajo svoje delovanje tudi v povsem vsakdanjem življenju. Če pogledamo prevladujoče slovenske navade, bomo tako videli, da se te v veliki meri povezane z dejavnostmi oziroma načini njihovega početja, ki tako ali drugače častijo naravo. Med njimi so vsesplošno navdušenje nad »domačo« hrano, priljubljenost doma pridelanih (ali pa danes vsaj ekoloških) pridelkov ter kupovanje v Sloveniji pridelane hrane in izdelkov, množično nakupovanje konec tedna na tržnici, izleti v naravo, nelagodje v mestu (zdi se, da večina Slovencev še vedno najvišje vrednoti življenje nekje na obrobju mest, če že ne ravno na podeželju, kar dokazuje tudi preseljevanje v nova stanovanjska naselja na podeželju), odpor do mestnega hrupa, priljubljenost vikendov (na podeželju oz. nekje v naravi), želja imeti lastno hišo z vrtom in vsesplošno bežanje iz mest ob koncu tedna, vrtičkarstvo, poudarjeno praktičen habitus in ne nazadnje želja ne izstopati iz povprečja oziroma odpor do kulturne diferenciacije, ki je ena od temeljev urbanega življenja.

Lahko bi zaključili, da je ključna vrednota, ki strukturira slovenski vsakdan, neke vrste »naturalizem«. Tu gre za temeljno vrednotno dispozicijo, ki kot dobro vrednoti zlasti stvari, ki jih je mogoče povezati z naravo oziroma načinom življenja, ki je še povezan z naravo, odklanja pa vse tisto, kar kakor koli spominja na bolj kompleksne kulturne elaboracije. Slednje je seveda vezano zlasti na urbane prostore, saj šele dinamični trki različnih pomenskih okvirov, do katerih prihaja v tako kompleksnih bivanjskih skupnostih, kot so mesta, proizvajajo bolj kompleksne življenjskostilne rešitve. Ključno pri vsem skupaj pa je, da zgoraj omenjena naturalistična dispozicija, ki ceni zlasti vrednote preprostosti, neposrednosti in praktičnosti, te kompleksnosti ne prepozna kot navdihujoče kulturne dinamike, temveč jo temu nasprotno odpravlja kot nepotrebno izumetničenost. Glede na zgodovinski kontekst nastanka slovenske nacionalne identitete je slovenska naturalistična kozmologija torej logična, čeprav ne moremo spregledati, da je v več pogledih tudi problematična, saj blokira možnost resnične kulturne širine, ki bi skupnosti omogočila aktivno spoprijemanje z različnimi izzivi, pred katere jo postavlja sodobnost. Tu gre za to, da je v razvojnem smislu pomembno, da družba gradi na dinamični napetosti med ruralnim in urbanim, saj resnično široka in s tem tudi odzivna kultura nastaja šele v živahnih prepletih vzajemnih privlačevanj in odbijanj med podeželjem in mestom (navsezadnje imata tako eden kot tudi drugi svoj pomen in kvaliteto). Če pa temu nasprotno v Sloveniji elementa urbane kulture skorajda ni, se kultura tega prostora kljub vsej svoji geografski raznolikosti topi v statično sivino zgolj na površini razgibane ruralnosti, ta pa ni zgolj nezanimiva, marveč tudi kot kulturni vzorec neproduktivna: zgodovina vztrajno priča o tem, da je za kulturni razvoj in inovacijo ključna kulturna raznolikost, sobivanje različnih kultur.

⁴⁹ Oziroma ponemčena in poitaljanjena.

Ker v Sloveniji takšne produktivne napetosti v luči vsestranske dominacije ideologije naturalizma ni, je torej država razvojno vsaj do neke mere omejena. To se je med drugim pokazalo tudi ob ekonomski krizi po letu 2008, ko Slovenija kljub svojemu dotedanjemu ugledu kot »vzhodnoevropske zgodbe o uspehu« ni znala reagirati na skoraj nobenega od razvojnih izzivov, pred katere je bil postavljena. Trditi bi bilo celo mogoče, da se je ravno v tem času pokazalo, da je slovenska družba zgolj napol modernizirana, saj ekonomske modernizacije nikoli niso spremljali dovolj intenzivni procesi kulturne modernizacije. Ena izmed temeljnih nalog, pred katero stoji Slovenija, je torej kulturna modernizacija v smislu sprejemanja tudi bolj izrazito urbanih vrednot, pri čemer je za našo razpravo ključnega pomena dejstvo, da se je še v šestdesetih letih zdelo (o tem navsezadnje pričajo tudi filmi tistega časa), da je Slovenija v razvojnem smislu na zelo dobri poti. Težava je nastopila šele v sedemdesetih letih, ko je na filmska platna prišel niz celovečercjev, ki so se bolj ali manj nostalgичno obračali v predmoderno preteklost in na ta način porajajočo se moderno senzibilnost nadomeščali z vse bolj prenapeto rustikalno fantazmagorijo. Pa bi to morda še šlo, če se ne bi vmes pojavil – in to je njegova velika zgodovinska krivda, če lahko tako rečemo, – Matjaž Klopčič, ki je s *Cvetjem v jeseni* posnel tako zelo priljudno rustikalno fantazijo, da je slovensko nacionalno imaginarno vsaj za nekaj desetletij dobesedno zaklenil na točki identifikacije z različnimi označevalci podeželja ali narave.⁵⁰

Seveda v tem pogledu niso bili problematični le filmi. K neke vrste kulturni retradicionalizaciji Slovenije je v sedemdesetih letih prispevalo več dejavnikov, od že omenjenega obračuna s slovensko liberalno politično elito, ki je republiko potisnil v stanje užaljenega premlevanja o svojih posebnostih znotraj širšega jugoslovanskega političnega in kulturne okvira do stopnjevanja prihodov delavcev iz drugih jugoslovanskih republik na delo v Slovenijo, ki je med domačini povzročila občutke ogroženosti lastne nacionalne identitete. Vseeno pa je pri tem procesu kot še vedno zelo vpliven popularnokulturni medij sodeloval tudi slovenski film, skupaj s Klopčičevim *Cvetjem v jeseni*. Paradoksalno pa je, da je tako mainstreamovski film s tako izrazitim poudarjanjem podeželskosti posnel prav Klopčič, ki je v šestdesetih letih snemal najbolj urbane filme. Pomenljivo je tudi, da je Tavčar s *Cvetjem v jeseni* v resnici poskusil podati vizijo rešitve slovenstva v sodelovanju meščanstva (odvetnika Janeza) in kmetov (Mete in njene družine) (primerjaj: Hladnik b), medtem ko je Klopčič svojo filmsko oziroma televizijsko različico ukrivil tako, da cela pripoved izzveni kot popolnoma enostranska obsodba mesta.⁵¹

Kako zelo tradicionalistično ali celo nazadnjaško izzveneva film,⁵² ilustrira na koncu tudi njegova primerjava z nekim drugim kanoniziranim umetniškim delom. Če se namreč *Cvetje v jeseni*, ki se je tako rekoč takoj po nastanku uveljavilo kot slovenska filmska klasika, izteče v otožen poklon podeželju, njegovim lepotam, z naravo usklajenim ritmom in srčnim ljudem, se francoska literarna klasika *Le Père Goriot* (Oče Goriot) Honoréja de Balzaca iz leta 1835 konča tako, da se junak ozre proti Parizu in odločno reče: »A nous deux maintenant« (»Sedaj pa k nama«, v smislu: »Sedaj pa se bova midva pomerila«) (Balzac 2009, 367). Razlika je seveda očitna: medtem ko junak v Klopčičevi različici iz

⁵⁰ O meri prepoznavanja v takšni rustikalni interpelaciji govori tudi odlomek iz recenzije filma Neve Mužič: »To je predvsem slovenski film [...] Mi ljubimo idilo in naravo« (Mužič v Poniž 1973, 366).

⁵¹ Scenarist Mitja Mejak je celo odkrito povedal, da je Tavčarjevo predlogo razumel zlasti kot parabolo o nasprotju med »potrošniško civilizacijo« in »aspekti nepotvorjene nature« (Mejak v Poniž 1973, 360), kar glede na omenjeno očitno ni točno.

⁵² V tem pogledu je do *Cvetja v jeseni* kritičen tudi Denis Poniž, ki v svoji podrobni recenziji zaključuje, da nam film »ne sporoča ničesar vznemirljivega in ničesar uporabnega za naš čas« (Poniž 1973, 364).

mesta, s tem pa tudi pred izzivi sodobnosti, beži, se želi Balzacov Rastignac v njem uveljaviti, in to vsaj iz dveh razlogov. Prvič, jasno mu je, da je mesto v sodobnem času v resnici edini prostor, ki kar koli šteje, in drugič, zanj je življenje v mestu kot konglomeratu najrazličnejših eksistencialnih možnosti (v nasprotju z uniformnostjo kulturnih obrazcev na podeželju) ideal že samo po sebi.

Zapisano seveda ne pomeni, da *Cvetje v jeseni* v sebi lastnih rustikalnih okvirih ni dober film. V mnogih pogledih je v resnici izjemen, težava je zgolj to, da suverene – pa čeprav razmeroma konvencionalne – realizacije ne spremlja več vsebinske, zlasti pa kozmološke globine. Zgovorna je podrobnost, da je filmska fotografija očitno uravnana po estetiki slovenskega impresionizma. Ta se je verjetno zdela še posebej pripravna glede na to, da se je slovenski impresionizem razvil v približno istem času, kot je pisal Tavčar, in da je njegov ključni predstavnik, Ivan Grohar, zaslovel prav s podobami iz škofjeloškega hribovja, pri čemer jih je Grohar slikal tudi v takšnem občudujočem duhu, kot je Klopčičev snemal svoj film. Sklic na slovenski impresionizem je bil seveda utemeljen, toda po drugi strani se na tej ravni pokažejo natanko tiste dileme, ki smo jih omenjali v prejšnjih odstavkih. Tu gre za to, da se je impresionizem v Franciji pojavil kot ena prvih modernih smeri v slikarstvu, kar je mogoče razbrati tako v abstrahirajočem slogu (znameniti vtis »nezaključenosti« slik, ki je svoje čase tako zelo razburjal obiskovalce prvih impresionističnih razstav) kot tudi sami v vsebini del (podobe sodobnega življenja v mestih). Med impresionističnimi slikami sicer lahko najdemo tudi razmeroma pogoste sklice na naravo in njeno idilo – Manetov *Le déjeuner sur l'herbe* (Zajtrk v travi) (1863), Monetovi travniki in vodne lilije, Renoirjeve podobe nedeljskih izletov, na primer *Le déjeuner des canotiers* (Kosilo čolnarjev) (1881), ipd. Toda te se že pojavljajo kot tipičen simptom mestnega življenja – v smislu odkrivanja vsega tistega, od česar nas civilizacija oddaljuje –, zlasti pa so takšne motive spremljale tudi številne poudarjeno urbane vsebine (Pissarojeve podobe pariških bulvarjev, Monetove železniške postaje, Manetove podobe urbane odtujenosti ipd.), ki so govorile zlasti o fasciniranosti nad modernostjo teh slikarjev. Zato je mogoče impresionizem tudi na vsebinski ravni razumeti kot izraz neke povsem nove, poudarjeno mestne senzibilnosti, kar vsaj do neke mere velja tudi za slovenski impresionizem, medtem ko je Klopčič vse te poudarke preprosto spregledal in je Groharjevo poetiko uporabil tako, da je modernost – se pravi samo jedro impresionistične estetike – zavrnil kot čisto navaden odklon od pravega življenja, ki naj bi bilo mogoče zgolj na podeželju.

Na neki drugi ravni so Klopčičevi sklici na impresionizem povedni že sami po sebi. V mislih imamo dejstvo, da je impresionizem vsaj nekoliko ambivalentna umetniška usmeritev, saj kljub razburjenju, ki ga je povzročil na začetku svojega vzpona, v resnici ne sega zelo globoko ne v vsebinskem ne formalnem smislu. O tem priča na primer pikra pripomba Henrija Matisa, ki je celotno strujo obsodil kot nezahtevno dekorativno umetnost s svojo znamenito izjavo, da je »impresionizem zgolj fotelj za utrujenega poslovneža« (Matisse v Eisenman 2011, 388). Pomenljivo je tudi, da je impresionizem danes tako rekoč edini umetniški slog, ki je priljubljen tudi med širšimi (slikarstvo pomanjkljivo izobraženimi) množicami. Zato lahko zapišemo, da so bili sklici na impresionizem leta 1973, ko so snemali *Cvetje v jeseni*, ne le vsaj nekoliko anahronistični, temveč tudi problematični: prej znak slabega okusa kot prave umetniške refleksije.

Da pa Klopčič ni zašel v popolno idealizacijo podeželja, dokazuje vsaj ena podrobnost. Gre za ponavljajoči se glasbeni motiv na citrah, ki je kmalu po premieri ponarodel. Zasanjan glasbeni motiv, ki preskakuje med romantično osladnostjo in diskretno melanholijo, filmu namreč ne podeljuje zgolj poteze estetske koherentnosti, pač pa ga še pred tem postavlja v kolikor toliko smiselno pripovedno lego: ker je film zaradi pretiranega mitologiziranja podeželja sam po sebi nekoliko neverjeten, zasanjan glasbeni motiv namiguje, da gre pri vsem skupaj nemara za zgolj v meglice olepšujočih spominov zavito fantazijo. V tem pogledu – kot zasanjana nostalgija po časih, ki jih v resnici nikoli ni bilo, – se zdi film bolj prepričljiv, čeprav je res, da verjetno ni veliko gledalcev, ki bi to ironično pomensko razpoko v

filmu prepoznali oziroma bi ga na takšen način razumeli. Nekaj interpretativne širine film kljub temu očitno dopušča, škoda je le, da tega ni več.

Zanimiv je tudi sklic na izseljevanje. V *Cvetju v jeseni* ga upodabljata Danijel in njegov prijatelj, pri čemer je Tavčar v skladu s svojim narodnoozaveščujočim literarnim programom Danijelu položil v usta trpko spoznanje, da je v »Ameriki hudič, ne pa življenje«. Film to zvesto reproducira, toda v tem primeru se je težko izogniti vtisu, da besede bolj kot na literarni izvornik ciljajo na filmsko sodobnost: v šestdesetih letih je Jugoslavijo po odprtju meja znova zajel val množičnega izseljevanja (tokrat v glavnem v Zvezno republiko Nemčijo), kar je bil za državo precejšen praktičen, navsezadnje pa tudi ideološki problem. To temo je nekaj mesecev kasneje kritično naslovil Pavlovič v *Letu mrve ptice*, pri *Cvetju v jeseni* pa se zdi, da film še zelo pragmatično počne to, kar je počel že Tavčar: zgolj agitira proti odhajanju v tujino.⁵³

Na dramaturški ravni je sicer film podan z vzporedno pripovedjo o treh ljubeznih: med Danijelom in Lizo, Šimnom in Luco ter Janezom in Meto (Poniž 1973, 355). Takšen nastavek ni nezanimiv, kljub temu pa se ob gledanju poraja občutek, da ni dovolj dobro razvit, saj poleg nekega povsem formalnega nasprotja med realizirano oziroma materialno ljubeznijo na eni strani ter nerealizirano oziroma duhovno na drugi ne tvori nikakršnega vsaj približno zanimivega vsebinskega poudarka.

Omeniti velja tudi, da so se igralci lepo potrudili z narečjem. V tisku in – kakor je možno razbrati – tudi med domačini iz Poljsanske doline, kamor je zgodba postavljena, se je sicer pojavilo tudi nekaj negotovanja v smislu, da če so se igralci že naučili gorenjsko, bi se lahko tudi z isto mero napora tudi poljskega dialekta, ki ima veliko posebnosti (več o tem: Herman in Kržišnik 1973). Toda to je verjetno bolj težava scenarija kot igralcev samih, ki so pač delali s predlogo, kot je ta bila napisana. Izjema je morda le lik judovskega trgovca, ki ga je Janez Hočevar - Rifle odigral na tako zelo moteče karikiran način, da je Marcel Štefančič jr. zapisal, da Rifle očitno ni prebral Marxovega *Prispevka k judovskemu vprašanju* (Štefančič 2005, 106–107).⁵⁴

Če zaključimo. *Cvetje v jeseni* je tehnično izbrušen, priljuden, topel in eleganten film, ki pa se lomi po vsebinski in ideološki plati in ki ga navdušenci nad Klopčičevimi modernističnimi stremljenji navsezadnje tudi razumemo kot obžalovanja vredno točko, ko se je začelo režiserjevo delo oddaljevati od njegovih pogumnih, hkrati pa tudi lirično skrajno občutenih filmskih iskanj. V tej potezi gre za pomembno prelomnico v njegovem opusu, toda strogo gledano zgolj na ravni premika v filmski mainstream, saj je film na ravni izrazite neenakomernosti med formalnim in vsebinskim delom, ki se nagiba v korist prvega, še vedno zelo tipično Klopčičev: režiser je tudi v svojih drugih filmih prepričal

⁵³ Da je bilo izseljevanje v Tavčarjevih časih, se pravi na prelomu v 20. stoletje, v resnici pereč problem, govori podatek, da je imela Kranjska v tistem času od vseh avstrijskih dežel daleč najmanjši naravni prirastek. Ker je otroška smrtnost v tistem času upadala, je Vodopivec prepričan, da je majhen prirast prebivalstva mogoče pojasniti zgolj z izseljevanjem, ki je bilo očitno veliko večje kot v drugih delih avstrijske polovice monarhije (Vodopivec 2006, 139).

⁵⁴ S Štefančičevim opozorilom na grobo stereotipiziranje lika Juda v filmu se seveda strinjamo, čeprav moramo vsaj v opombi omeniti, da je Marxov »Prispevek k judovskemu vprašanju« očitno ni prebral niti Štefančič sam. Tu gre za to, da Marx v tem spisu nikjer ne govori o reprezentaciji Judov ali o čemer koli podobnem. Besedilo je namreč zgolj polemika s tezo Bruna Bauerja, da bo emancipacijo Judov omogočila šele popolna emancipacija države od religije. Marx tej tezi nasprotuje in pravi, da bo človeštvo – vključno z Judi – svobodno šele, ko se bodo ljudje tudi v sferi civilne družbe začeli udejstvovati kot družbena (in ne več sebična individualna) bitja in ko bo torej padla sama razlika med politiko in civilno družbo (glej Marx 2002). Štefančičevo opozorilo je skratka korektno, samo sklic je malo neroden.

zlasti kot izjemen stilist. V skladu s tem je mogoče zaključiti, da je *Cvetje v jeseni* razmeroma kompleksen režiserski dosežek, v katerem drug ob drugem stojijo obrat v filmski mainstream, izčiščen estetski profil in vsebinska naivnost. Takšna kombinacija ni najbolj posrečena, toda *Cvetje v jeseni* na koncu klub vsemu izzveneva kot lep in filmsko učinkovit izdelek, še posebej če ga gledamo neobremenjeni s Klopčičevimi prejšnjimi dosežki. Zgodba pritegne, prizori so prepričljivi in presunljivi (na primer prizor Šimnove vrnitve), tiste z rožicami posejane planjave pa je tudi mogoče preživeti brez večjih pretresov.

Manj zadržano so film sprejeli gledalci. Podatki pravijo, da je bilo premierno prodanih 33.727 vstopnic, še več ljudi pa si je film ogledalo v obliki televizijske nadaljevanke. Nekaj posebnega je bila tudi premiera filma v Škofji Loki. Zanj je bilo namreč toliko zanimanja, da so morali organizatorji film predvajati kar trikrat zaporedoma, pa vsi interesenti še vseeno niso prišli na svoj račun. Film se je tako vrtel do enih zjutraj, poleg tega pa so organizatorji med predvajanjem pustili odprta vsa vrata in okna, da so lahko ljudje gledali tudi iz hodnika in okolice (intervju Zajc). Navdušena je bila tudi strokovna komisija na Festivalu jugoslovanskega celovečernega igranega filma v Pulju. Matjaž Klopčič je za svoj prispevek prejel zlato areno za režijo, Milena Zupančič srebrno areno za igro, Niko Matul pa zlato areno za scenografijo. V povezavi s slednjim velja omeniti, da je *Cvetje v jeseni* prvi slovenski film, ki vključuje scenografsko temeljito rekonstrukcijo zgodovinske Ljubljane. Matul je bil pri tem celo tako zelo uspešen, da se zgodovinske rekonstrukcije po njegovem dosežku lahko zgledujejo še danes. Čeprav je bil Matul s svojim delom nedosežena eminenca slovenske filmske scenografije, pri Vibi nikoli ni bil zaposlen. Vedno je sodeloval le kot zunanji sodelavec, saj se je lahko tako kot arhitekt udejstvoval tudi v Nemčiji in Kanadi (intervju Struna). Delal naj bi tudi za znameniti nemški studio Babelsberg (intervju Tušar). Milena Zupančič, ki se je s svojim prispevkom uveljavila kot Klopčičeva nova svetlolasa (vedno so bile svetlolase) filmska muza, je za svoj prispevek v filmu na filmskem festivalu igralcev v Nišu prejela še Teodorin kipec (glavno nagrado) za glavno žensko vlogo.

Glede recepcije *Cvetja v jeseni* lahko sicer dodamo, da je bila domača filmska kritika najprej zadržana, saj je – tako kot avtorju pričujoče študije – poudarjeno rustikalni toni filma niso povsem prepričali. Kritiki naj bi svoje mnenje spremenili šele po izrazito naklonjenem sprejemu celovečerca v kinodvoranah (intervju Zajc).

Matjaž Klopčič je v intervjuju za Ekran povedal nekaj zanimivih podrobnosti o snemanju. Prva zadeva dejstvo, da je bilo treba zato, ker je bilo vse skupaj izvorno posneto za televizijo, dogajanje osvetljevati zelo nekontrastno (svetlobna razmerja za televizijo naj ne bi smela presežati razmerja 1 : 2) (Klopčič v Poniž 1973, 358). Mimogrede: zaradi televizije je bil film tudi posnet na 16-milimetrski trak, kar se med drugim pozna tudi pri večji zrnatosti filma (intervju Tušar)). Zanimiv je tudi podatek o pozornosti, ki jo je Klopčič posvečal rekonstrukciji ženskosti v filmu: »Način vedenja žensk v 19. stoletju se prav gotovo razlikuje od obnašanja žensk v našem času. Ljubezenske izkušnje se zaradi časovnega odmika silno razlikujejo. Zato je bilo treba žensko vlogo, vlogo Presečnikove Mete, voditi kar se da decentno« (Klopčič v Poniž 1973, 355). Ker se Tavčarjeva predloga vrtili okoli spominov glavnega junaka, naj bi se Klopčič tudi zelo trudil izoblikovati takšno vizualno podobe, kjer bi že slika sama govorila o krhkosti in bolečini spomina. Veliko vlogo naj bi pri tem imele tudi barve: »Vsekakor smo hoteli narediti oblikovno in barvno dodelan film in tu sem imel še posebno dobro sodelavko v, žal, vse premalokrat omenjeni in hvaljeni [kostumografki] Mariji Kobi. Kljub temu namreč da smo vedeli, da *Cvetja* večina ne bo videla v barvah, smo ga hoteli narediti kar najbolj dostojno, posebno še, ker smo vsi menili, da televizija troši tako ogromna sredstva za toliko tako zelo plehkkih oddaj popevk, raznih baletnih skakanj po mestu, morju in jezerih in podobne norčije ...« (Klopčič v Poniž 1973, 359). Film je bil posnet na resničnem prizorišču Tavčarjeve povesti, v Poljanski dolini, konkretno v vasi Luša in naprej proti Srednjem vrhu. Prizor, kjer se Meta in Janez lovita, je bil nadalje posnet na Blegošu, za domačijo, kjer

živi Boštjan s svojo družino, pa je ekipa uporabila Jejlarjevo domačijo v vasi Mlaka (danes Mlaka pri Kranju) (intervju Tušar in intervju Zajc).

Direktor filma, Franci Zajc, je kasneje dodal, da so imeli pri snemanju še največ težav z motornimi žagami. V tistem času naj bi jih namreč kmetje ravno začeli množično uporabljati, zaradi česar je bilo treba snemanje ob vsakem takšnem žaganju v okolici prekinjati. Filmska ekipa naj bi sicer žagajoče motilce poskušala ustaviti, toda v prostranih gozdovih v bližini jih je bilo pogosto težko najti (Zajc v Hren 2017a). Do težave je sicer prišlo, ker so pri *Cvetju v jeseni* zvok (prvič v zgodovini slovenskega filma) snemali v živo (ga niso naknadno nasnemavali v studiu). Film je namreč snemala televizija, kjer so že od samega začetka delali izključno z *živim tonom*⁵⁵ (na televiziji večino oddaj nastaja v studiih, kjer je zvok mogoče učinkovito nadzorovati in je posledično delo z živim tonom hitrejše in učinkovitejše) (intervju Zajc).

Čisto na koncu povejmo, da je *Cvetje v jeseni* Klopčiču veliko pomenilo. Franci Zajc je v intervjuju na pirmer povedal, da je bil Klopčič, ko so snemali njegov zadnji celovečerec, *Ljubljana je ljubljena* (2005), že povsem na koncu z močmi, tako da ga je Zajc, ki je bil tudi pri tem projektu direktor filma, držal pokonci zgolj z obljubo, da ga bo po koncu snemanja peljal po poteh *Cvetja v jeseni*. In so potem tudi res šli, pri čemer so v Sorci, kjer je bil posnet prizor na pokopališču, naleteli na dva domačina, ki sta v filmu nastopila kot statista. Z njima so se potem odpravili v bližnjo gostilno, kamor je kmalu prihitela še cela vas, in Zajc pravi, da je takrat v gostilni zadnjič videl Klopčiča res srečnega (intervju Zajc).

Med niz ekranizacij slovenske literarne klasike, ki zaznamujejo leto 1973, se je vrnil tudi en partizanski film, čeprav je tudi ta partizanski zgolj na prvi pogled. *Begunec* Janeta Kavčiča se resda dogaja v času druge svetovne vojne, toda v njem partizanov skorajda ni (pojavijo se v enem samem prizoru), glavni junak pa si v vsakem primeru zgolj prizadeva izogniti se vpletenosti v konflikt med partizani in belogardisti. Film je nastal v koprodukciji Viba filma in FRZ Centra filmskih radnih zajednica Srbije.

Anonimno slovensko mesto v Ljubljanski pokrajini, (verjetno) leto 1942. Ernest (Boris Cavazza), vase zagledan bonvivan, ki v Padovi študira medicino, se vrne domov na počitnice. Ker ga politika ne zanima, ga v mestu neprijetno preseneti polarizacija na partizanske in domobranske podpornike. O sebi ima dobro mnenje, tako da je prepričan, da se bo vpletenosti v konflikt znal izogniti, toda kmalu se pokaže, da tako zelo preprosto le ne bo šlo. Če ne drugega, sta njemu najbližja človeka na nasprotnih bregovih. Ana (Ljudmila Lisina), mladenka, ki mu je všeč, dela za partizane, medtem ko njegov najboljši prijatelj Ivan (Rade Šerbedžija) živi v samostanu, kjer ga nagovarjajo, naj se pridruži belogardistom. Ernest se poskuša približati Ani. Ona se mu izmika, ko sta skupaj, pa ves čas govori samo o boju proti okupatorju. Njuna srečanja na drugi strani žalostijo Ivana, ki je tudi zaljubljen v Ano. Ko vidi, da za njeno naklonjenost z Ernestom ne more tekmovati, iz obupa dokončno pristane na vstop v belo gardo. Anini ilegalski prijatelji (njihovega vodjo igra Polde Bibič) od Ernesta zahtevajo, da v samostanu zanje zbira informacije. Ernest na sodelovanje pristane, a s figo v žepu: v samostan se preseli samo zato, da bi se izmaknil Italijanki (Majda Sepe), ki je prišla za njim iz Padove. Ko začnejo nanj pritiskati z vseh strani, Ernest presodi, da bo še najbolje, če se čim prej vrne v Italijo. Toda Italijani ga iz mesta ne pustijo več. Na koncu mu celo vzamejo potni list in ga vtaknejo v zapor. Po posredovanju domačih veljakov ga sicer izpustijo, vendar pod pogojem, da se bo pridružil belogardistom. Ernest jim obljubi vse, kar želijo, potem pa ob prvi priložnosti iz mesta pobegne. Zateče se v divjino. Tu je končno svoboden, pri čemer se v surovem okolju tudi presenetljivo dobro znajde. Nekega dne nanj naleti Ana. Z Ernestom si padeta v objem, ko pa Ana kasneje predlaga, da gre z njo v partizane, je idile med njima hitro konec: Ernest

⁵⁵ Pri filmih, kjer je zvok nasnet naknadno, se na prizorišču snema zgolj t.i. *primer ton*: grobi zvočni zapis, ki igralcem služi za orientacijo ob sinhtronizaciji (intervju Zajc).

vztraja, da ne gre ne k rdečim ne k belim. Ivan zajame in ubije Ano. Kmalu za tem Ernest naleti na truplo Ivana s prerezanim vratom. Ko se udarita belogardistična in partizanska patrolja, pade tudi Ernest, ki se je znašel v navzkrižnem ognju.

Kavčičev *Begunec*, posnet po scenariju Marjana Rožanca in Matjaža Zajca, je bil po prvem krogu prikazovanj poslan v »bunker« (Štefančič 2005, 105).⁵⁶ Zdi se, da je oblast v filmu še najbolj motil junak, ki sta mu belogardistična in komunistična izbira enako nesmiselni, toda delo sploh ni tako zelo izzivalno. Belogardisti so za partizanske filme povsem običajno naslikani na izrazito slabšalen način, partizani (oziroma vsaj ilegalci) pa temu nasprotno v poudarjeno svetlih tonih. Pomembno je tudi, da junak s svojim nesimpatičnim egoizmom sploh ni klasičen filmski junak, s katerim se bi gledalec poistovetil. Ernest s svojimi vrednotami ne prepriča in s svojim značajem ne pritegne, kar pomeni, da gre za tipičnega antijunaka, s tem pa za lik, ki gledalcev nikakor ne napeljuje na identifikacijo z njegovimi pogledi (česar se je verjetno oblast bala). Če razmišljamo o pomenskih poudarkih, bi *Beguncu* lahko v resnici celo prej kot kakršno koli politično oporečnost očitali ravno nasprotno: slabo ali vsaj ne dovolj pogumno razvit narativni nastavek o kompleksnosti moralnih, človeških in ideoloških odločitev, pred katerimi se znajde posameznik v konfliktu, kjer se prepletata boj proti okupaciji, državljanska vojna in socialna revolucija. Moralni nauk, v katerega se film izteče, je namreč na eni strani zelo linearna obsodba političnega eskapizma, na drugi pa še pribitek, da se takšen eskapizem v vsakem primeru niti ne izplača, saj Ernest kljub svojemu izmikanju političnim opredelitvam umre.⁵⁷ Glede obsodbe eskapizma se je z obsojajočim tonom *Begunca* seveda mogoče strinjati: v življenju pogosto prihaja do okoliščin, ko je izmikanje odločitvi sebično, navsezadnje pa tudi kratkovidno. Toda ali ne bi takšen sartrovski poudarek lepše zaživel na ozadju bolj kompleksno naslikanega konflikta identifikacij in idealov? Če bi bili dobri in slabi liki enakomerno razporejeni tako med partizani kot belogardisti, bi bila pripoved veliko bolj zanimiva, navsezadnje pa tudi bolj življenjska, tako pa je Ernestovo vztrajanje pri neodločitvi popolnoma nerazumljivo, saj so partizani vsi po vrsti dobri in belogardisti slabi (oziroma nesimpatični), za povrh pa je med partizanskimi simpatizerji še njegova ljubezen. Edina podrobnost, ki poudarjeno črno-bel pripovedni nastavek nekoliko poživi, je zgolj dejstvo, da na koncu umre tudi Ana in Ivan, torej Ernestova prijatelja, ki sta prevzela odgovornost in se v usodnih časih odločila za eno ali drugo stran v konfliktu (primerjaj: Frelih 1973, 372). Ob tem se nakazuje nekoliko provokativna interpretacija, da je etika opredelitve sicer eksistencialno plemenitejša, da pa je eksistenčno v vsakem primeru vseeno, saj bomo v vojnih okoliščinah prej ali slej vsi končali v večnih loviščih.

Na vsebinski ravni je problematičen tudi popolnoma linearen razvoj dogodkov, ki ga je mogoče razumeti kot variacijo na eno samo temo – Ernestovo odločnost, da se ne bo pridružil nobeni strani v konfliktu. Tudi tu bi bilo mogoče pripoved na kakšnem mestu zaviti. Ana bi morda lahko, če je Ernesta res ljubila, vsaj kdaj pokolebala v svoji odločenosti, da je njuna edina prihodnost v partizanih, Ivan bi lahko nadalje

⁵⁶ Po besedah Zdenka Vrdlovca je prvi krog prikazovanja trajal le dva ali tri dni (Vrdlovec). Po drugi strani pa je bil Peter Zobec, ki je prav tako sodeloval pri *Beguncu*, nad podatkom o bunkerju začuden. Po njegovem mnenju bi namreč Kavčič glede bunkerja vsakič, ko sta se srečala, prav gotovo »na ves glas vpil, kakšna svinjarija je, da so mu film umaknili iz distribucije«. Ker pa mu Kavčič na to temo ni nič rekel, je Zobec torej domneval, da bunkerja ni bilo, pri čemer je poudaril, da v resnici ne ve nič določnega in da sklepa zgolj iz tega, da Kavčič »ni nikoli nič vpil« (intervju Zobec).

⁵⁷ Tudi Kavčič sam je pripovedni okvir *Begunca* komentiral takole: «Antijunak ni moj izum, to je stara stvar. S tem antijunakom in ob njegovih peripetijah, ob njegovem kontaktiranju s svetom sem skušal prikazati vse slabosti, vse posledice neangažiranja. Hotel sem povedati, da je konec subjektivizma, da absolutne svobode, kot jo je razlagala demokrščanska ali recimo kakšna druga lažna demokracija ni in ne more biti» (Kavčič v Frelih 1973, 376).

namesto zagrizenega belogardističnega podoficirja postal belogardistični vohun med partizani (s tem bi belogardistom veliko bolj koristil in se Ani odločneje maščeval), če mu je bilo toliko do nje, pa bi se lahko še pred vsem tem tudi čisto preprosto pridružil partizanom, saj bi s tem pridobil vsaj nekaj prednosti pred cagavim Ernestom ... Ker namesto tega vsi liki od začetka do konca zgolj rinejo vsak v svojo smer, filmu že na ravni dramaturškega okvira zmanjkuje širine, s tem pa tudi atraktivnosti.⁵⁸ To, kar pripoved vsaj nekoliko razgiba, je posledično zgolj zgodbi o sebičnem konformistu vzporedna parabola o transformaciji uglajenega meščana v surovo žival, ki se zgodi z Ernestovim pobegom iz mesta. Tudi tu se sicer ne pripeti nič usodnega, saj vsak od akterjev tudi po tem dogodku vztraja pri svoji predstavi, kaj je prav, vendar pa *Begunec* na tej ravni ponuja vsaj intriganten pomenski obrat. V mislih imamo podrobnost, da se najprej zdi, da bo takšen razvajen in vase zagledan bonvivan kot je Ernest, v divjini propadel, on pa se v resnici dobro znajde in postane pravi mojster preživetja. Takšen razvoj dogodkov lahko beremo kot namig, da se je v divjini njegov značaj šele dovršil, s pa tem tudi kot sugestijo, da je živalsko brezobzirni egoizem skrito jedro na videz uglajenega meščanskega oportunitizma.

Nekoliko nenavadno je tudi, da se vse strani v filmu tako zelo vztrajno ukvarjajo s takšnim neznačajnejšem, kot je Ernest. Takšni vase zagledani mlačneži, kot je junak v *Beguncu*, nobeni vojaški ali politični skupini ne koristijo veliko, tako da je vprašanje, če bi v resnici kdor koli z njimi izgubljal čas. Toda po drugi strani scenarij glede tega morda le ni popolnoma neutemeljen. V političnem življenju je namreč pogosto najbolj problematično ravno tisto (derridajevsko?) nedoločeno med političnimi skrajnostmi. Medtem ko se različne nasprotujoče si politične frakcije vzajemno legitimirajo, tisto nedoločeno izven uveljavljenih političnih frakcij postavlja pod vprašaj tako nujnost dramatičnih političnih opredelitev kot tudi dejanj. V tej luči je torej vsa pozornost, ki je namenjena Ernestu, morda celo smiselna, saj Ernest s svojo izolacionistično pojavo moti simbolni red tako belogardistov kot tudi partizanov, čeprav po drugi strani en sam neprilagojen posameznik verjetno kljub vsemu ni tako zelo pomemben, da bi se z njim ves čas ukvarjali različni ugledni predstavniki vojskujočih se strani, kot to vidimo v *Beguncu*.

Kljub vsem zadržkom je Kavčičev celovečerec na vsebinski ravni torej vsaj približno – dasiravno ne pretirano – zanimiv. Če ne drugega vsaj na nekaterih ravneh širi horizont obravnav obdobja druge svetovne vojne v Sloveniji. Nekaj srednjega je tudi na formalni ravni. Film je pripovedno razmeroma gladka, vseeno pa je težko spregledati nekaj tako zelo očitnih pomanjkljivosti, kot so na primer razmeroma neimaginativno kadriranje, okorna montaža, premalo diskretno vključevanje glasbenih vložkov Janeza Gregorca in neuravnotežena fotografija (pri fotografiji v prvi vrsti motita pretirano kontrastna slika in pripovedno neutemeljena nekonsistentnost barvnega profila: nekateri posnetki so narejeni v izrazito rjavkastih tonih, spet nekateri drugi v poudarjeno hladnih, modrikastih). V splošnem pa film kot celota teče korektno, omenimo pa lahko tudi, da zaključni prizor Ernestovega umiranja po svoje napoveduje veliko bolj znan prizor umiranja te vrste, smrt narednika Eliasa v *Platoonu* (Vod) Oliverja Stona (1986).

⁵⁸ Nad pripovedno nerazgibanostjo *Begunca* se je pritožil tudi Milutin Čolić v recenziji filma za beograjsko *Politiko*. Po njegovem prepričanju ponavljajoče osredotočanje na Ernstovo vsesplošno brezbriznost izhodiščno tezo filma o tragiki mladih ljudi, ki jih vojna razdvaja, reducira na ilustracijo, s tem pa celoto spreminja v »zbirko slik s podpisi, skoraj strip, razglednico z dobrimi nameni in krepostmi, ki pa so izpraznjene in neoplemenitene z dušo in srcem« (Čolić v Freljih 1973, 378).

Cavazza, ki je po *Peti zasedi* znova igral negativca, se je s svojim odličnim nastopom končno potrdil tudi v glavni vlogi. Zanimiv je tudi izbor Škofje Loke za filmsko lokacijo. Glede na to, da se zgodba dogaja v anonimnem slovenskem mestu, bi lahko bil izbor Škofje Loke nekoliko neroden, saj je mesto razmeroma lahko prepoznati, obenem pa si verjetno lahko mnogi v spomin priključijo dejstvo, da med vojno v tem mestu nikoli ni bilo Italijanov, saj je bila Škofja Loka od začetka do konca v nemškem okupacijskem področju. Toda mesto ob sotočju Selške in Poljanske Sore je slikovita vizualna kulisa, tako da deluje vsaj na tej ravni, obenem pa prepriča tudi kot neke vrste tipično slovensko malo mesto. Pri scenografiji, ki jo je pripravil Niko Matul, velja poleg nekaj drugih podrobnosti še posebej pohvaliti zgodovinsko korektno, hkrati pa tudi filmsko dovolj ekspresivno rekonstrukcijo belogardistične postojanke.

Begunca si je razmeroma kratkem času, preden so ga umaknili v »bunker«, v Ljubljani ogledalo 10.187 gledalcev. Glavni ženski lik, Ukrajinko Ljudmilo Lisino, ki je bila v tistem času poročena s srbskim gledališkim režiserjem Dragovanom Jovanovićem in je živela v Beogradu,⁵⁹ so angažirali na pobudo koproducenta, FRZ Centar filmskih radnih zajednica Srbije (intervju Zobec). Težava tega izbora je dejstvo, da je bila Lisina za vlogo Ane že nekoliko prestara. V filmu na primer izvemo, da je bila Ana ob Ernestovem odhodu na študij v Italijo še »v osmi«, kar pomeni, da jih ob njegovi vrnitvi tudi v najboljšem primeru ni imela veliko več kot dvajset let, Lisina pa je bila v času snemanja filma stara 33 let, skratka, ne ravno mladenka, po kateri tudi sicer kliče zgodba. Film so razen v Škofji Loki snemali še v Kranju, v Breznici pod Lubnikom, na prodju v Tomačevem in Dolskem ter v Podgradu pri Zalogu, kjer so posneli prizor, ko belogardisti požgejo kmetijo (Podbevšek).

Jure Pervanje je na *Tednu domačega filma* v Celju, prvem slovenskem filmskem festivalu, za svoj fotografski prispevek prejel priznanje Metoda Badjura za mlajšega sodelavca. Da je kvaliteta slovenskega filma v tem času padala, je opozorilo tudi občinstvo v Pulju, ki je *Cvetje v jeseni, Ljubezen na odoru* in *Begunca* razglasilo za tri najslabše filme na festivalu tistega leta (Štefančič 2005, 257).⁶⁰ Kavčič se je branil, da *Begunca* publika vsaj ni izžvižgala (kot se naj bi takrat dogajalo številnim drugim slovenskim filmom), ampak tudi to ni bil nek zelo velik dosežek. Bolj je verjetno upravičena njegova opazka, da so imeli slovenski filmi v Pulju težave, ker jih ljudje zaradi nepoznavanja slovenske mentalitete niso dobro razumeli (Kavčič v Frelih 1973, 378). Pa tudi ta opazka ni povsem nedolžna, saj potrjuje našo tezo, da se je slovenska kinematografija v sedemdesetih letih sama zaprla v neke vrste nostalgичno nacionalno mitologijo. Občinstvo v Pulju z morebitnimi »posebnostmi slovenske mentalitete« v petdesetih in šestdesetih let navsezadnje seveda ni imelo nikakršnih težav.

Zadnja od literarnih ekranizacij, ki so v slovenske kinematografe prišle leta 1973, so bili Štigličevi *Pastirci*. Štiglic je film posnel po literarni predlogi Franceta Bevka, tekst pa so scenaristično priredili Ivan Potrč, Andrej Hieng in Štiglic sam. Kot koproducenta sta pri projektu sodelovala Viba film in Kinematografij Zagreb.

Tolminsko hribovje, nedoločna preteklost. Trije mladi pastirčki, Ferjanč (Andrej Čevka), *Lenart* (Miha Levstek) in *Blaže* (Bogo Ropotar), *pazijo na ovce. Ob neki priložnosti Ferjanč Blažaju, najmlajšem članu družine, izmakne čevlje in mu jih zabriše na drevo. Blaže in Lenart sta jezna, saj vesta, da bo čevlje težko dobiti z drevesa, ki je v bližini hiše vedno hudega lovca Mitje* (Jože Zupan). *Ko se pastirci gugajo na veliki gugalnici nad prepadom, vidijo star mlin, v katerem naj bi strašilo. Odločijo se, da ga bodo raziskali. Na koncu se izkaže, da v njem ni nič grozljivega, kljub temu pa se Ferjanč, ko Lenart*

⁵⁹ Kasneje sta se z Jovanovićem ločila in se je preselila v Izrael.

⁶⁰ Ta podatek glede na vse nagrade, ki jih je na tem festivalu prejelo *Cvetje v jeseni*, sicer nekoliko čudi.

nanj vrže odejo, močno prestraši. Ker Lenarta in Blažeja njegov strah spravi v prešeren smeh, Ferjanč napove, da se jima bo maščeval. Toda čez nekaj časa ga jeza mine in iz Matijevega drevesa celo reši Blažejeve čevlje. Vseeno pa se misli na maščevanje očitno še ni popolnoma odpovedal, saj v trenutku, ko ugleda past za živali, k sebi pokliče Lenarta, češ da naj pride pogledati zajca. Želi si, da bi past usekala prijatelja, toda na koncu jo skupi Blaže, ki k pasti priteče prvi. Pastircema se namesto poškodovanega Blažeja pridruži Terezika (Ksenija Sinur), dekle z dobro stoječega grunta. S Ferjančem se dobro razumeta. Lenart se iz njiju celo norčuje, da sta mož in žena, kar pa Ferjanču ni ravno všeč. Prijatelju tako za kazen med ribolovom ukrade hlače. Sedaj je jezen Lenart. Ferjanču se maščuje tako, da naskrivaj nareže vrv gugalnice nad prepadom. Toda kaj, ko mu je potem ponoči žal. Ustraši se namreč, da se bo Ferjanču res kaj pripetilo. Ker naslednji dan Ferjanča ni od nikoder, ga zgrabi panika, na srečo pa se izkaže, da je mladenič v strahu pred kaznijo za izgubljeno ovco samo pobegnil za tremi potepuhi, potem pa si je premislil in se vrnil. Ferjanč se zaguga na gugalnici. Vrv se nenadoma strga, tako da se deček skoraj ponesreči. Ko vidi narezano vrv, mu je v trenutku tudi vse jasno, toda ko nenadoma zazvoni stara ura, ki jo je prinesel iz mlina, se otroci razveselijo in v hipu pozabijo na stare zamere.

Pastirci so v Štigličevem celovečernem opusu neke vrste prelomnica. Medtem ko sta bila za njegove prejšnje filme značilna epska širina in bolj ali manj uspešno poskušanje v različnih filmskih žanrih, se je s *Pastirci*, ki jih je posnel po sedemletni režiserski odsotnosti iz filmskega sveta,⁶¹ začelo obdobje Štigličevih pripovedno manj velikopoteznih, a slogovno bolj doslednih obravnav vsebin, ki so v prvi vrsti povezane z življenjem slovenskega življa na podeželju v preteklosti. Njegovo odpoved pripovedni širini in temu vzporedno poravnavanje s folklorističnimi premiki v slovenski kinematografiji tistega časa lahko sicer vsaj načelno obžalujemo, kljub temu pa velja poudariti, da filmi, ki jih je naredil v tem okviru, nikakor niso slabi. Poleg tega prelomnica z njegovimi prejšnjimi filmi tudi ni bila popolna. Tako za filme, ki jih je posnel do *Pastircev*, kot za tiste, ki so sledili, so značilni pripovedna spretnost, srednja zahtevnost in poudarjeno domoljubna naravnost. Vse te prvine veljajo torej tudi za *Pastirce*, čeprav ne povsem brez slabosti, saj se film vsaj na ravni pripovedne spretnosti nekoliko lomi.

Če se ozremo po značilnostih filmske konstrukcije, lahko najprej opazimo, da se je Štiglic tokrat (po bolj eksperimentalnem *Amandusu*) vrnil v zavetje konvencionalnega filmskega jezika, da pa ga je vsaj na nekaj mestih (običajno pri prikazih različnih subjektivnih občutenj, na primer sanj, strahov in podobno) dopolnil z bolj inovativnimi prijemi. To sicer ni slabo in filmu na ravni formalne konstrukcije tudi sicer ni mogoče veliko očitati, čeprav je po drugi strani res, da kakšnih izrazitih presežkov tudi ne izkazuje. Se pa stvari zapletajo pri vsebini filma. Ob gledanju namreč nikakor ni jasno, kaj je Štiglic s filmom sploh poskušal narediti (oziroma povedati). Je snemal otroški film? Glede na to, da se v glavnih vlogah pojavljajo otroški junaki, bi se vsekakor zdelo, da je temu tako, toda tema nenehnih maščevanj in malih krutosti, ki žene dogajanje, verjetno ni ravno tip pripovedi, ki bi ga običajno namenjali otrokom. Taras Kermauner v tem kontekstu piše, da je v filmu sicer mogoče videti »mnogo resničnih življenjskih modrosti«, da pa v teh »bolj uživajo starejši kot otroci (tem so modrosti tuje in zoprne)« (Kermauner 1974, 237), oziroma da je življenje v filmu podano realistično, vendar je to »življenje iz [sodobnim otrokom] nekega drugega, minulega sveta« (Kermauner 1974, 237).

Glede na to bi bilo mogoče sklepati, da so *Pastirci* film za odrasle, stvaritev, ki s svojimi prikazi otroške surovosti v resnici govori o psiholoških posledicah materialne in emocionalne depriviranosti otrok iz revnega okolja. Toda tudi te teme bi se lahko lotil še kako drugače kot na način neimaginativnega nizanja

⁶¹ V tem času je za televizijo realiziral tri nadaljevanke: *VOS*, *Bratovščino sinjega galeba* in *Mladost na stopnicah*.

različnih otroških maščevanj in protimaščevanj, saj v takšnem okviru elementa morebitne socialne kritike niti ni mogoče prepoznati. Če pogledamo zgodbo nekoliko podrobneje, lahko vidimo, da je med pastirji zgolj eno resnično nepokvarjeno bitje, Terezika, ki tudi edina prihaja iz dobro stoječe družine. Zdi se, da film na tej ravni namiguje, da je otroška nedolžnost v resnici zgolj privilegij bogatih (v filmu gruntarjev), kar je potencialno zanimiv poudarek, kljub temu pa ta podrobnost – če je sploh bila mišljena na ta način – v filmu ne prihaja do izraza, saj razvoj dogodkov z osredotočenostjo na zaporedje maščevanj na noben način ne spodbuja gledalčeve pozornosti tudi na to razsežnost.

Mogoče je tudi, da Bevk in za njim Štiglic niti nista merila v smer socialne kritike. *Pastirce* je namreč mogoče brati tudi kot nesentimentalen prikaz otroštva, ki postavlja pod vprašaj v zahodni kulturi razširjeno razumevanje odrasčanja kot obdobja iskrenosti in nedolžnosti, saj v splošnem velja, da naj bi posameznik postal, takšen kot je, se pravi zvijačen in preračunljiv, šele ko se nauči uporabljati razum (in s tem v medosebnih odnosih kalkilirati). V tej smeri je pripoved privlačna, saj se od tovrstnega idealiziranja distancira in namesto njega ponuja nekoliko pretresljiv, a prepričljiv prikaz različnih malih krutosti, ki v resnici zaznamujejo otroška življenja.⁶² Težava je samo občutek, da sta Bevk in Štiglic v resnici želela nasloviti vse nakazane motive hkrati, zaradi česar se *Pastirci* lovijo na točki nedomišljenega preskakovanja med konvencijami otroškega filma, družbene kritike, nostalgичne pastorale in filozofske razprave o človekovi naravi. Mera nekonsistentosti in vsebinske nejasnosti, ki izhaja iz tega, tako nekoliko krni domet izdelka, čeprav v resnici brez večjih posledic. Pripoved sama po sebi teče gladko, zgodba je kljub vsem omejitvam dramaturško učinkovita, *Pastirci* pa navsezadnje slovenske podeželske preteklosti – v nasprotju s *Cvetjem v jeseni* – tudi ne idealizirajo čez vse meje razumnega. Narava je v filmu sicer lepa in mamljiva (vse do mere, ko jo lahko po Poniževi oceni razumemo kot tretjega igralca v filmu – poleg otrok in odraslih) (Poniž 1974, 66)), toda kmečko življenje je kljub vsemu videti vse prej kot idilično. S tem se sklada tudi nesentimentalen prikaz otroštva tedanjega časa, ki sporoča, da človeška »narava« sama po sebi ni ne slaba ne dobra. Res je sicer, da je ta kompleksnost v filmu verjetno poudarjena zaradi omenjenega kritičnega namiga, da v surovih razmerah tudi otroci ne morejo zelo drugače, kot da tudi sami postanejo surovine, toda *Pastirci* na koncu kljub temu izzvenevajo kot razmeroma čvrst film, ki nostalgичnega folklorizma nikakor ne enačijo z zasanjanim idealiziranjem.⁶³

⁶² V tem pogledu pripoved nekoliko spominja na Goldingovega *Lord of the Flies* (Gospodar muh) (1954), čeprav tu očitno ne gre za izposojeno idejo, saj je Bevk svojo povest napisal veliko prej (prvič je izšla leta 1935).

⁶³ Vsaj ne preveč. Taras Kermauner namreč nekaj idealiziranja prepozna vsaj pri konstrukciji narave v filmu. Ker gre za pronicljivo analizo, navajamo cel odstavek: »Filmana je lepa domača pokrajina; a kaj ko se tudi ta vključuje v znane podobe te pokrajine. Nobene inovacije, z glasbo vred je likovnost na meji sentimentalizma, morda celo cukrenosti. Nič nimam zoper, da slovenski film izganja črne note, sive barve, krute misli (vprašanje je, če jih je seveda kdaj sploh poznal in če ne izganja namalanega hudiča), tudi zelena, modra, rdeča in druge barve so lepe, človeške, polne, zanimive. Vendar pa konvencionalizem nikakor ne pomeni vračanja k čistim narodnim in družbenim izvorom, narobe, konvencija namreč zakriva, je najhujša sovražnica resnice in človeške ustvarjalnosti. Slovensko pokrajino je treba odkriti na novo, njene skale in planine, hiše in koče, senike in globače, rebri in gozd, travnik in ovce, takšno zamisel podpiram iz vsega srca, vendar mora obveljati zapoved: odkrivati na novo. Ali ni ta slovenska pokrajina, ki sije iz *Pastircev*, nekam predalpska ali alpska, nekam srednjeevropska, ali ne zvenijo v njej premalo slovenski glasbeno slikarski toni, premalo takšni, kakršne je odkrival Marolt, pa uglasbil Bravničar, niso nekam preblizu Arničju in današnjemu slikarskemu amaterizmu, ki s kopijami Bleda in Martuljske skupine nadomešča tisto slovensko pokrajino, ki si je želimo in ki so jo nakazovali Grohar, Jakopič, Jama? Ali ni pokrajina naših impresionistov takšna, da boli, presune, celo muči, ni nedolžna do neverjetnosti do radikalne žrtvovanosti (Grohar)? Ni barvno nasičena do opoja, do transa, do mistike (Jakopič)? Ni hladna do tujosti (Jama)? Nič podobnega ni v *Pastircih*, njihova pokrajina je udomačena, spravljena na

Kompleksna karakterizacija čisto na koncu prispeva tudi k učinkovitemu, hkrati pa vsaj nekoliko pretresljivemu zaključku filma. Spomnimo se: po vseh maščevanjih, za katere se zdi, da bodo prej ali slej eskalirala v nekaj resnično tragičnega, otroci ob zvonjenju stare ure iz mlina, ki je prvič zazvonila, odkar je v Ferjančevi lasti, v trenutku pozabijo na vse svoje zamere. Na eni strani je zaključek povsem konvencionalno srečen, toda v isti sapi, ko si gledalci ob nenadnem spravnem preobratu oddahnemo, nas film opozori, da otroci nemara res niso nič bolj čista bitja od odraslih, a imajo vsaj to zmožnost, da na zamere hitro pozabijo. Tisto, kar na zaključku pretrese, ni torej nenadna sprava otrok, temveč spoznanje, da odrasli sposobnosti takšnega hitrega odpuščanja že zdavnaj nimamo več.

V filmu se je Jože Zupan še enkrat potrdil kot eden največjih karakternih igralcev v zgodovini slovenskega filma, Alojz Srebotnjak pa je za svoj prispevek na 21. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju prejel zlato areno za glasbo. Nekaj manj sreče je imel Štiglic z izborom otroških igralcev. Denis Poniž v svoji recenziji filma tako na primer pravi, da so vsi štirje »pastirci« vsaj v nekaterih prizorih »pošastno narejeni, nepreračunljivi, lutkasti in tako grozno meščanski, kot se le da. V filmu je (žal) mnogo prizorov, ki dišijo bolj po amaterskem gledališču kot po strogi filmski ekranizaciji« (Poniž 1974, 66). *Pastirce*, ki v seštevku prednosti in slabosti ostajajo nekje na sredini, si je v Ljubljani premierno ogledalo 29.188 gledalcev. Iz očitne povprečnosti filma je Kermauner sicer izpeljal nekaj dramatičnih zaključkov o slovenski kinematografiji nasploh: »Če je umetnost prodor čez znano, v onkraj, potem so *Pastirci* minus, ponesrečenje. Preveč na gotovo so usmerjeni, premalo tveganja je v njih. V tej svoji lastnosti pa se pridružujejo toliko slovenskim filmom, ki so, kot da jih ni. Ali ni prav v tej povprečnosti, konvencionalnosti ena glavnih, če ne celo glavna karakteristika slovenskega filma? In – ali ni prav zaradi te značilnosti slovenski film tako minimalno prisoten v slovenski kulturni zavesti (in podzavesti?) Ne bo ostal tako dolgo izrazito deficitarna, nezanimiva, neproizvodna, zares odvečna veja slovenske proizvodnje ali eksistencialne sredine, dokler bo tako varno, solidno, skoraj starčevsko, nedomiselnostopalo po že utrjenih potih?« (Kermauner 1974, 238).

Let mrtve ptice s konca leta 1973 je od treh celovečercercev, ki jih je Živojin Pavlović posnel za Vibo, še najmanj poznan, kar pa seveda ne pomeni, da si ne zasluži pozornosti. V resnici gre za zelo dober film; da se je v Sloveniji razmeroma slabo uveljavil, je bila verjetno zgolj posledica dejstva, da je bil Pavlović pri zanj značilnem prikazovanju eksistenčnega roba in eksistencialnega obupa tokrat tako zelo dosleden, da je vsaj nekoliko presenetil tudi različnim kritičnim estetikam sicer naklonjeno slovensko filmsko srenjo.

Anonimna vas v Prekmurju, sodobnost. Ferenc (Polde Bibič), *samozavesten možakar srednjih let, se z elegantnim športnim avtomobilom vrača s sezonskega dela v tujini. Doma ga pričaka oče* (Jože Zupan), *ki se pritožuje nad tem, da nobeden od treh sinov ne kaže zanimanja za prevzem kmetije. Ferenc se je namreč v opuščeni mlinu na Muri namenil odpreti restavracijo, medtem ko Tjaš* (Arnold Tovornik) *po bratovem vzoru razmišlja o delu čez mejo, Tunč* (Rudi Kosmač) *pa dela kot živinozdravnik. Najstarejši od bratov, ovdoveli Tjaš, se odloči, da se bo znova poročil. Všeč mu je Anika* (Majda Grbac), *ki jo po pristanku njenega očeta tudi vzame, le na slavlju se tako zelo napije, da zvečer v postelji za dekle ne pokaže nobenega zanimanja. Vzame si jo šele naslednjega dne in to kar v štali. Tunč ob izbruhu slinavke organizira poboj obolelih živali. Anika dela v vinogradu. Pridruži se ji Ferenc, ki ji najprej pomaga, potem pa si jo poskusi vzeti na silo. Anika se mu najprej upira. Ko Ferenc ne more ustaviti,*

običajno mero običajne – lepe – fotografije, razglednice, na malomeščansko predstavo podeželja« (Kermauner 1974, 238). S povedanim se strinjamo, vendar bi želeli pripomniti, da verjetno bolj kot za *Pastirce* same velja za slovenski film dediščine nasploh, še posebej za tisto linijo ekranizacij slovenske literarne klasike, ki je sledila Klopčičevemu *Cvetju v jeseni*. Podobno kot Kermauner sicer razmišlja tudi Erjavec (glej Erjavec 1974, 240).

se mu na koncu vda, zaradi česar jo kasneje preganja slaba vest. Ne glede na to pa se s Ferencem dobiva še naprej. Ko prešuštniški par ob neki priložnosti vidi Ferencova žena (Ivanka Mežan), si v kopalni kadi prereže žile. Ker ne ve, kaj bi sama s sabo in s svojimi prebujajočim se poželenjem, se Anika obrne na Tunča. Možakar jo povabi, naj se mu pridruži pri samokaznovanju. Skupaj blodita napol gola skozi gozd, poln trnja. Ferenc ob odprtju svoje nove restavracije organizira slavje. Veselje pokvarijo povabljeni, ki Tjaša dražijo zaradi Anikine nezvestobe. Tjaš najglasnejšega privoščljivca kresne po zobeh in odhiti domov. Ko pride pred hišo in skozi okno vidi Aniko, ki se po pohodu skozi gozd umiva in pogleduje svete podobe, jo ustrelji.

Scenaristična predloga *Leta mrtve ptice* v avtorstvu Branka Šömna se lepo sklada s Pavlovičevimi filmskimi zanimanji. Preplet pritlehnih človeških vzgibov, brezobzirne sebičnosti, vsesplošnega primitivizma, revščine in umazanije, med katerimi se opotekata dva vsaj približno čista človeka, Tjaš in Anika, je tipično Pavlovičev svet brez svetlobe in upanja. Toda kolikor je gostujoči srbski režiser z izbiro Šömnove predloge ohranil mero kontinuitete s svojimi prejšnjimi izdelki, se je z njeno obravnavo od njih obenem tudi vsaj nekoliko oddaljil. V njegovih prejšnjih delih je namreč filmsko celoto kljub poudarjenemu naturalizmu gnala razmeroma koherentna in dinamična zgodba, *Let mrtve ptice* pa je temu nasprotno zgolj mozaik različnih podob zavoženih eksistenc, kjer niz ključnih vsebinskih nastavkov na koncu ostaja celo popolnoma nepojasnjenih. Tjaševi in Anikini tragediji, očitno osrednjemu motivu v pripovedi, je na primer že slediti težko, kaj šele, da bi se gledalec v njo vživel. Nejasni so tudi motivi posameznih ključnih dejanj in likov v filmu. Zakaj se je Anika vdala Ferencu? Kaj vidi na njem? Zakaj je Tunč neporočen? Kaj pomenijo tisti njegovi sprehodi skozi trnje? In kaj sploh hoče Anika? Kaj Tjaš? Zakaj naj bi bil Tjaš dober človek (kot mu ob neki priložnosti reče Anika: do tega trenutka v filmu – bolj ali manj pa tudi ne kasneje – ni naredil ničesar, kar bi bilo mogoče razumeti na kakršen koli način kot dobro; tudi nič slabega, toda a ga to že naredi dobrega človeka? V odsotnosti pojasnitev junaki torej lebdi v narativnem vakuumu, toda če je tako podana pripoved gledalsko nekoliko zahtevnejši zalogaj, to ne pomeni, da je tudi neutemeljena. Aleš Erjavec meni, da je nedomišljenost, nejasnost in neizpolnjenost posameznikov na filmskem platnu mogoče razumeti kot gesto, s katero je režiser želel opozoriti na polivalentnost in mnogoplastnost človeka kot subjekta in ne le objekta revolucije (Erjavec 1988, 258). Zdenko Vrdlovec na svoji strani pravi, da fragmentiranost filma že »s samo svojo formo podaja cefranje nekega sveta« (Vrdlovec 1994, 376) in da je torej *Let mrtve ptice* mogoče razumeti v prvi vrsti kot analizo razpada tradicionalnega podeželskega okolja v stiku s tujim (v prvi vrsti potrošniškim) svetom (Vrdlovec 1994, 374). Obe interpretaciji razkrivata pomembne plasti Pavlovičeve drobitve koherentnega pripovednega okvira, čeprav se ob gledanju z nekaj časovne distance kljub vsemu zdi, da Vrdlovčeva prepozna Pavlovičeve intence bolj neposredno. Pripovedni lomi in vsebinske praznine, ki zevajo med različnimi dogodki, liki in motivi, namreč res poudarjajo zlasti psihološko in sociološko razgrajevanje slovenske periferije, ki kot umazana druga plat medalje razkrinkava realnost procesov socialistične modernizacije. Če so družbene anomalije v prestolnici, kamor denar in priložnosti tako ali drugače vedno pritekajo, praviloma slabše vidne, marginalna okolja poglabljajočo se krizo težje skrivajo.

Da zgolj v grobih potezah skiciran narativni okvir ni bil posledica režiserjeve morebitne površnosti, temveč dobro premišljena izbira, dokazuje tudi skrbna izoblikovanost drugih izraznih elementov. Posnetki so lepo domišljeni; občasni simbolistični namigi so učinkoviti; glasbena spremljava, še posebej dramatičen kontrast operatičnega začetka in zaključka filma z melanholično popevko, ki si jo je rad vrtel oče, je pretresljiva; neusmiljen naturalizem podob je tako močan, da marsikateri prizor odbija že

skorajda fizično;⁶⁴ še posebej pa je treba pohvaliti doživeto igro vseh igralcev, med katerimi s svojim prispevkom najbolj izstopa Polde Bibič. Bibič je s svojim Ferencem le nekaj mesecev po *Cvetju v jeseni* ustvaril lik, ki je skorajda diametralno nasproten Janezu iz Klopčičeve klasike: medtem ko je bil Janez izobražen, uglajen, srčen in pošten možakar, je Ferenc iz *Leta mrtve ptice* brezobziren, robot in zahrbtn sebičnež, ki ga zanimajo samo lastna mala ugodja. Da je bil Bibič pri svoji upodobitvi Ferenca vsaj toliko prepričljiv, kot je bil pri Janezu, govori o njegovih igralskih kvalitetah bolj kot njegov kateri koli drug dosežek, impresivna pa sta tudi že omenjena operatična uvodni in zaključni prizor filma. V tako zelo založen in umazan filmski svet, kot se pojavlja v tem filmu, je namreč gledalca težko vpeljati, Pavlovič pa ga je vanj zabrisal oziroma ga na koncu iz njega tudi povlekel že z nekaj imaginativnimi prepleti dramatičnega zvočnega okvira (Verdijev *Rekvijem*) in blatnih podob. Vsesplošno brezizhodnost na filmskem platnu učinkovito podpira tudi redukcija krščanske obljube odrešitve (Tunčevo in Anikino samokaznovanje) na nepomembno etnografsko posebnost. Ne da bi se pred tem zdelo verjetno, da se bo likom kakor koli posrečilo pobegniti iz sveta, ki bolj kot na resničnost spominja na mačkasto nočno moro, toda Pavlovič jim za vsak primer odreče še možnost duhovnega očiščenja.

Kljub do skrajnosti zategnjenemu naturalizmu pa je *Let mrtve ptice* vsaj na eni ravni blizu tudi povsem konvencionalnim jugoslovanskim filmom tistega časa. Tu gre za vprašanje dela v tujini, t. i. *gastarbajterstva*, enega od pomembnih problemov socializma v sedemdesetih letih. Na delo v tujino, v prvi vrsti Zvezno republiko Nemčijo in Avstrijo, so namreč hodili mnogi sposobni ljudje v svojih najbolj produktivnih letih, še pred tem pa je bil zdomstvo problem na simbolni ravni, saj jasno kazalo na to, da socialistična Jugoslavija kljub vsej svoji retoriki o enakosti, napredku in svetli prihodnosti mnogim preprosto ni bila okolje, kjer bi si želeli živeti. Oblast si je izseljevanje prizadevala na različne načine omejiti in pri tem uporabljala tudi film. V jugoslovanskih filmih tistega časa je tako na primer mogoče pogosto videti junake, ki se iz tujine vračajo razočarani in zlomljeni (v slovenskem filmu v tem pogledu izstopa že omenjeni prizor Danijelove vrnitev *Cvetju v jeseni*), v tem obdobju pa se je izoblikoval tudi poseben (resda ne pretirano priljubljen) žanr, ki se je osredotočal prav na prikaze grobega izkoriščanja jugoslovanskih delavcev v tujini. Slovenijo je ta napol uradni žanr z manjšimi izjemami zaobšel, izjema je zgolj *Let mrtve ptice*, ki s svojimi podobami tudi zaradi izseljevanja opustošenega prekmurskega podeželja vsaj v nekaterih poudarkih spominja prav na tovrstno kinematografijo. Toda tu je potrebna mera previdnosti. Res je, da Pavlovič v *Letu mrtve ptice* podrobno prikazuje ekonomsko, navsezadnje pa tudi moralno opustošenje, ki je vsaj delno posledica izseljevanja v tujino, toda Pavlovič je bil polemičen režiser, ki do oblasti ni gojil velike naklonjenosti, še posebej po tem, ko so ga v Srbiji na začetku sedemdesetih let na silo utišali. Podobe materialne in duhovne bede, ki jih vidimo tako rekoč v vsakem prizoru, velja razumeti predvsem kot kritiko nesposobnosti vladajoče garniture, da bi ljudem zagotovila dostojna življenja, pomenljivo pa je tudi, da se Ferenc v domovino ne vrača – tako kot številni drugi jugoslovanski filmski junaki tistega časa – zlomljen in razočaran. V domačo vas se pripelje z elegantnim športnim avtomobilom, s seboj pa je očitno tudi prinesel toliko denarja, da bo lahko z njim odprl še restavracijo na Muri. Tako imenovani »gnili Zahod« se v tem kontekstu niti ne kaže kot tako zelo gnil, čeprav je res, da je vse skupaj verjetno prej postavljeno v smislu kritike obstoječega socializma kot poklon kapitalizmu. Tako zelo kritičen avtor, kot je bil Pavlovič, prav gotovo tudi do sebičnih manevrov tujih podjetnikov – Marxovih *Geldbesitzerjev* –, ki so ljudi vabili v svoje zlate kletke, ni čutil veliko naklonjenosti.

⁶⁴*Let mrtve ptice* je posledično za gledalca razmeroma zahteven zalogaj. Toda če se je Pavlovič želel približati svojemu predmetu obravnave, drugače verjetno niti ni mogel: vsaj po Adornu lahko umetniško delo na razkorak med obljubo sreče in prakso odgovori zgolj s silo svoje negativnosti (Adorno 2013, 15).

Let mrtve ptice je torej kompleksna in nekoliko abstraktna stvaritev, v kateri se množica raznovrstnih pripovednih nastavkov, političnih aluzij in blatnih podob plete v zahtevno, a impresivno celoto. V tem pogledu jo lahko razumemo kot enega od bolj značajnih dosežkov domače kinematografije sedemdesetih let, pri čemer velja poudariti, da je pomembna tudi kot eden od tistih filmov, kjer je Pavlovič do skrajnosti prignal svojo sposobnost podajanja odbijajočih, surovih in smrdljivih podob na način, ki na koncu kljub vseprisotni umazaniji ne deluje zgolj preprečljivo, pač pa tudi – lepo. Verjetno ga v Jugoslaviji ni bilo večjega poeta družbenega roba, kot je bil Pavlovič, tako da je imela Slovenija po svoje kar srečo, da režiser v večjem delu sedemdesetih let ni mogel snemati v domači republiki in je v odsotnosti drugih možnosti gostoval pri Vibi. Zanimivo sicer je, da je Pavlovič skupaj z direktorjem fotografije, Miloradom Jakšičem, pri *Letu mrtve ptice* izbral zanj ne najbolj značilno barvno paletu. Medtem ko so njegovi drugi filmi v glavnem posneti v brueghelovskih umazano rjavkastih tonih, je v tem primeru barvni spekter presenetljivo živ. Toda to seveda ne pomeni, da je ton filma zaradi tega kaj bolj svetel. Kontrast med razmeroma živimi barvami in umazanimi podobami zahojenost okolja, ki ga prikazuje, v resnici le še poudarja.

Let mrtve ptice je pomemben tudi kot film, ki je opozoril na atraktivnost Prekmurja kot filmske lokacije. Omenili smo že, da so se domači filmarji pri izboru prizorišč dolgo omejevali zlasti na Ljubljano, obalo in Gorenjsko in da je postala ta praksa sčasoma neimaginativna pa tudi nekorektna. Kljub dobršni meri kulturne brezbarvnosti mnogih delov Slovenije je namreč tudi tu mogoče najti številna filmsko zanimiva okolja. Med njimi je prav gotovo Prekmurje, z nežno otožnostjo prežeta naravna in kulturna krajina, ki jo zaznamujejo leni življenjski ritmi in človeško občuten fatalizem, kar je očitno opazil šele gostujoči režiser iz Srbije, čeprav je res, da je njegovemu odkritju kasneje sledilo še več drugih režiserjev. Pozorni moramo biti zgolj, da pretirano enostranski prikazi Prekmurja v slovenskem filmu, ki se osredotočajo zlasti na njegovo skorajda eksotično drugačnost od drugih delov Slovenije (ne pa tudi na tiste stvari, po katerih je Prekmurje podobno drugim pokrajinam), ne bodo prispevale k zreduciranju te regije na ploskovit stereotip.

Let mrtve ptice si je premierno ogledalo 20.684 gledalcev. Na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju je bil nagraden z dvema prestižnima nagradama, z zlato areno za najboljšo glavno žensko vlogo (prejela jo je Majda Grbac) in zlato areno za najboljši scenarij (to je prejel Branko Šömen). Zdenko Vrdlovec poroča, da so o filmu, potem ko je že zapustil kinodvorane, razpravljali tudi v aktivu komunistov pri Kulturni skupnosti Slovenije. Ugotoviti naj bi želeli, »ali je bila z realizacijo tega filma storjena napaka ali pa ga lahko sprejmemo kot delo, ki sodi v sklenjeno črto slovenskega filma« (Godnič v Vrdlovec 2013, 391). Takšne razprave je spodbudila nova politična realnost zaostrene ideološke pravovernosti, a je aktiv vsaj v tem primeru pokazal veliko mero kulturne širine in filma v nasprotju s prakso, ki se je v tistem času razmahnila drugod po Jugoslaviji, kljub njegovi očitni polemičnosti ni obsodil. Člani so imeli nekaj težav samo s prizorom hoje skozi trnje, ki ga naj bi bilo mogoče razumeti kot »religiozno varianto«, sicer pa naj bi bil film po njihovem mnenju »estetsko učinkovit« in tudi »na komunista, ki je odločen, da bo spreminjal svet, ne deluje destimulativno« (Godnič v Vrdlovec 2013, 392).

Vrdlovec tudi opozarja, da je Zakon o kinematografiji iz leta 1974, ki smo ga že omenjali, pristojnost za izdajanje dovoljenj za javno predvajanje domačih filmov prenesel iz posebne komisije za pregled filmov (ki je denimo cenzurirala Hladnikovo *Maškarado*) kar na producenta samega (Vrdlovec 2013, 393). V tem primeru je oblast pri svojem ideološkem nadzoru domače kinematografije celo nekoliko popustila, med določili omenjenega zakona pa je bilo tudi natančno opredeljeno, kateri filmi ne morejo dobiti dovoljenja za javno predvajanje: to so bili tisti, ki so »naperjeni proti družbeni in državni ureditvi SFRJ«, ki »žalijo čast in ugled narodov in narodnosti Jugoslavije« in ki »žalijo družbeno moralo« (Vrdlovec 2013, 393).

Rajko Ranfl si je s hermetičnim modernizmom svojega prvega celovečerca *Mrtva ladja* med producenti nakopal precej nezaupanja. Ker mu je kmalu postalo jasno, da v tej smeri ne bo prišel daleč, je po lastnem pričevanju vodstvo Vibe vprašal: »Hočete en takšen zabaven film? Lahek, ljubeč, pa s kakšno lušno golo punčko zraven?« (Ranfl v Hren 2006) Na Vibi naj bi bili za kaj takšnega očitno bolj navdušeni kot za še en filmski eksperiment, tako da je Ranfl v resnici dobil priložnost, da posname celovečerec, ki bo skorajda diametralno nasproten njegovemu prvencu. Če je bila *Mrtva ladja* skrajno abstraktna vinjeta o ljubezni in zaupanju, je njegov drugi dolgometražni film *Pomladni veter* peresno lahka bulvarka o študentskem življenju, ki jo lahko še danes prištevamo med tiste najbolj sproščene in neobremenjene filme, ki so kdaj koli prišli iz kakšnega slovenskega filmskega studia. *Pomladni veter* je sicer ob prihodu v kinodvorane doživel razmeroma velik gledalski uspeh, potem pa je hitro potonil v pozabo.

Ljubljana, sodobnost. Katja (Mirjana Nikolić) je simpatična mladenka, ki študira na likovni akademiji. Ko je bila še neizkušena študentka, se je s profesorjem (Boris Kralj) zapletla v strastno afero, sedaj pa ji je že jasno, da jo možakar jemlje zgolj za seksualno razvedrilo (sicer je poročen). Nekega dne se tako odloči, da bo z njim prekinila in da se mu bo obenem tudi maščevala. To naredi tako, da se prijavi za slikarski model v njegovem razredu. Njeno golo poziranje profesorja res razbesni, toda študentje so navdušeni. Peter (Marinko Šebez) Katjo celo poskusi kar nemudoma zapeljati. Toda njej je dovolj moških, ki jih zanimajo zgolj kratke avanture, in ga odločno zavrne. Katjina načelnost na Petra naredi dober vtis. Sedaj se vanjo zares zaljubi, pri čemer se zdi, da je tudi on njej nekoliko všeč. Težava je edino, da ji mladenič izjavlja nesmrtno ljubezen, ona pa sliši govornice, da med tem v študentskem naselju spi z drugimi ženskami. Tu je v resnici šlo zgolj za Petrov spodrsljaj, ko ga je na smrt pijanega k skupni avanturi z Oko (Marjeta Gregorač) in njeno prijateljico (Polona Vetrih) pripravil prijatelj Mak. Vendar pa Katja tega ne more vedeti, tako da svojemu nesojenemu ljubimcu vrne z navidezno avanturo s frajerjem s Primorske. Oka Petru s svoje strani zagotavlja, da se Katja želi poročiti z Mitom (Jure Kavšek), uspešnim arhitektom, ki se okoli prevaža z najboljšim avtomobilom v mestu. V takšni zmešnjavi ljubezenskih povezav in ljubosumnih manevrov se Peter in Katja nekaj časa drug na drugega jezita, potem pa se vendarle počasi zblížata. Nekega večera si v Petrovi sobi tudi padeta v strasten objem (Petrov cimer Bobi (Janez Hočevar — Rifle) se mora ob tej priložnosti umakniti v bližnji bife, kjer se napije). Toda njuna sreča ne traja dolgo: nekaj nerodnih besed med zaljubljenca spet vnese razdor. Zdi se, da je tokrat med njima vsega nepreklicno konec, toda Katja Petru s tem, ko mu pove, da se bo poročila z drugim, da še eno priložnost. Ta novica je namreč zgolj trik, s katerim želi preveriti njegova resnična čustva. Ko vidi, da je mladeniča z lažno informacijo resnično prizadela, je končno pomirjena: vse kaže, da jo Peter res ljubi. Zaupa mu, da si je zgodbo o poroki izmislila. Mladi par steče iz Tivolija k skupni prihodnosti naproti.

Če bi *Pomladni veter* presojali kot resen film, se bi mu pisalo precej slabo, saj v nobenem pogledu ne dosega niti minimalnih standardov umetniške ali kakršne koli druge globine. Vendar pa Ranfl ni imel namena narediti takšnega filma, tako da je verjetno bolj prav, če na stvaritev pogledamo iz njenega lastnega kota, se pravi kot lahkotno romantično komedijo o študentskem življenju. Je torej *Pomladni veter* dobra romantična komedija, morda celo nova slovenska *Vesna*, kot so namigovali nekateri? Vprašanje ni povsem preprosto. Res je, da gre za simpatičen izdelek, ki bolj kot na karkoli drugega spominja na eno samo dolgo reklamo za študentsko naselje v Ljubljani (Štefančič, 2005, 108), toda po drugi strani se na mnogih točkah tudi zelo zatika. Pri filmu motijo zlasti slabo domišljena zgodba, ki jo je Ranfl pripravil v sodelovanju z Dušanom Jovanovičem, in neprepričljivi dialogi. Če gremo po vrsti, lahko najprej ugotovimo, da narativni okvir – komedija iz sodobnega študentskega življenja – obeta veliko zanimivega. Navsezadnje so študentska leta čas, ko življenje pred človeka že samo po sebi postavlja niz zanimivih preizkušenj. Kljub temu pa izpeljava tega splošnega nastavka v konkretno zgodbo pri *Pomladnem vetru* ne deluje, saj je narativni razvoj ukrojen skorajda izključno po

predvidljivih klišejih (sovraštvo, ki se sprevrne v ljubezen; študentsko življenje kot ena sama zabava; navidezna varanja; srečen konec ipd.). Niz prozornih stereotipov, med katerimi film krmari, torej ne prepriča, zgovorno pa je tudi, da je že nekje na polovici dogajanja jasno, kako se bo vse skupaj razpletlo. To je težava že sama po sebi, še posebej pa je zadeva nerodna, če film na koncu razplet še dodatno nateguje. Med junaka se namreč po tem, ko končno odpravita vse nesporazume in skupaj preživita strasten večer, prikrade nov nesporazum, ki zahteva nadaljnjih 15 minut čakanja, da se bosta spet pobotala, hkrati pa je že vnaprej popolnoma jasno, kakšen bo konec. Težava je tudi s tem povezano sporočilo, da lahko stoji ljubezni na poti samo nekaj hitro razrešljivih nesporazumov.

Dialogi, točka, kjer bi bilo mogoče vsaj nekaj narativne nedomišljenosti prekriti z iskrivimi in duhovitimi izmenjavami med liki, so na svoji strani prav tako okorni in nedomiselnosti. Na tej ravni tako še najbolj pritegne raba takrat aktualnega (danes pa zastarelega, ravno zaradi tega pa vsaj nekoliko smešnega) ljubljanskega slenga, za ilustracijo pripovedne in dialoške izpraznjenosti filma pa lahko navedemo prizor, ko Katjo po več dneh obupanega iskanja najde njen brat s podeželja. Ko končno pride do priložnosti, da bi se z njo pogovoril, ji namreč že po dveh kratkih stavkih reče: »Katka, pazi nase!« in odhiti. Jo je bilo zaradi takšnega nasveta treba iskati več dni po vsej Ljubljani? Malo nenavadno je tudi, da vsi študentje, vključno s tistimi iz študentskega naselja in omenjenim bratom s podeželja, govorijo izrazito po ljubljansko.

Ampak če *Pomladni veter* na tej ravni ne prepriča, ga do neke mere rešuje vsaj prgišče posrečenih ali vsaj poudarjeno komunikativnih pripovednih elementov. Igralski nastopi so, če gremo po vrsti, suvereni in filmu ustrezno sproščeni. Očarljiva Mirjana Nikolić, ki si jo je Ranfl izposodil iz Beograda, s svojo diskretno karizmo suvereno kraljuje v vsakem prizoru, kjer se pojavlja, odlična pa sta tudi Polona Vetrih in Janez Hočevar - Rifle, v tistem času še vzpenjajoči se zvezdi slovenske gledališke in filmske igre. Omeniti velja tudi prispevek Marka Simčiča, ki se je še enkrat (po Levu v *Ko pride lev*) potrdil kot pravi mojster upodobitev različnih neinhibirano odštekanih likov. Nadalje je simpatična tudi podoba sproščene Ljubljane, ki po dolgem času spet deluje kot normalno (se pravi neobsojano) urbano ozadje za urban film. Ulice so obsijane s soncem, po njih se potika vrsta barvitih značajev, nihče nima bolj nujnih opravil od tega, da se ukvarja z ljubeznijo: prava idila, ne pa brezno megle in slabe volje (kot na primer v *Cvetju v jeseni*). Da romantične podobe na drugi strani ne zdrsnejo v sladkoben eksces, zagotavljata tudi simpatičen jazz-rock Urbana Kodra, ki je uporabljen za glasbeno podlago, in zasanjano lirična fotografija Jureta Pervanjeta. Seveda ne eno ne drugo ne zmanjšuje frivolnega značaja filma kot celote, toda mera občutka in obrtniške spretnosti, ki ju izkazuje, *Pomladnemu vetru* kljub temu prispeva nekaj tiste izrazne suverenosti, zaradi katere v sebi lastnih okvirih vendarle deluje razmeroma dobro.

K izbrušenemu estetskemu profilu filma so pomagale tudi bogate izkušnje, ki si jih je Ranfl pridobil na televiziji s snemanjem portretov različnih zvezd slovenske popularne glasbe. Film v tem pogledu celo nekoliko spominja na en sam dolg videospot, v katerem se v vedno novih kombinacijah prepletajo romantične podobe študentskega življenja, golih ženskih teles in ljubljanskega mestnega jedra. Vse skupaj seveda ni pretirano globoko, vendar v tej legi dovolj dosledno, da učinkuje vsaj kot slikovit povzetek jugoslovanske popularne senzibilnosti sedemdesetih let, ki se je pred vedno odločnejšimi udarci resničnosti ihtavo zatekala v objem lahkomišelnega hedonizma. Tako *Pomladni veter* celo nekoliko spominja na neke vrste etiko dekadence, kar ni nezanimivo, njegova vrednost pa v vsakem primeru izhaja zlasti iz njegove naravnost furiozne sproščenosti, po kateri se lahko primerja celo s takšno klasiko domače lahkotne komedije, kot so *To so gadi*. V tem pogledu bi mu njegove številne pripovedne nedoslednosti nemara lahko celo spregledali, samo kaj, ko teh niti ni tako zelo malo. V nekem trenutku na primer slišimo na radiu vremensko napoved, da bodo do večera padavine ponehale, zatem pa stopi

junakinja iz hiše in zunaj sije sonce brez enega samega oblaka. Malo nenavadno je med drugim tudi to, da imajo študentje predavanja sredi poletja.

Za karkoli več od tega, da *Pomladni veter* obravnavamo kot simpatičen kič, bi moral Ranfl zgodbo zapeljati manj predvidljivo, pri dialogih pa bi se v vsakem primeru lahko še marsikdo drug pri slovenskem filmu veliko naučil od režiserja prave *Vesne*. Toda tudi tako gre *Pomladnemu vetru* razmeroma dobro, pri čemer je čisto na koncu mogoče ugotoviti, da se je Ranfl – če ne drugega – temeljito držal vsaj svoje teze, da je za uspešen slovenski film nujna množica razgaljenih ženskih teles. V filmu tako niti ni veliko prizorov, kjer ne bi bilo vsaj nekaj golote. Štefančič o tem pravi: »Celo Polona Vetrin skače okrog v spodnjem perilu.« (Štefančič 2005, 108). Film si je v Ljubljani premierno ogledalo 37.783 gledalcev, kar je bil v tistem času lep uspeh. Na drugem Tednu slovenskega filma v Celju sta bila nagrajena Jure Pervanje za fotografijo (srebrna plaketa Metoda Badjure) in Marička Pirkmajer za montažo (priznanje Metoda Badjure). Na bolj prestižnem festivalu v Pulju *Pomladni veter* nagrad ni prejel, sta pa v Celju Marko Simčič in Marjeta Gregorač prejela dve posebni nagradi: Simčič Stopovo nagrado in Gregoračeva nagrado Novega tednika – Radia Celje. Ljubo Struna, ki je bil direktor filma, je sicer povedal, da je snemanje potekalo v odličnem razpoloženju in da se je na koncu ekipa prav težko razšla (intervju Struna). Zdi se, da se je nekaj tega občutenja razlilo tudi po filmskem traku in da *Pomladni veter* kljub svoji frivolnosti na koncu pušča razmeroma prikupen vtis do neke mere že zgolj zaradi tega. Mera tehnične elokventnosti, ki tudi zaznamuje film, naj bi po Struninem pričevanju po drugi strani izhajala iz tega, da je bila ekipa zelo podobna tisti, ki je snemala že *Čudoviti prah*, tako da je bila tudi dobro uigrana (intervju Struna).

Filmski kritiki so bili – verjetno pričakovano – nad *Pomladnim vetrom* manj navdušeni. Sašo Schrott je tako na primer celovečerec v Sobotni prilogi Dela povezal z zadnjimi tremi Hladnikovimi prispevki (*Sončnim krikom*, *Maškarado* in *Ko pride lev*), kjer naj bi vsi predstavljali »poskus afirmacije natanko tistih idejnih, moralnih in vsebinskih vrednot, ki jih je na piedestal postavila prebujajoča se nova zavest slovenskega potrošniškega malomeščana« (Schrott v Vrdlovec 2013, 395).

Drugi slovenski film, ki je prišel v kinodvorane leta 1974, je bil *Strah* v režiji Matjaža Klopčiča. S tem celovečercem je Klopčič vnovič poskusil s svojim lastnim scenarijem, vse skupaj pa se je izteklo zelo podobno, kot se je že pri njegovih prejšnjih tovrstnih poskusih, torej na način, da zgodba sama močno zaostaja za njeno vizualno obravnavo. Je pa bil pri filmu nov slogovni sklic na estetiko dekadence. Videli bomo, da je Klopčič pri tej estetiki vztrajal tudi v nekaterih svojih kasnejših filmih, posebnost *Strahu* v tej povezavi pa je, da tu ni dekadentem samo slog, temveč tudi že zgodba. Film je producirala Viba.

Ljubljana, 1895. V mesto se vrača Franc (Ljuba Tadić), ki je v Padovi vodil prestižno javno hišo. Ker namerava s svojim poslom nadaljevati tudi v Ljubljani, je s seboj pripeljal tudi svoja dekleta. Ob prihodu v mesto odkupi razkošno stavbo in jo preuredi v novo središče nočne zabave. Ne traja dolgo, ko začne Francova dekleta obiskovati skoraj celotna ljubljanska elita – oziroma vsaj njen moški del. Slikoviti družini, ki se predaja alkoholnemu in erotičnemu razvratu, se pridruži še temnopolta Shirley (Neda Spasojević). Izkáže se, da ji je Franc nekoč obljubljal poroko, potem pa je v svoji brezvoljni naveličanosti na vse skupaj pozabil. Shirley ga zato zaničuje, toda zdi se, da ga kljub vsemu še vedno ljubi. Pri Francu se oglasi kmetica (Angelca Hlebce), ki svojo mlado hčer Ano (Milena Zupančič) ponuja za »kavršno koli delo«. Franc deklo vzame za hišno pomočnico. Čez čas se vanjo tudi zaljubi. Njegovo ljubezen podžiga zlasti prepričanje, da ga lahko zgolj mlada Ana prebudi iz njegove otopelosti. Med rednimi gosti je tudi mladi gizdalin David (Radko Polič). Tudi njemu je všeč nova hišna pomočnica, pri čemer se zdi, da mu Ana ljubezen vrača. Ne glede na to se mladenka vda šele Francu. V mesto pride svetovno znan čarovnik. Meščani drvijo na predstavo, ki pa je ne doživijo, saj ravno v trenutku, ko bi

moral čarovnik nastopiti, Ljubljano prizadene hud potres. V kaosu, ki sledi, poskuša David Ano odpeljati iz mesta. Ko Franc ubežnika opazi, skoči na drvečo kočijo in Davida zadavi. V razrušeno Ljubljano se počasi vrača življenje. Franca zaradi umora obsodijo na smrt. Njemu je vseeno. Iz popolne otopelosti se zbudi šele, ko mu Anina mati na poti na streljanje pove, da je Ana z njim noseča. Sedaj se poskuša iztrgati stražarjem, toda ker je vklenjen, nima nobenih možnosti.

Zgoraj smo omenili, da je *Strah* posnet v dekadentnem slogu. Ta vpliv je mogoče prepoznati že na ravni postavitve, saj je dogajanje postavljeno v razkošni bordel, kjer se gostje neumorno predajajo seksualnemu razvratu in pijanskim ekscesom.⁶⁵ Zgovoren je tudi vizualni stil filma. Senzualne podobe napol golih prostitutk in njihovih obnemoglih klientov zelo spominjajo na najbolj znano likovno upodobitev dekadentnega razpoloženja, na sliko *Romains de la décadence* (Rimljani dekadence) Thomasa Couturea iz leta 1847. Na estetiko dekadence napeljujejo tudi retorično nabuhli, a vsebinsko prazni dialogi, bogata prizorišča, pretirane maske, mrakobna svetloba in navsezadnje tudi podrobnost, da je vse skupaj postavljeno na konec 19. stoletja, torej v čas, ko je bila v umetnosti aktualna prav dekadenca. Še ena podrobnost, ki *Strah* vpenja v ta estetski okvir, je dejstvo, da sta bili moderna dekadenca in smrt v 19. stoletju tipično reprezentirani s pomočjo lika erotične ženske (Eisenman 2011, 247). Ta podrobnost namreč pomeni, da Klopčičev *Strah*, ki se na vizualni ravni vrti okoli teh povezav, ne le pripoveduje o 19. stoletju, temveč tudi gradi na njegovih (ne nujno neproblematičnih) stereotipih in reprezentacijskih mehanizmih. Ko se tako zdi, da film bolj dekadenten kot je niti ne bi mogel biti, vse skupaj zadane še fizična dekadenca: potres, ki pod ruševinami zatohlega mesta pokoplje poživljeni svet malomeščanskih hinavcev in pijancev. *Strah* je v svojem dekadentnem slogu celo tako zelo konsistenten, da verjetno ne bi bilo povsem neutemeljeno, če bi ga razumeli kot povsem običajno vajo v slogu. Da tega vseeno ne moremo narediti, je tako zasluga zgolj dveh drugih vsebinskih poudarkov v filmu. Ta dva mu sicer ne pomagata – *Strah* zaradi množice različnih vsebinskih in slogovnih sklicev na koncu deluje precej konfuzno –, kljub temu pa zagotavljata, da dela ne moremo opredeljevati kot izključno dekadentnega filma.

Prvi od teh dveh drugačnih vsebinskih poudarkov so različni krščanski motivi, ki stojijo v ozadju narativnega razvoja. Zgodbo o tem, kako je grešno mesto doletela pravična kazen v obliki velike naravne katastrofe, je za začetek mogoče brati kot zgolj parafrazo biblične prilike o Sodomi in Gomori. Pomembno je tudi, da si Franc ves čas prizadeva za neke vrste odrešitev. Že sama ideja odrešitve je tipično krščanska, tu pa je dogajanje podano še na način, ki eksplicitno poudarja, kako Francu njegovo bogastvo in razpoložljivost atraktivnih deklet ne pomeni nič v primerjavi z nejasno vizijo duhovnega očiščenja, h kateri stremlje, kar je tudi tipično krščanski motiv. Drugi vsebinski poudarek, ki film nekoliko oddalji od nalepke dekadentnega filma, je je kritika meščanske dvoličnosti in uničenje takšnega sveta na koncu filma, ki ju je mogoče razumeti tudi kot tipično marksistično kritiko meščanstva kot razreda, ki je izgubil stik z resnico. Pri tej zadnji možnosti sicer hodi narobe zaključek, ko meščanstvo na smetišče zgodovine vrže kar narava sama (potres) in ne proletariat, kot je to napovedoval Marx, toda kljub temu se zdi, da si je Klopčič prizadeval stvaritev vsaj v kakšnem poudarku uglasiti tudi na marksistične viže. To dokazuje že lik delavca (igra ga Ivo Ban) z družino, ki se v filmu vztrajno pojavlja brez kakršnegakoli narativnega smisla. Ker z zgodbo nima nobene zveze, se tako zdi, da ga na platnu vidimo samo zato, da bi s svojo pristnostjo poudaril meščansko izrojenost, saj bi se slednja lahko v zaporedju hedonističnih ekscesov, ki se jih gledalec hitro navadi, komu nemara celo zazdela povsem simpatičen življenjski stil. Kontrast, ki se v tej povezavi izrisuje ob rednih srečanjih Franca z delavsko družino, ni neučinkovit, kljub temu pa *Strah* ni niti enoznačno marksističen film, vsaj ne v tistem najbolj

⁶⁵ Pri tem se kaže značilna slovenska podrobnost, da je v tem kontekstu v resnici veliko več pijančevanja kot seksa.

šolskem smislu. Za kaj takega je vsebinsko preveč razdrobljen in nekonsekventen, od marksističnega kritičnega realizma – kaj šele socialističnega realizma – pa ga navsezadnje oddaljuje tudi to, da revščina v njegovem diegetskem svetu nikakor ne zagotavlja dobrote.⁶⁶ Ko se na primer kmetica in njena hči Ana oglasita pri Francu, se iz njunih oči kljub vsej preproščini in proletarski pristnosti iskri toliko strupenega pohlepa, da bi se zagovorniki bolj konvencionalne kritične umetnosti prav gotovo zmrazili. V resnici je film na tej ravni prej kot marksističen čisto preprosto pesimističen, saj z izjemo tiste proletarske družine v pripovedi skoraj ni lika, ki bi bil kakor koli dober.

Nepovezanost različnih slogovnih in ideoloških okvirov, ki jih je mogoče razbrati v *Strahu*, ni ravno odlika, vendar pa sama po sebi ne moti pretirano. Bolj se stvari zapletejo, če tem nedoslednostim prištejemo še dramaturško slabo nastavljen pripovedni okvir. Film na koncu sicer steče in postane celo razmeroma zanimiv, toda pred tem se v odsotnosti kakršne koli narativne napetosti vleče kot testo za štruklje, pri čemer nikakor ne pomaga, da je Klopčič dogajanje namesto na jasnih narativnih premikih utemeljil skoraj izključno na nabuhlih govorancah okajenih lokalnih veljakov ter malodušnih pleteničenjih vsega naveličanih prostitutk. Res je, da vsa ta razpredanja učinkujejo vzdušju filma primerno dekadentno, toda takšen učinek bi bilo mogoče doseči tudi v okvirih bolj tekoče zgodbe oziroma – če že film mora biti statičen – pripovedno bolj spretno izrisanih potez postanega in zatohlega sveta. Res je tudi, da je mogoče znotraj baročne prenapihnenosti dialogov in negibnega družbenega trenutka razbrati vsaj sled pomenske intence, za katero se zdi, da jo še najlepše povzema naslov celovečernega prvenca Reinerja Wernerja Fassbinderja *Liebe ist kälter als der Tod* (Ljubezni je bolj hladna kot smrt) (1969). *Strah* je namreč film o ljubezni, ki se v svojih trkih ob skorajda popoln solipsizem duševno omrtvičenih likov lomi na vseh straneh, toda kolikor je ta nastavek zanimiv, je hkrati tudi preveč v oblakih, da bi film premaknil z mesta. Na koncu tako ostane vtis, da nam prostitutke v filmu sem in tja pokažejo nekaj gole kože zgolj zato, da nas v gledalskem obupu nekoliko potolažijo oziroma da nas spodbudijo k temu, da na svojem sedežu vztrajamo do bolj dinamičnega zaključnega dela.

Toda na literarno šibkost Klopčičevih scenarijev smo se že navadili.⁶⁷ To, kar pri *Strahu* resnično preseneti, je tako nekaj drugega: odsotnost kvalitetne vizualne nadgradnje. Tudi Klopčičeva *Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih* sta bila navsezadnje posneta po razmeroma bledih režiserjevih lastnih predlogah, a sta v mnogih pogledih izjemna filma, saj njuno šibko pripoved dopolnjuje impresivna vizualna obravnava (ki tipično vključuje lirično fotografijo, igrivo montažo in občuteno kadriranje). *Strah* je temu nasprotno vizualno medel. Če se je Klopčič s svojimi filmsko izrazito reflektiranimi deli v šestdesetih letih uveljavil kot (poleg Hladnika) ključno ime emancipacije slovenskega filma izpod tiranije konvencij drugih umetnosti, v prvi vrsti literature in gledališča, pri *Strahu* od kakršnih koli novovalovskih eksperimentov ne le da ni več niti sledu, pač pa je film v mnogih elementih celo izrazito gledališki. Ekspresivni potenciali kamere, nekoč tako zelo potentnega Klopčičevega umetniškega orodja, so na primer skorajda popolnoma neizrabljeni. Skrajno zgovorna ilustracija tega je dejstvo, da se kamera na več mestih igralcem celo umika (in to ne le metaforično). Učinek je neogibno statičen, s tem pa filmsko nezanimiv, igralci pa se trudijo, da bi praznino, do katere prihaja zaradi pomanjkanja vizualno ekspresivnih elementov, zapolnili s svojimi nastopi. Toda tudi to ne pomaga dosti, saj igrajo

⁶⁶ Takšen razredni determinizem je vezan zgolj na ekscese socialističnega realizma, toda po drugi strani je povezovanje dobrote s podrejeno družbeno pozicijo oziroma zlobe z dominantno družbeno pozicijo razmeroma pogosta značilnost tudi manj dogmatične marksistično navdahnjene umetnosti (na primer filmov priljubljenih angleških kritičnih realistov Kena Loacha in Mikea Leigha).

⁶⁷ Pri pisanju scenarija naj bi Klopčiču sicer precej pomagal njegov literarni svetovalec, Andrej Hieng (intervju Zajc).

like brez mesa in krvi, dialogi, s katerimi nastopajo, pa so z redkimi izjemami tudi popolnoma izpraznjeni. Zdi se, da je nekaj globine svojemu liku uspela vdihniti zgolj Milena Dravić kot prostitutka Karolina. Toda iz opotekajoče se scenaristične predloge tudi tako izkušena igralka ni mogla ustvariti več kot zgolj nekaj bežno doživetih prizorov.

Strah se vse do omenjenega zaključnega dela posledično vleče, tako da nekoliko bolj prepriča zgolj zgodovinska rekonstrukcija Ljubljane, za katero je Klopčič znova angažiral Nika Matulo. Delo je Matul tudi tokrat opravil brezhibno,⁶⁸ še posebej pa je velja pohvaliti rekonstrukcijo popotresnega šotorišča na ljubljanskem barju, kjer nekaj ubežnikov iz uničenega mesta (zgodovinsko točno) živi kar v velikih sodih. Tudi kostumografija Alenke Bartl je skrbna in lepo uglašena na dekadenten ton filma.⁶⁹ Pripomniti bi bilo mogoče le to, da v času, v katerega je film postavljen, konfekcijskih oblek še niso poznali, kar je pomenilo, da so bile obleke drage in so si jih ljudje z izjemo tistih najbolj premožnih kupovali zelo redko. Večina oblek je bila torej v resničnem svetu findesieclovske Ljubljane močno ponošenih, v filmu pa so temu nasprotno vsi – tudi preprosti ljudje – oblečeni v lepo prilagajoče se, nove, čiste in zlikane kostume. Pohvaliti velja tudi osvetlitev, ki znotraj posamičnih kadrov poudarja zgolj za pripoved pomembne segmente in ki s svojim caravaggijsko mrakobnim značajem že sama veliko prispeva k prepričljivi rekonstrukciji zatohle atmosfere v na videz svetovljanskem, v resnici pa provincialnem bordelu.

Da film na tej ravni deluje razmeroma dobro (pa čeprav tudi tu brez večjih presežkov), je zasluga zlasti direktorja fotografije, Tomislava Pinterja, ki ga je Klopčič angažiral namesto svojega dolgoletnega sodelavca Rudija Vavpotiča. Tomislav Pinter je bil sicer Hrvat, ki vse do danes velja za enega najboljših hrvaških direktorjev fotografije vseh časov. Med njegovimi največjimi dosežki se običajno omenjajo *Prometej s otoka Viševice* (Prometej z otoka Viševice) (Vatroslav Mimica, 1964), *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966) in *Breza* (Ante Babaja, 1967), vendar se zdi, da je Klopčič s tem, ko je prenehal sodelovati z Vavpotičem, precej izgubil. Tu gre za to, da je bila za Vavpotičevo fotografijo, ki prav tako velja za izrazit presežek tudi v širšem jugoslovanskem merilu, značilna mera krhke lirčnosti, ki se je s Klopčičevo pripovedno senzibilnostjo zelo dobro ujemala. To seveda ne pomeni, da so bili Pinter in ostali direktorji fotografije, s katerimi je Klopčič sodeloval po *Oxygenu* (ki je bil njegov zadnji film z Vavpotičem),⁷⁰ kakorkoli slabi. Vseeno pa je dejstvo, da Klopčič s svojimi filmi (z izjemo *Vdovstva Karoline Žašler*) po Vavpotičevem odhodu ni nikoli več dosegel tiste ravni izjemnosti, ki je bila značilna za njegove zgodnje filme.⁷¹ Tako lahko zaključimo, da je škoda, da je Klopčič svoje delo z Vavpotičem prekinil, in da sta bila za izjemnost Klopčičevih zgodnjih del očitno zaslužna dva, torej Klopčič in Vavpotič. (Da se pri razpravah o Klopčičevih filmih običajno osredotočamo zgolj na Klopčiča samega, je verjetno posledica pristranskosti t. i. teorije avtorja, ki kot ključno ustvarjalno silo pri filmu prepozna zgolj režiserja. Teorija avtorja se je sicer uveljavila v petdesetih oziroma šestdesetih letih in je v filmski teoriji tudi že zdavnaj presežena (danes razumemo, da k filmu kot kompleksni pomenski

⁶⁸ Interjerji so bili sicer narejeni kar v Vbinem studiu, cerkvi sv. Jožefa na Poljanah v Ljubljani (intervju Zajc).

⁶⁹ Alenka Bartl je bila odlična kostumografka, katere prispevki slovenskemu filmu so vse prepogosto spregledani. Za svoj poklic se je sicer posebej šolala v Beogradu (intervju Zajc).

⁷⁰ *Cvetje v jeseni* je snemal Žaro Tušar.

⁷¹ Zgovorno v tej povezavi sicer je, da tudi *Vdovstvo Karoline Žašler* na vizualni ravni ne prepriča. Da gre za izjemen film, je tako zasluga zlasti nekaterih drugih elementov, na primer odličnega scenarija, doživete igre in podobno.

celoti prispevajo različni sodelavci, ne le režiser),⁷² vendar se zdi, da vsaj na področju filmske kritike še vedno močno vpliva na analizo, saj je na tej ravni vse prepogosto mogoče prepoznati predpostavko, da so ključni ustvarjalni prispevki v filmih zlasti (zgoj) tisti režiserjevi. Žal se tudi nam v pričujoči razpravi ni posrečilo v celoti izkoptati iz takšnih predpostavk, a se tega skušamo zavedati in omenjati vsaj še druge pomembne sodelavce, filme pa tudi ne brati kot povsem enoznačne »avtorske strukture«).

Sklenemo lahko, da *Strah* kljub nekaterim kvaliteta s svojo razvlečeno dramaturgijo, prepletanjem različnih poudarkov in neskončno dolgimi pijanskimi modrovanji ne prepriča. V skladu s tem bi lahko obravnavo tudi zaključili, toda v tem primeru je treba še posebej poudariti to, kar seveda velja tudi za vse ostale obravnave v pričujoči študiji, namreč da je ocena filma povsem subjektiven pogled avtorja razprave in da jo je torej treba jemati z vsaj nekaj rezerve. Občinstvo je na primer za film pokazalo veliko zanimanja, saj si ga je premierno ogledalo zelo solidnih 32.682 gledalcev. O njem so naklonjeno pisali tudi kritiki, še posebej veliko priznanje pa je film doživel na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, kjer ga je strokovna žirija nagradila s kopico prestižnih nagrad. Zlato areno so tako prejeli kar štirje sodelavci pri filmu, Matjaž Klopčič za režijo, Ljuba Tadić za glavno moško vlogo,⁷³ Angelca Hlebce za epizodno vlogo in Niko Matul za scenografijo.⁷⁴ Alenka Bartl je prejela še posebno diplomu za kostumografijo, kar je tudi bila najvišja nagrada v tej kategoriji. Vse to je bil izjemen uspeh, pomembno pa je tudi dejstvo, da je bil *Strah* prikazan tudi na uradnem programu filmskega festivala v Cannesu (internetni vir 24). Zanimiva podrobnost je, da je veliki potres, ki je prizadel Ljubljano leta 1895 in ki je v filmu pripovedni okvir, mesto stresel ob 20 uri in 17 minut (internetni vir 81). To namreč pomeni, da je dramatični vrhunec filma – potres ob samem začetku večerne predstave – zgodovinsko utemeljen. Prizor potresa v gledališču so sicer posneli v *SNG Maribor*. Direktor filma, Franci Zajc, je kasneje povedal, da se je ekipa med delom v uničevalno moč potresa tako zelo vživela, da je dvorano pošteno iznakazila (med drugim so filmski delavci iz vrha dvorane sipali cele vreče cementa). Naslednji dan je tako moral Zajc najeti kar 30 čistilk, da so do večera, ko je bila na sporedu redna gledališka predstava, dvorano spet spravile v red (Zajc v Slak 2017a).

Čudoviti prah, prvi domači celovečerec iz leta 1975, je verjetno najbolj jugoslovanski film, ki je kdaj koli prišel iz kakšnega slovenskega studia: posnel ga je v Tuzli rojeni režiser Milan Ljubić, literarna predloga je bila roman hrvaškega pisatelja Vjekoslava Kaleba, kot producenta sta pri projektu sodelovala slovenska Viba in hrvaški Zagrebški kinematografi, zgodba je postavljena v anonimno dalmatinsko zaledje, v eni od nosilnih vlog se pojavlja srbska filmska zvezda Ljubiša Samardžić, uveljavljeni slovenski filmski »ata«, Jože Zupan, igra besnega dalmatinskega *čičo* (strička), četniki govorijo slovensko, film pa je bil tudi že na začetku pripravljen v dveh jezikovnih različicah, slovenski in srbohrvaški.

⁷² V primeru hollywoodskega filma je v vsakem primeru bolj od prispevkov različnih posameznikov pomemben industrijski kontekst. O tem govori že izjemna podobnost filmov, ki nastajajo v tem okviru. Avtorska teorija je sicer doživela močan udarec že na začetku sedemdesetih let z Althusserjevim vztrajanjem, da prepri o tem, kaj je dobro in kaj ne, pozabljajo na družbeno vlogo filma. Po njegovem mnenju naj bi bilo čaščenje avtorjev celo neke vrste potrošniška estetika oziroma posebna veja okusa ali gastronomije.

⁷³ Tadić je nagrado prejel za igro v dveh filmih, ki sta bila tistega leta prikazana na festivalu: za *Strah* in za *Doktorja Mladena* (Midhat Mutapdžić, 1975).

⁷⁴ Njegovo delo so pohvalili tudi na Tednu slovenskega filma v Celju, saj si je Matul tam prislužil celo prvo priznanje v vseh kategorijah: zlato plaketo Metoda Badjure.

Milan Ljubić (1938–) je bil rojen v Tuzli. Leta 1948 je prišel v Ljubljano, kjer je dokončal osnovno šolo in gimnazijo, študij na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani pa je zaključil kot prvi diplomant filmske režije na tej ustanovi. Kot član filmskega kluba je leta 1958 obiskal prijateljski poljski filmski klub Zygzakiem v Varšavi. Svoje sodelovanje s Poljaki je nadaljeval v letih 1966–67, ko se je s pomočjo štipendije poljskega *Ministrstva za kulturo* izpopolnjeval v Varšavi, Lodzu, Krakowu, Bialsko-Biali in Wrocławu. Med podiplomskim študijem je obiskal vse delujoče filmske studije ter spoznal produkcijo dokumentarnega, animiranega, izobraževalnega in celovečernega filma ter program študija na *Visoki filmski šoli* v Lodzu. Stike s poljsko kinematografijo je ohranil tudi kasneje, tako da je bil celo odlikovan z redom zaslug za Poljsko. Kot režiser je v tem obdobju posnel nekaj deset filmov pretežno dokumentarnega in televizijskega značaja ter celovečerni igrani film (*Čudoviti prah* iz leta 1975). Po osamosvojitvi Slovenije je v okviru lastnega podjetja produciral niz filmov (na primer celovečerni igrani film *Triangel*), snemal pa je tudi sam. Med drugim je posnel dokumentarne filme o režiserju Francetu Kosmaču, trobentaču evropskega slovesa Stanku Arnoldu, slikarju Maksimu Sedeju st., slikarju Gocetu Kalaidžiskem, Pii in Pinu Mlakarju in podobno. V zgodovino slovenskega filma se je zapisal tudi kot dvakratni direktor Viba filma. Njegova mandata sta bila v obdobjih 1974–1978 in 1986–1989. V svoji dolgi karieri na področju filma se je uveljavil tudi kot publicist (med drugim je izdal knjigo *Filmska izrazna sredstva*). Leta 2008 je prejel najvišje slovensko priznanje za življenjsko delo v kinematografiji – Badjurovo nagrado. (Podatki iz: internetni vir 25 in režiser sam).

Kamnita pokrajina nekje v dalmatinskem zaledju, čas druge svetovne vojne. Goli (Ljubiša Samardžić) in *Deček* (Silvo Božič) med sovražnikovim napadom izgubita stik s svojo enoto. Med iskanjem tovarišev naletita na samotno hišo, kjer živi starejši par. Izkaže se, da sta starčka sama, ker so jima sovražniki požgali dom in pobili otroke. V misli na maščevanje skuša mož (Jože Zupan) Dečku celo odvzeti puško, vendar ga partizana ustavita in pot nadaljujeta sama. Kmalu naletita na vas, za katero upata, da bosta v njej dobila kaj hrane; težava je le, da se v vasi nahajajo četniki. Goli si zamisli pretkan načrt, kako jih pregnati. Ker stvari ne stečejo, kot bi morale, sta partizana na koncu prisiljena bežati sama. V naslednji vasi tovariša naletita na skupino ranjenih partizanov, ki jim domačini ne dajo hrane. Junaka ubijeta kravo, da bi preskrbela ranjence, toda vaščani so ogorčeni, saj pravijo, da sedaj sami nimajo kaj za jesti. Goli in Deček jih ustavita šele s streljanjem v zrak. Bogat kmet, do katerega prideta v nekem drugem naselju, jima noče prodati kruha. Pove jima, da ima ur, ki mu jo ponujata v zameno, že tako dovolj. Med prerekanjem junaka s pištolo izza hrbta preseneti še kmetov sin (Ivo Ban). Goli se znajde in ga ustrelji. Deček je pretresen, vendar ga Goli pomiri z zagotovilom, da je na kmetovega sina streljal samo zato, ker je ta prav gotovo imel enake načrte z njima. Na koncu prideta partizana do vasi, kjer ju lepo sprejmejo in kjer vaščani kljub meri zadržanosti tudi poslušajo Golega, ko jih poziva k odporu. Vsi se ne pustijo prepričati, kljub temu pa jima, ko odideta iz vasi, sledi nekaj prostovoljcev. Skupina iz zasede uniči nemško izvidnico. Kmalu zatem končno naleti na partizansko enoto, ki se ji lahko pridruži.

Divota prašine (Čudoviti prah) Vjekoslava Kaleba iz leta 1954 je bila v socialistični Jugoslaviji eno od kanoniziranih literarnih del na temo partizanskega boja, zato ne sme presenetiti, da je bila v šolah dolgo predpisana kot obvezno čtivo in da je tudi bila prevedena v številne jezike (vse jugoslovanske in mnoge tuje). Milan Ljubić je povedal, da ga je roman pritegnil zlasti kot prepričljiv prikaz resnične partizanske izkušnje, ki je bila za večino sodelujočih daleč od tega, kar so gledalci v tistem času lahko videli v filmsko in ideološko nabuhlih partizanskih spektaklih kot so bili *Neretva*, *Sutjeska*, *Užička republika* in drugi podobni. »Zgodba se mi je zdela prava partizanska. Junaka sta izgubljena po hudi ofenzivi tavalala sama in vztrajno iskala pot k svojim. Značilna za njiju je bila vztrajnost, vzdržljivost in pogum na poti k cilju, k svoji enoti. Če pa sta zašla v spopad, sta vzbujala vtis, da napada partizanska četa, če ne celo bataljon« (intervju Ljubić). Projekta ekranizacije Kalebove partizanske klasike tudi ni motilo, da je dogajanje v romanu omejeno na nekaj preprostih lokacij in likov. Kot takšnega ga je bilo namreč mogoče

prevesti v filmsko formo brez prevelikih finančnih stroškov, kar je bilo pomembno glede na to, da je bila domača kinematografija v tistem času (tako kot v večini drugih) finančno šibka. Ljubić sicer pravi, da je *Divoto prašine* še pred njim poskušalo ekranizirati že več hrvaških režiserjev, vendar neuspešno,⁷⁵ pri tem pa domneva, da se je marsikdo okoli projekta vrtel le zato, da bi se prikupil Kalebu, ki je bil v tistem času umetniški direktor pri Zagreb filmu. Ljubić se je torej s svojo prošnjo za odobritev snemanja na hrvaškega pisatelja obrnil že v času, ko se je zdelo, da bo roman ostal brez filmske priredbe. Čeprav Kaleb na koncu ni imel nič proti, da film posname takrat še razmeroma mlad slovenski režiser, mu po drugi strani ni bilo po godu, da je Ljubić za vlogo Golega predvidel Ljubišo Samardžića. Pritoževal se je, da je Samardžićev obraz brezizrazen, Ljubić pa naj bi se po drugi strani že dvanajst let pred tem, na snemanju *Peščenega gradu*,⁷⁶ odločil, da bo v njegovem *Čudovitem prahu*, če ga bo kdaj posnel, igral prav Samardžić. Na koncu je ostal pri svojem izboru, po njegovem pripovedovanju pa se mu je šele kasneje posvetilo, da problem pri Samardžiću verjetno sploh ni bil filmskega značaja. Ker je bil Kaleb simpatizer nacionalistično obarvane hrvaške pomladi poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, mu Samardžić verjetno ni ustrežal preprosto zato, ker je bil Srb (intervju Ljubić).

Ljubićev *Čudoviti prah* je v številnih pogledih tekoča in za celovečerni prvenec tudi presenetljivo zrela filmska stvaritev. Filmski jezik je suveren, celovečerec lepo lovi ton literarne predloge, zlasti pa se zdi prepričljiv na mestu realistične rekonstrukcije partizanskega vojnega izkustva. V nasprotju s številnimi drugimi partizanskimi epi (in miti) je *Čudoviti prah* nesentimentalen in neromantizirajoč prikaz realnosti (in pogosto tudi banalnosti) partizanskega boja, vendar na način, ki hkrati ohranja tudi njegov pomen in digniteto. V filmu tako spremljamo dva junaka, ki se pogosteje kot s sovražnikom borita z lakoto; v primerih, ko do boja sploh pride, partizani tudi v glavnem bežijo; mnogi od njih so apatični in nemotivirani; lokalno prebivalstvo pa je do partizanov praviloma zadržano, če že ne odkrito sovražno. Takšne podobe so bile daleč od uveljavljenega standarda, toda po drugi strani se ravno v tovrstnem neolepšanem filmskem svetu pokaže tudi vsa izjemnost partizanskih naporov. Ravno zato, ker je bila partizanska izkušnja tako zelo huda, saj so bili sovražniki tako močni, in ker je bila podpora prebivalstva tako zelo omahljiva, so bili namreč partizanski uspehi tako zelo veliki, obenem pa odločitev vsakega posameznika, da se bo lačnim upornikom sploh pridružil, že sama junaško dejanje. Ljubić je v filmu tudi lepo poudaril, da je bila ena od glavnih partizanskih kvalitete njihova neskončna iznajdljivost. Ob tem je verjetno najbolj značilna prigoda s čutaro, pri čemer je treba na tem mestu poudariti, da partizanska zvitost in improvizacija nista izključevali kar najbolj gorečega idealizma. V resnici eno brez drugega verjetno niti ne bi šlo, v filmu pa je partizanski idealizem najlepše prikazan v prizoru, ko Goli z balkona neke hiše nagovarja vaščane k upor.

Kljub temu, da je *Čudoviti prah* v mnogih pogledih posrečen film, pa se v nekaterih drugih zatika. Zlasti je težava nekoliko abstraktna lega literarnega izvornika, ki – tako kot modernistični romani nasploh – v primeru ekranizacije zahteva veliko več od preproste preslikave dogajanja na filmski trak. Reprodukcijska romana kot zgolj zaporedja dogodkov je smiselna pri realističnih besedilih, kjer pomen v resnici nastaja pretežno ravni dogajanja, modernistična literatura pa je temu nasprotno simbolno nabita pripovedna zmes, kjer je zaporedje dogodkov zgolj ena od številnih plasti tvorbe pomena in kjer sta za njeno razumevanje pomembni tudi njeni abstraktna metaforika in izrazna tekstura. Če govorimo o *Divoti prašine*, je na primer ena od zanimivih pomenskih razsežnosti romana že samo število epizod, saj naj bi bilo po eni od interpretacij 14 postaj, ki jih na svoji poti naredita Goli in Deček, namig na štirinajst postaj

⁷⁵ Do Ljubićevega filma je bil tako edini jugoslovanski film, ki je bil posnet po kakšnih Kalebovih motivih, hrvaški *Kameni horizonti* (Kamniti horizonti) (Šime Šimatović, 1953).

⁷⁶ Tu je sodeloval kot Hladnikov asistent.

Jesusovega križevega pota (intervju Svetina). Ante Bašić na drugi strani pravi, da je roman mitska projekcija človeške fiziološke lakote in metafizične potrebe, da svoje življenje posveti služenju nekemu višjemu smotru (Bašić), pri čemer verjetno niti ni pomembno, katera od interpretacij je bolj točna (morda je navsezadnje kakšna povsem tretja). To, kar šteje, je zlasti dejstvo, da roman s svojim enkratnim pripovednim značajem tovrstne premisleke spodbuja, Ljubić pa je vse te razsežnosti bolj ali manj pustil ob strani in se pri ekranizaciji skoraj v celoti osredotočil na golo reprodukcijo dogajanja samega. Film zaradi tega izzveneva nekoliko prazno, saj namesto abstraktne simbolike v filmu prihajajo na površje pomenske luknje, pa tudi tistih nekaj epizod je, če jim odštejemo njihove različne intrigantne asociacije, za dramaturško prožen celovečerec v vsakem primeru premalo. To je še posebej vidno v podrobnosti, da asketska filmska tekstura v odsotnosti abstraktno-asociativne komponente ne učinkuje kot zaokrožen estetski profil, temveč preprosto kot odsotnost jasne ideje, kaj s pripovedjo sploh narediti (dober primer, kako v filmu ohraniti intrigantno mnogopomenskost abstraktnega literarnega izvirnika, je eden od najbolj pomembnih hrvaških partizanskih filmov, *Kaja, ubit ću te* (Kaja, ubil te bom) Vatroslava Mimice (1967). Tu je namreč režiser poleg zgodbe same po izvirniku posnel tudi njegovo modernistično strukturo, tako da razmeroma kratka zgodba v tem primeru ne pomeni tudi omejenega števila zanimivih pomenskih poudarkov). Vsi omenjeni zadržki sicer ne krnijo mere izrazne moči stvaritve, je pa za prepoznanje šarma Ljubićevega *Čudovitega prahu* potrebno nekaj potrpežljivosti.

Kot zanimivost omenimo, da je Kaleb roman napisal po resničnih dogodkih. Nekoč že po končani vojni naj bi v neki družbi slišal o njih pripovedovati Dečka, ki je med drugim povedal tudi to, da se z Golim po njuni končani epopeji nista nikoli več srečala. Vojno naj bi preživela oba, toda življenjske poti se včasih ločijo, kar je veljalo tudi v njenem primeru in ostala jima je skupna zgolj izkušnja, po kateri je Kaleb napisal svoj roman (intervju Ljubić). Film je bil posnet na različnih lokacijah. Milan Ljubić pripoveduje: »Začetek filma, kanjon reke, je bil posnet v kanjonu Kokre proti Jezerskem, notranjost v objektih v ateljeju Viba filma, kraška pokrajina pa na Krasu in v Istri. Snemali smo ob neki stari razpadajoči hiši v Ospu, na vojaškem poligonu med Pivko in Ilirsko Bistrico, pri Koritnici in pri Ilirski Bistrici, v okolici Pazina v Istri, v vasi Draguč v osrednji Istri in v kraju Sv. Petar u šumi, prav tako v osrednji Istri. Tam je bilo veliko praznih, zapuščenih in razpadajočih vasi, ki so dajale vtis, kot da jih je opustošila vojna. V resnici so prebivalci že davno, za časa Avstrije ali Italije, odšli s trebuhom za kruhom v tujino. V izvirniku, to je v knjigi, je opisana samo pokrajina brez zemljepisnih opredelitev, a po Kalebovem življenju in službovanju še izpred vojnih dni je mogoče sklepati, da gre za Dalmatinsko Zagoro, kraško pokrajino nad Šibenikom. Nesreča z okoljem je bila v tem, da je bilo leto 1974, ko smo film snemali, zelo deževno in da je bila trava zaradi tega vse poletje sveža, zelena, pa še rasla je kot za stavo. O tisti do konca ožgani kraški pokrajini, poleti sušni in s travo skopi ni bilo niti sledu. Zoper to nismo mogli nič«⁷⁷ (intervju Ljubić).

Ljubić pravi, da se je snemanje večkrat zataknilo tudi zaradi pirotehnikovih improvizacij. Že na snemanju uvodnega prizora so na primer eksploziv obtežil s kamni, da bi potonil. Ob eksploziji je potem v zrak odneslo tudi obtežitev, ki je potem priletela naravnost na kamero. »Razbila je kaseto s filmom, okular je udaril snemalca Janeza Verovška v oko, da je imel v trenutku podplutbo, ves posneti material je bil v hipu osvetljen in neuporaben, kamera je šla v popravilo, ves trud tega dne je šel v nič, vse smo morali ponavljati. Druga taka zgodba se je pripetila igralcu Silvu Božiču. Moral je teči in iskati zavetje pred granatami. Ko je že stekel mimo enega od dreves, ki so bila 'minirana' in jih je med snemanjem tega prizora razneslo (kar naj bi pomenilo, da je 'granata zadela drevo'), je eksplozija odtrgala kakšen meter dolgo poleno, ki je poletelo po zraku in zadelo Silva Božiča v nogo. Prekinitev snemanja, nekaj

⁷⁷ Kako bi v resnici morala biti videti presušena zagorska pokrajina, je lepo videti v že omenjenem drugem celovečercu hrvaškega režiserja Kreša Golika *Djevojka i hrast*.

dni bolniške in naslednjih nekaj tednov snemanja težave z igralcem, ki ni mogel hoditi in teči tako, kot bi moral. Pirotehnik je pač improviziral in eksploziv meril na pamet, toda za njegove napake je plačevala vsa ekipa« (intervju Ljubić; podobno pripoveduje v intervjuju tudi Struna).

Čudoviti prah je v končnem seštevku nekoliko neambiciozno, hkrati pa v mnogih pogledih simpatično filmsko delo, ki prepriča zlasti na točki realistične rekonstrukcije partizanske izkušnje. Posrečena so tudi tista mesta, kjer se približuje abstraktni teksturi literarnega izvornika, tako da je škoda, da teh ni več, še posebej ker se zdi, da tu niti ne govori o travmah iz druge svetovne vojne, temveč (podobno kot že *Dolina miru*) o strahovih pred jedrskim uničenjem ob morebitni eskalaciji hladne vojne (surova pokrajina, po kateri se potikata junaka, pogosto spominja na v tistem času razširjene moraste vizije sveta po nuklearnem holokavstu). *Čudoviti prah* je bil prodan v Bolgarijo, na Poljsko, v Romunijo in Sovjetsko zvezo (Štefančič 2005, 112). V Pulju je pobral diplomi za masko (Berta Meglič) in ton (Marjan Meglič) ter priznanje za igralski debi (Silvo Božič). Na Tednu domačega filma v Celju je Silvo Božič prejel še nagrado za mladega igralca leta, Milan Ljubić pa Badjurovo diplomu za režiserski debi. Ob premiernem prikazovanju je bilo prodanih spodobnih 20.980 vstopnic.⁷⁸ V slovenski različici filma je Golega (Samardžića) sinhroniziral Janez Hočevar - Rifle.

Omenjali smo že, da se je France Štiglic leta 1968 odpovedal svojemu že odobrenemu celovečercu, *Povesti o dobrih ljudeh*. Film je bil pripravljen po enem od najbolj znanih romanov prekmurskega pripovednika Miška Kranjca, odpoved snemanja pa je Vibi omogočila, da je odkupila zapuščino propadlega Filmservis in s tem slovensko kinematografijo ohranila v enem samem kosu. Milan Ljubić, ki je leta 1974 postal direktor Vibe, je povedal, da je čutil moralno zavezo, da se slovenski film Štiglicu za njegovo dejanje nekako oddolži, zato mu je projekt odobril na novo (Ljubić). Štiglic je hvaležnost vrnil na najboljši možen način, s filmom, ki bi s svojo človeško toplino lahko talil ledene gore. *Povest o dobrih ljudeh* je bila posneta leta 1975.

Prekmurje v tridesetih letih 20. stoletja. Na osamljeni kmetiji ob močvirnatem bregu Mure živi Ana (Elvira Kralj) in Jožef Koštrca (Kerel Pogorelec). K temu dobrodušnemu staremu paru se priseli družina sezonskih delavcev. Oče Ivan je preprost, a srčen mož (Sandi Krošl), ki se navdušuje nad tiho idilo okoliša, njegova žena Marta (Majda Grbac) pa hlepi po razburljivem življenju v mestu. Z njima je še Martina hči iz prvega zakona, slepa Katica (Olga Kacjan). Na kmetijo pride še Peter Koštrca (Bata Živojinović), vnuk starega para in razbojnik, ki se skriva pred žandarji. Peter v mladi Katici vzbudi več kot zgolj prijateljska čustva, toda njega bolj kot mladenka privlači njena svojeglava mati Marta. Razbojnik se z Marto kmalu tudi zaplete v strastno razmerje, pri čemer Marta Petru pove, da od njega pričakuje, da jo bo odpeljal v svet. Prešuštnika nekega dne zasači Ivan. Možakar v sebi zatre maščevalne vzgibe in Petra celo posvari pred prihajajočimi žandarji. Čez nekaj časa se na kmetiji oglasi skrivnostni postopač. Katica in Jožef ga kmalu razkrinkata kot za brado skritega Petra. Katica Petra prosi, naj njeno mamo prepriča, da ostane z družino. Peter ji poskusi ugoditi in pri tem celo razkrije svojo pravo identiteto, toda Marte nič ne more odvrniti od namere, da bo poiskala bolj razburljivo življenje v mestu. Ko se po njenem odhodu spet pojavijo žandarji, Katica odhiti v močvirje. S svojo pesmijo želi Petra opozoriti na nevarnost, toda medtem ko se Petru zaradi njenega petja v resnici posreči pobegniti, slepa mladenka na koncu iz blodnjaka mrtvih rečnih rokavov sama ne najde poti.

⁷⁸ Milan Ljubić pri tej številki opozarja, da ni povsem točna, saj so se gledalci šteli predvsem v Sloveniji, pa še tu ne vedno in povsod. Število gledalcev v drugih republikah in državah ni zabeleženo (intervju Ljubić), čeprav je po drugi strani res tudi to, kar smo omenjali že v uvodu, namreč da so številke netočne pri vseh obravnavanih filmih.

Ena sama hiša in šest oseb: bolj minimalistično filma skorajda ne bi bilo mogoče nastaviti. Toda ta skromen narativni okvir je zavajajoč. *Povest o dobrih ljudeh* se sicer res začne tiho in nedramatično in v tej legi ostaja tudi v nadaljevanju, toda pod svojo mirno površino iz minute v minuto pridobiva na subtilni globini, zaradi česar na koncu resnično pretrese. V skladu s tem bi bilo mogoče zapisati, da gre za šolski primer tihe vode, ki dere bregove, pri čemer je pomembno, da je v na prvi pogled preprosto pripovedno strukturo filma vpletene tudi toliko življenjske modrosti in eksistencialne globine, da je v tem oziru morda celo eden močnejših celovečercjev v celotni zgodovini slovenske kinematografije. V veliki meri gre zasluga za pripovedno moč filma seveda avtorju literarne predloge Mišku Kranjcu. Kranjčeva povest je lirično občutena pripoved, za katero je mogoče reči, da se od množice povprečnih razlikuje že po skrajno neobičajni opredelitvi likov. To, da so od šestih likov vsaj štirje naravnost angelsko dobri – izjema sta zgolj Marta in delno tudi Peter, ki sta bolj človeško pisana –, je vsaj nekoliko nenaraven, zlasti pa za dramatične literarne (oziroma filmske) vozle na prvi pogled nepripraven pripovedni nastavek. Pri Kranjcu pa je zaživel v polnokrvno zgodbo, ki svojo moč črpa prav iz nekoliko pravljичnega značaja dogajanja okoli samotne kmetije na bregu Mure. Konkretno se pripoved vrta okoli trkov Martinih človeško sebičnih motivov z neskončno dobroto oziroma potrpežljivostjo vseh ostalih. Pravljичno nedolžen svet se pod pritiskom Martinega brezkompromisnega vztrajanja pri tem, da bo v mestu poiskala bolj vznemirljivo okolje, trga po šivih, toda na koncu tako kot Marta pri svoji želji vztrajajo pri svoji dobroti tudi njeni bližnji, zato ne gre drugače, kot da slednji ostanejo zlomljenih src. V konfliktu interesov pač mora nekdo odstopiti, razlika med običajnim življenjem in *Povestjo o dobrih ljudeh* je samo ta, da tu junaki svojih pogledov drugi strani – v tem primeru Marti – niti ne poskušajo vsiliti. Raje se sami umaknejo in v svoji skrajni nesebičnosti celo upajo, da Marte namesto njih ne bo kaznovalo življenje samo.⁷⁹

Toda ali razplet dogodkov pomeni, da je Marta v resnici *bad guy*? Niti ne, saj je poleg likov prizanesljiva tudi pripoved sama. Hitro bomo namreč opazili, da Kranjec ne kritizira Marte konkretno, temveč človeško naivnost nasploh, ki se nikoli ne zna zadovoljiti s tem, kar ima, in vztrajno zasleduje tisto nekaj, za kar se zdi, da se skriva za ovinkom, pa čeprav se vedno znova pokaže, da je za vsakim ovinkom zgolj nov ovinek. Prizor Martinega odhoda v mesto je resda vsaj v filmu najbolj pretresljiv od vseh, tudi od Katičine smrti na koncu. Toda tudi v tej povezavi zdi, da povest meri na široko in da kritizira zlasti potrošništvo, ki je vdrlo iz mesta na podeželje in razbilo njegove spokojne ritme. Vsi ti motivi in pripovedni poudarki so sicer ilustrativni tudi kot opozorilo na širino Kranjčevega socialnega realizma. Medtem ko za večino pisateljev te smeri velja, da opisujejo zlasti različna izkoriščevalska razmerja med ljudmi, je Kranjec ta slogovni okvir, ki ga je pri njem mogoče razbrati zlasti na točki osredotočanja na male ljudi in njihove tragične usode, dopolnjeval še z drugimi zanimanji in vsebinskimi poudarki. Na enega od teh je opozoril tudi Štiglic sam, ko je povedal, da Kranjčeva *Povest o dobrih ljudeh*, ki je bila napisana pred vojno, izraža tudi strah pred nevarnostjo, ki jo je predstavljal fašizem s svojo destruktivno filozofijo. »V takih okoliščinah lahko tudi najboljši ljudje postanejo zli. Poudarjanje dobrote in zatiranje ljubezni med obema starima, Ano in Jožetom Koštrco, naj bi bila torej le instinktivna obramba pred hudim, ki bi lahko prišlo tudi v samotno hišo na robu močvirja« (Štiglic po Koch 1983, 68).⁸⁰ Zgovoren je tudi skrajno lirični jezik, ki ga je uporabljal Kranjec in ki njegova dela še iz svoje strani krivi v poudarjeno izvirno kombinacijo angažiranega odnosa do sveta in prekmurske nežnosti.

⁷⁹ Glede na povedano je roman popolnoma ustrezno naslovljen.

⁸⁰ Štiglic je o Kranjčevi literaturi veliko vedel, saj sta bila z avtorjem prijatelja in sta se o različnih vidikih njegovih del – še posebej tistih, po katerih je Štiglic snemal – prav gotovo tudi večkrat pogovarjala.

Igor Grdina pravi, da Kranjca njegov lirični pripovedni slog celo prej kot socialnemu realizmu približuje nadrealnemu (Grdina 1991, 388).

Zasluge za prepričljivost celovečerca pa niso zgolj pisateljske. S svojim prispevkom se je izkazala tudi filmska ekipa, v prvi vrsti Štiglic sam, ki je atraktivne vsebinske in formalne nastavke romana znal prevesti v filmski medij na način, ki se ne uklanja niti cennemu populizmu niti hermetični avantgardni negaciji. Takšna srednja pot med različnimi skrajnostmi je bila sicer tudi že pred tem njegova posebnost, čeprav ne vedno povsem dosledno izpeljana. V nekaterih starejših delih se je na primer bolj približeval modernistični filmski govorici (*Amandus*), v nekaterih drugih pa populizmu (*Tistega lepega dne*). Tako se zdi, da se mu je šele v sedemdesetih letih posrečilo lasten filmski izraz dokončno uravnotežiti v neki splošni *middlebrow* legi, ki mu je očitno ustrezala, in da je torej za njegove kasnejše filme poleg razmeroma intimnih raziskovanj slovenske kulturne dediščine, vezane na podeželje (kar smo omenjali že pri obravnavi *Pastircev*), značilna prav ta srednja zahtevnost. V tej smeri se je celo vzpostavil kot morda najbolj dosledno *middlebrow* režiser v zgodovini slovenskega filma, ključno pri tem seveda je, da takšna sredinska lega ni nujno idealna. Tu gre za to, da je zaradi svoje širine vedno v nevarnosti, da ne bo nagovorila nikogar, čeprav lahko v dobrem smislu obenem pomeni, da bo v rokah spretnega mojstra nagovorila vse. Morda bolj kot kar koli drugega o veličini Franceta Štiglica govori dejstvo, da so njegovi filmi – še posebej tisti iz sedemdesetih let – praviloma tega drugega tipa, da torej uspejo nagovoriti vse.

Še posebej je treba pri filmski *Povesti o dobrih ljudeh* pohvaliti to, da je Štiglic ostal zvest izvirniku že na ravni konstrukcije vzdušja. Kljub temu da vsaj načelno velja, da so za film bolj primerni dramatično nabrušeni pripovedni nastavki, se je skušnjava, da bi pripoved dinamiziral, odločno uprl in ekranizacijo izpeljal v romanu sorodnemu umirjenemu duhu. Ko to pišemo, sicer ne mislimo, da mora biti film nujno zvest literarni predlogi, toda vsaj pri *Povesti o dobrih ljudeh* je tako, da je njena izjemnost v veliki meri vezana ravno na njeno dramatično nedramatičnost, kar pomeni, da je bila odločitev, da se ekranizacija od izvirnika vsaj na tej ravni ne bo pretirano oddaljevala, smiselna. Celovečerec je tako skoraj v celoti sestavljen iz niza umirjenih, a v tekočo pripoved lepo stkanih kadrov, film pa nekoliko dinamizira le prgišče občudujočih posnetkov spokojne narave na bregovih Mure oziroma nekaj ekspresivnih velikih planov obrazov (na primer posnetek vase zaklenjenega obraza Marte ob njenem odhodu v mesto). Zanimive so tudi barve. Ker je bil film posnet poleti, se namreč podobe na platnu vztrajno dušijo pod težo vseprisotnih zelenih odtenkov, kar ni nezanimivo, v vsakem pogledu pa delo tudi zaradi tega deluje poudarjeno preprosto in konsistentno. In končno: pri filmu je sodelovalo nekaj izjemnih igralcev, ki jih je Štiglic znal uglasiti v lepo povezano skupino, kjer vsi sodelujoči prepričajo tako kot posamezniki kot tudi kot del igralske celote. V Pulju je za svoj prispevek dobila priznanje Olga Kacjan, avtorja monografije se je od vseh najbolj dotaknil nastop Majde Grbac, toda kakor koli obračamo, so vsi liki v filmu odigrani brezhibno. Zelo močan vtis na primer puščata tudi oba starejša člana igralske zasedbe – Elvira Kralj in Karel Pogorelec v vlogah Ane in Jožefa; da je film nekaj posebnega, pa navsezadnje potrjuje tudi značajan prispevek Bate Živojinovića. Legendarni Bata seveda ni bil slab igralec, toda v tem času se je pojavljal skoraj izključno v rutinskih vlogah v jugoslovanskih partizanskih filmih, kjer je uprizarjal arhetipskega balkanskega junaka, ki sovražnike premaguje z obilno mero srbske vehemence, ne pa tudi pretiranega truda. V *Povesti o dobrih ljudeh* je temu nasprotno svojo vlogo odigral z veliko nežnosti. Prav v tem filmu je torej pokazal, da je veliko več kot zgolj tipična balkanska *muškarčina*, filmska persona, ki jo je potem devet let kasneje tudi sam eksplicitno problematiziral v svojem legendarnem samoparodirajočem nastopu v filmu *U raljama života* (V žrelu življenja) režiserja Rajka Grlića (1984).

Filmska *Povest o dobrih ljudeh* je skratka komunikativna, a hkrati tudi doživeta filmska stvaritev, ki prepriča tako rekoč na vseh ravneh. Na eni strani je zvesta izvirniku, na drugi je učinkovita tudi v sebi

lastnih filmskih okvirih, v vsakem primeru pa se sešteva v lepo zaokrožen umetniški izraz, ki teče brez zatikanj in ki za povrh ponuja nekonvencionalen pogled na življenje (oziroma na ideale, za katere si naj v življenju prizadevamo). V potrošniški mrzlici, ki jo žene delirična mašina pogoltnega kapitalizma, smo ljudje bolj ali manj ujeti – interpelirani – v prepričanje, da je sreča istovetna z izobiljem in ekstatično zabavo, *Povest o dobrih ljudeh* pa temu nasprotno opozarja na vse prepogosto pozabljeno življenjsko resnico, da sreča nikoli ni hrupna.

Film je bil deležen tudi nekaj kritik. Vladimir Koch je opozoril, da *Povest o dobrih ljudeh* teče nekoliko preveč enakomerno. Po njegovem mnenju se je Štiglic slehernemu močnejšemu poudarku in kontrastni postavitvi izogibal preveč dosledno, zaradi česar stvaritev deluje vsaj nekoliko monotono. »Stilna enotnost ne zahteva vztrajanja na vseskozi isti tonski višini, pač pa v istem duru ali molu. V istem tonskem načinu je kajpak veliko variacij« (Koch 1983, 70), zaključuje Koch svoj premislek z glasbeno analogijo. Čeprav ta pripomba ni neutemeljena, pa je vprašanje, če ne bi film v kakšni harmonsko bolj razgibani različici izgubil vsaj nekaj tiste čarobne hipnotičnosti, ki je v obliki, kot jo ima, ena od njegovih pglavitnih odlik. Manjši problem je tako nemara samo raba poudarjeno pravilne (knjižne) slovenščine. Ta namreč v od vseh pozabljenem delu Prekmurja zveni tuje, a če smo natančni, tudi ta rešitev ni brez čara ali filmskega smisla, saj je jezik – povzet po knjižni predlogi – resnično lep in na ta način tudi s svoje strani opredeljuje like. Ana in Jožef sta na primer naravnost eterično dobra posameznika, za katera se tudi zaradi njune kot solza čiste slovenščine zdi, da v resnici živita že v nebesih in ne na malem in od vseh pozabljenem koščku močvirnate zemlje. Edini resnični spodrsrljaj v filmu je tako verjetno zgolj obleka, ki jo v nekem prizoru nosi Bata (Peter). Film je postavljen v čas pred vojno, njegova obleka pa je ukrojena kar po prepoznavnem asimetričnem slogu iz sedemdesetih let. Toda tudi to je zgolj malenkost, poleg tega pa nam Štiglic v nekem drugem prizoru – kot da nas bi hotel potolažiti – ponudi pogled na delno razgaljeno Batino junaško telo.

Štiglicu je pri režiji asistiral njegov sin Tugo. V Ljubljani si je film premierno ogledalo 15.998 gledalcev, v Pulju pa je bil nagrajen z veliko bronasto areno. Na tem festivalu so nagrade prejeli še Uroš Krek (zlata arena za glasbo), Olga Kocjan (srebrna arena za žensko vlogo) in Rudi Vavpotič (srebrna arena za fotografijo). S posebnimi priznanji sta bila Uroš Krek in Rudi Vavpotič nagrajena še na tretjem Tednu domačega filma v Celju. Ob tej priložnosti je bila Elvira Kralj tudi razglašena za igralko leta. Mnogi Štigličevi filmi so danes sprejeti v nacionalni kanon najboljših slovenskih filmov vseh časov, tako da je resnično škoda, da med njimi ni resnično prepričljive *Povesti o dobrih ljudeh*. Če temu dodamo še njegova *Deveti krug* in *Praznovanje pomladi*, bi lahko celo tvegali trditev, da Štiglica danes slavimo zaradi filmov, ki morda sploh niso njegovi najboljši.

Duletičev *Med strahom in dolžnostjo* je bil zadnji slovenski celovečerec, ki je bil posnet leta 1975. Tako kot za druge filme tega režiserja je tudi za tega mogoče zapisati, da gre za avtorsko močno zaznamovano delo, saj je režiserjev podpis razviden tako rekoč na vsakem centimetru filmskega traku. Ampak po drugi so njegove posebnosti nemara prepoznavne preprosto zato, ker so zgoščene na takoj opazni formalni ravni. Duletič je bil namreč na ravni tematskih zanimanj veliko manj konsistenten, kar potrjuje tudi *Med strahom in dolžnostjo*, ki je kot partizanski film sledil dvema ekranizacijama slovenske literarne klasike. Film sta producerala Viba in Vesna film.

Polhograjski Dolomiti, april 1941. Po izbruhu vojne in tuji okupaciji države se v vasi, kjer živita Kozlevčarjeva (Boris Juh in Marjeta Gregorač), začnejo vrstiti obiski različnih vojaških formacij. Nekaj človečnosti od vseh teh pokažejo zgolj partizani, medtem ko vsi ostali – Italijani, belogardisti, plavogardisti, Nemci in domobranci – ves čas zgolj ropajo, požigajo, mučijo, ženejo v taborišča in pobijajo. Kozlevčarjeva opazujeta dogajanje nemo in skorajda vdano v usodo. Povsem vseeno pa jima očitno le ni, saj po svojih skromnih močeh naskrivaj pomagata partizanom. Belogardisti ju sumničijo.

Kozlevčarja celo poskušajo na vsak način pripraviti do tega, da bi se jim pridružil, vendar se jim možakar uspešno izmika. Italijani ob neki priložnosti ustrelijo domačega hlapca (Franc Markovčič). Plavogardisti zakoljejo svinjo in posilijo Kozlevčarjevo. Kljub vsemu nasilju in vztrajnim poskusom pa se okupatorjem in njihovim sodelavcem ne posreči dokazati, da Kozlevčarjeva pomagata partizanom. Stvari se obrnejo šele čisto na koncu vojne, ko Nemci v hišo pošljejo dva v partizana preoblečena provokatorja.⁸¹ Ko jima Kozlevčarjeva ponudita hrano, imajo končno dokaz za njuno pomoč upornikom. Moža in ženo ustrelijo.

Pri *Med strahom in dolžnostjo* je najprej pade v oči prenapeta zgodba. Okoli tistih nekaj kmetij, ki so v središču dogajanja, se ves čas suče na desetine sovražnih vojakov, ki vaščane preganjajo, sumničijo in pobijajo (toliko, kolikor jih vojaki preženejo in pobijejo, jih niti ne bi moglo živeti v tistih nekaj hišah), zgovorno pa je tudi, da so vsi sovražni vojaki neskončno zlobni in neusmiljeni (tudi pregovorno sentimentalni Italijani), da Kozlevčarjeva ob neki priliki celo napade letalo (verjetno so tista redka nemška vojaška letala, ki so bila stacionirana v Sloveniji, imela pomembnejše opravke od tega, da so streljala na dva preprosta kmeta), da belogardisti s poudarjeno zlohotnostjo tiščijo v Kozlevčarja, naj se jim pridruži, da si Nemci na vsak način prizadevajo razkrinkati partizanske simpatije kmečkega para (tudi tu nastaja vtis, da je šlo Nemcem v vojni zelo dobro, če so se lahko ukvarjali s tako zelo nepomembno stvarjo, kot je ta, ali bosta Kozlevčarjeva ponudila partizanom skledo žgancev ali ne), da plavogardisti koljejo ter da v abstraktnih spopadih v bližnjem gozdu umira na desetine vojakov. Takšno prenapenjanje zgodbe čez vse robove verjetnega vsaj načelno odbija, še posebej ker ga spremlja izrazito črno-bela karakterizacija likov (partizani so premočrtno dobri, vsi drugi brez izjeme slabi, kruti in zahrbtni).⁸² Toda film nikakor ni tako zelo naiven, kot se nemara zdi na prvi pogled. Tu gre za to, da *Med strahom in dolžnostjo* v svoji do skrajnosti zaostreni obliki niti ne poskuša pripovedovati o dogodkih, kot so se zgodili v resnici. Kot stilizirana groteska meri zlasti na subjektivno doživljanje vojne, ki se je vsakemu normalnemu človeku morala zdeti kot vratolomno zaporedje nevarnosti, trpljenja in groze, se pravi natanko takšna, kot je videti v filmu. *Med strahom in dolžnostjo* je torej v prvi vrsti spreten prikaz vojnega izkustva, s tem pa tudi pomembno opozorilo, da si vsaj pri prikazu različnih bolj ekstremnih psiholoških stanj z realističnimi reprezentacijskimi kodi pravzaprav niti ne moremo veliko pomagati. Duletič je scenarij za film pripravil po nekaj motivih istoimenskega romana Karla Grabeljška iz leta 1967, dopolnil pa ga je še z vojnim vzdušjem, ki ga je našel še v enem Grabeljškovem romanu, in sicer *Dolomiti se krušijo* (1955) (več o tem Freljih 2011, 88 in naprej). Grabeljšek se je uveljavil kot pisec različnih partizanskih povesti s socialnorealističnimi poudarki (Kolšek 1988, 264), za Duletičevo vizualno prenapeto ekranizacijo pa je treba povedati, da ne prepriča zgolj kot spreten prikaz izkustva vojne, temveč že kot mozaik ekspresivnih podob. Pripovedno gosta zmes različnih prikazov represalij po filmskem platnu se pri tem razliva v tako zelo impresivno upodobitev divjega plesa drugega jezdeca apokalipse, da bi jo nemara lahko šteli celo med najboljše prikaze vojne tudi širše, se pravi ne le zgolj v slovenskem kontekstu. Celovečercer je nadalje prepričljiv tudi kot opozorilo, da so velike vojaške zmage (bolj običajni predmeti filmskih obravnav) vedno mogoče

⁸¹ Takšnim domačim, v partizane preoblečenim provokatorjem, ki so partizanom mešali štrene v njihovem zaledju, so med vojno rekli »raztrganci«. Organizirali so jih Nemci (kot *Gegenbanden*) v okviru svoje vedno bolj sofisticirane protipartizanske taktike, pri čemer njihovo delovanje ni nikakor bilo neučinkovito (glej na primer Petelin 1967, 21).

⁸² O tem navsezadnje priča prelomni prizor, ko se pri Kozlevčarjevima oglasita v partizana preoblečena nemška sodelavca. Kozlevčarjeva nista previdna in prišlekoma ponudita hrano, toda gledalci takoj vemo, da nekaj ni v redu, saj sta oba gosta groba in neprijazna, kar v tako zelo črno-belo nastavljenem filmu lahko pomeni le to, da v resnici nista partizana.

šele kot seštevek malih, za celoto na prvi pogled nepomembnih junaštev in žrtev. Nekaj so junaški juriši v odličnih trenutkih velikih bitk, nekaj pa množica na videz nepomembnih in v zgodovini hitro pozabljenih žrtev malih ljudi, za katere je pogosto uspeh že to, da, ujeti med tnalno in nakovalo različnih strani v konfliktu, vojno sploh preživijo. Toda če se prvi zapisujejo v zgodovinske knjige, ti sami po sebi brez drugih ne bi spremenili ničesar, kar s svojo psihološko pretanjeno fresko poudarja tudi Duletič.

Po tretji strani navduši tudi svojevrsten filmski jezik, s katerim je Duletič podal zgodbo. Če se je namreč Duletič pri *Na klancu* z množico raznovrstnih formalnih inovacij še iskal in če je pri *Ljubezni na odoru* svoj filmski izraz izčistil – čeprav na način, ki se je pretirano nagnil v smer dolgih statičnih posnetkov –, je pri *Med strahom in dolžnostjo* našel pripovedno lego, ki gradi na poetiki *Ljubezni na odoru*, se pravi dolgih, nemih in lirično občutenih statičnih kadrih, a jo hkrati dopolnjuje z večjo dinamiko dogajanja, hitrejšo in bolj ekspresivno montažo ter imaginativnim kadriranjem. Te prvine so Duletičevemu filmskemu jeziku zagotovile tisto sintagmatično gibkost, ki mu je pred tem manjkala, pri čemer izjemne izrazne prepričljivosti ni dosegel z morebitnim mehčanjem svojega idiosinkratičnega filmskega jezika, temveč nasprotno: z njegovim zaostrovanjem. Za Duletiča so bili od vedno značilni dolgi, nemi, lirični in hkrati ekspresivni kadri, mera kompozicijske robustnosti ter navsezadnje kršenje pri kontinuirani montaži zapovedanega načela, da mora biti prizor posnet znotraj kota 180-tih stopinj. Toda to so bile v njegovih prejšnjih filmih zgolj sestavine njegove širše pripovedne poetike, pri *Med strahom in dolžnostjo* pa je Duletič te prvine zaostрил do mere, da ni brez njih ostalo praktično ničesar. Ključno pri tem je, da takšna konstrukcija ob odsotnosti vsega ostalega komunicira že na ravni kadra in vse do mere, ko se kader pojavlja kot skorajda popolnoma samostojen element filmskega jezika (glej tudi Kolšek 1988, 264; podobno Štefančič 2005, 110–111).

Na takšen način posnet film je seveda nekaj zelo posebnega, kar verjetno pojasnjuje mero nerazumevanja, s katero je bil sprejet med občinstvom in kritiko. Toda Duletičevo zaporedje nemih kadrov je v resnici učinkovito. Podobe so ekspresivne, njihove dramatične so- oziroma zoperstavitve so prepričljive, zlasti pa je dogajanje s spretnimi montažerskimi intervencijami Tonija Zihlerla spleteno v naravnost hipnotično celoto. Dramatično zaporedje togih podob je na trenutke celo tako zelo navdušujoče, da je na zgodbo mogoče povsem pozabiti, čeprav je po drugi strani res, da nekdo, ki vizualnega spektakla akrobatsko zmontiranih nemih kadrov ne bo opazil, v filmu ne bo užival, saj je zgodba razmeroma nerazgibana – eno samo epizodično sosledje variacij na temo. Izjemna ekspresivnost Duletičevega kadra je sicer v tem filmu še posebej učinkovito poudarjena z že omenjeno skoraj popolno odsotnostjo ali vsaj zadržanostjo ostalih kinematiskih kodov (z izjemo montaže). V mislih imamo dejstvo, da je igra zvedena na le malo manj kot povsem skulpturno poziranje znotraj statičnih okvirov roba kamere, da glasbene spremljave z eno samo kratko izjemo ni ter da so dialogi zelo redki oziroma skrajno nevsebinski.

Vse to pa seveda ne pomeni, da asketska raba drugih pripovednih elementov ne bi prepričala. Vzemimo za primer dialoge, za katere smo dejali, da jih v filmu praktično ni oziroma da so bolj ali manj nevsebinski. Konkretno gre za to, da se pri *Med strahom in dolžnostjo* že tako redke verbalne izmenjave med posamezniki skoraj v celoti omejujejo na opisovanje tega, kar gledalci v vsakem primeru že vidimo. Umirajoča ženska denimo na nekem mestu pravi: »Umrla bom.« Podobno nepotrebno zveni tudi komentar nemškega oficirja s pištolo, ki meri proti junaku: »Ich werde dich erschschiessen!« (»Ustrelil te bom!«). Vse to je namreč jasno že na daleč, zato bi lahko takšna konstrukcija nemara celo odbila. Toda pri tem filmu dialogi niso uporabljeni v funkciji podajanja informacij, opredelitve motivov in podobno, kot smo to običajno navajeni, saj to nalogo opravljajo že omenjeni kadri oziroma njihove ekspresivne kombinacije. Prej bi bilo mogoče reči, da so na redko posejane besede v filmu zgolj neke vrste akustični ojačevalci vizualnih elementov. Spomnimo se na primer vztrajnega ponavljanja besede »partizani«, ki je značilno za tistih nekaj stavkov, ki jih iz sebe spravijo okupatorski in kvizlinški vojaki

med dogajanjem. S to besedo sovražniki ne povedo ničesar vsebinskega – pač sprašujejo, kje so partizani oziroma ali nista nemara tudi Kozlevčarjeva na partizanski strani –, je pa poveden ton, poln prezira in gnusa, s katerim jo izgovarjajo. Ton (način) izgovarjave namreč ne govori samo o njihovem odporu do partizanov, temveč deluje kot neke vrste barthesovsko *zrno glasu*, torej trenutek pred tem, ko izgovorjen glas dobi v besedi svoj pomen (glej: Barthes 1996). Po Barthesu govornica ne tvori pomenov zgolj na ravni sosledja besed samih, temveč že pred tem na ravni zvena oziroma izreke same (Barthes 1996). Gnuš, s katerim okupatorski vojaki izrekajo besedo partizani, zato še pred pomenom besede tvori neke vrste abstraktno opresivno akustično zaveso, ki junaka tišči v obup, gledalcem pa učinkovito nadomešča glasbo kot uveljavljen element zagotavljanja čustvenega odziva na dogajanje oziroma njegovega potenciranja. Zanimivo in vse prej kot neučinkovito.

Zanimiva je tudi podrobnost, da je Duletič vizualno podobo filma skoraj v celoti zgradil na bližnjih posnetkih obrazov in detajlih predmetov. Tone Freljih pravi o tem naslednje: »Širokih kadrov, ki bi dajali informacijo o prostoru, je izredno malo. Z odločitvijo za bližnje kadre [...] je 'ukinjen' lokacijsko definiran prostor, v katerem naj bi se gibali igralci. Ker tega prostora ni ali pa je zreduciran na nekaj posnetkov domačije in njiv, živijo liki v skoraj abstraktnem svetu. Tudi relacij med realnimi prostori ni, povsem iz prostorskega konteksta je bunker, v katerem Kozlevčar skriva ranjence« (Freljih 2010, 97).

K prepričljivosti estetike Duletičevega tretjega celovečerca je prispevalo tudi angažiranje Jureta Pervanje za direktorja fotografije, ki je statične kadre posnel z odličnim občutkom za kompozicijo in veliko mero liričnosti. Film pusti močan vtis že na tej ravni, omeniti pa velja še to, da sta Pervanje in Duletič pri snemanju veliko eksperimentirala s teleobjektivi, saj je režiser želel, da slika deluje nekoliko sploščeno in s tem na gledalca poudarjeno opresivno.⁸³

Duletičev pripovedni slog v tem filmu pa ni zanimiv zgolj v povezavi z zgodbo samo. Mogoče ga je povezati tudi z bolj načelnimi razpravami o pomenu montaže, ki jih je sprožil Andre Bazin s tezo, da je resničnost kompleksna (večznačna), montaža pa to kompleksnost poenostavlja v gladke pripovedne celote (Bazin 2010). Po Bazinovem mnenju so kakršne koli interpretacije resničnosti problematične, saj gledalca odvrta od tega, da bi se z njo spoprijel v njej lastnih terminih neskončne kompleksnosti, pri čemer naj bi pri filmu k interpretaciji najbolj prispevala zlasti montaža, saj vsaka kombinacija posnetkov tvori različne bolj ali manj jasne pomenske poudarke. Bazin se je v skladu s tem zavzemal za kinematografijo dolgih posnetkov (brez montaže), ki bi resničnost puščala nedotaknjeno oziroma bi gledalcem omogočala, da si jo razlagajo vsak po svoje (glej na primer Bazin 2010, 49–60), Duletičev *Med strahom in dolžnostjo* pa v tej povezavi kaže, da za kaj takšnega odpoved montaži niti ni potrebna. Tu gre za to, da je ta film posnet nasprotno, na način zelo dinamične montaže, pri tem pa ta gledalcu kljub Bazinovim strahovom ne vsiljuje nekega vnaprej zamišljenega pomena: če kaj, je dinamična montaža pri Duletiču sredstvo reprodukcije temeljne fragmentiranosti sveta in ne način njegove interpretacije. Vseeno seveda Bazinova teza kljub meri naivnosti ni nujno povsem neutemeljena. V resnici je malo filmov, ki bi tezo o manipulativnosti montaže postavljalo pod vprašaj, zato je *Med strahom in dolžnostjo*, ki to kljub vsemu naredi, tudi s tega zornega kota nekaj posebnega.

⁸³To je Duletič povedal v intervjuju z Gorazdom Trušnovcem (intervju je bil v skrajšani obliki objavljen v reviji *Literatura*, št. 189, marec 2007). Raba telefoto objektiv ima tipično ploskovit učinek, filmsko zanimiv, zato se je še posebej pogosto uporabljal v filmsko verjetno najbolj reflektiranem obdobju v zgodovini filma, v šestdesetih in sedemdesetih letih. Kratke leče imajo na drugi strani veliko večjo globinsko ostrino (njihovo uvajanje v štiridesetih letih 20. stoletja omogoči *deep staging*, postavljanje prizorov v globino), vendar prostor pred kamero nekoliko podaljšujejo.

Upošteevajoč vse zapisano lahko zaključimo, da je *Med strahom in dolžnostjo* izjemno delo, ki si nikakor ni zaslužilo skorajda popolnega izginotja iz slovenskega filmskega spomina. Res je sicer, da je film nekaj posebnega zlasti kot poskus konstrukcije filmske pripovedi po nekih povsem novih načelih, v prvi vrsti na način nizanja bolj ali manj nemih in statičnih podob, kar občinstvo, ki je navajeno pregledne hollywoodske filmske govornice, verjetno odbija, ampak saj imamo tudi filmske kritike, ki bi morali znati to kvaliteto prepoznati in jo tudi razložiti. Poleg nekoliko zahtevnega filmskega izraza je sicer k razmeroma hitrem umiku iz slovenske filmske zavesti verjetno prispevala tudi takrat že stokrat prežvečena partizanska tematika. To je do neke mere razumljivo, vendar moramo poudariti, da je *Med strahom in dolžnostjo* resnici še eden od tistih niti ne tako zelo redkih slovenskih partizanskih filmov, ki smo jih poimenovali umetniški partizanski filmi in ki v svojem žanrskem okviru delujejo vse prej kot dogmatično ali nezanimivo. Prav na koncu velja poudariti, da so k izjemnemu značaju Duletičevega tretjega celovečerca prispevali tudi igralci. V filmih, kjer pomen nastaja skoraj izključno ob montažersko spretnih⁸⁴ sopostavitvah različnih statičnih podob, se morajo namreč nastopajoči ekspresivni igri odpovedati in različna čustvena stanja ponazarjati že s kar najbolj zadržanimi premiki obraznih mišic oziroma pogledi. Takšna tehnika jim ni domača, zato lahko hitro zaidejo v njim bolj domačo igralsko nabuhlo gestikulacijo. Vendar se to pri *Med strahom in dolžnostjo* ni zgodilo. Lepa ilustracija tega je poteza globoke prestrašenosti, ki se zarisuje v komaj vidnih podrobnostih na obrazih vaščanov ob obiskih različnih vojaških formacij in ki svoj vrhunec doživi v prizoru dramatičnega razkrinkanja Kozlevčarjevih na koncu filma. Tu je stvar preprosta: mož in žena sta domnevni partizanoma ponudila hrano, partizana sta se izkazala za nemška sodelavca, vse je jasno, čez nekaj trenutkov bodo v hišo vdrli nemški vojaki in ju ubili. Dramatično, napeto in tragično hkrati, toda kako vse to spraviti na človeški obraz, v filmsko prepričljivo čustvo? Marjeta Gregorač je vso kakofonijo občutkov, ki človeka prav gotovo spreletavajo ob takšni priložnosti, Duletičevemu napol nememu filmu primerno podala že zgolj z enim samim nemirnim pogledom proti vratom izbe, od koder bi se vsak trenutek morali pojaviti njeni krvniki, pri čemer ves njen obup izražajo zgolj za spoznanje begajoče oči in komaj opazna sled solze, ki ji je ravno spolzela po licu. Antologijsko.

Nekateri kritiki so se pridušali, da se Duletiču ni posrečilo dovolj dobro artikulirati eksistencialne razpetosti obeh Kozlevčarjev med naslovnima skrajnostma strahu in dolžnosti oziroma da jo film namesto tega vse preveč reže v smer slavljenja kmečke povezanosti z zemljo. Matjaž Zajec tako na primer piše: »Precenil se je in tako v njegovem filmu ne najdemo pravega strahu, niti ne najdemo pravega klica dolžnosti. Vztrajanje njegovega junaka na kmetiji in njegovo trpljenje pri srečevanju z vojskami vse do odločitve po dolžnosti (ali bolje, krščansko moralni dobroti) mi zvenita neprepričljivo, predvsem pa neživljenjsko in s tem seveda tudi neresnično« (Zajec 1976, 10). Podobno je razmišljal Milenko Vakanjac: »Niti kanca upora ni v Duletičevih junakih-mučenikih, to so trpeči krščanski svetniki, ki vdano sprejemajo vse hudo, natanko kot šibo božjo, in katerih bi bil vesel še tako skromen katekizem za nižje razrede osemletke. Bebavo se onegavijo, ne morejo se odločiti za nobeno stran, čeprav je njihova stiska in človeška potrpežljivost prignana v sumljivo bližino absolutne nirvane. Njihova odločitev je ena sama in večna Zemlja. To zoprno konservativno navezanost na zemljo, religiozno obsedenost od nenasilja nam hoče Duletič predstavljati kot kljub vsemu možno zgodovinsko gibalo in vzvod neke tihe pobožne solidarnosti z narodno osvobodilnim bojem« (Vakanjac 1976, 10)

Čeprav so te pripombe do neke mere utemeljene, bi bilo neprimerno spregledati, da kljub tem spodrsrljajem film kot celota deluje zelo dobro. Poleg tega moramo poudariti, da Duletičeva izpeljava

⁸⁴ Film je bil novembra 1977 predstavljen v Moskvi in Leningradu v okviru Tedna jugoslovanskega filma, kjer je naletel na izjemno pozitiven odziv. Poznavalci, ki so film vključili tudi v akademske programe, so zlasti izpostavljali inventivno montažo v povezavi z Eisensteinovo teorijo (Trušnovec 2007).

pripovednega nastavka sploh ni tako zelo neznačajna, kot lahko beremo v teh nekaj kritičnih opazkah, saj preprost kmečki par, ki je v jedru pripovedi, omenjene stisnjenosti med mlinski kolesi eksistenčnega strahu in moralnega imperativa pomoči svoji vojski verjetno niti ne doživlja v pretirano epskih okvirih. V tem pogledu Duletičeva zadržana konstrukcija ni brez smisla, kar navsezadnje velja tudi za nejunaško navezanost obeh junakov na zemljo. Omenjali smo namreč že, da je na neki zelo temeljni ravni veličina filma prav v tem, da se ne osredotoča na klasične junake (ki jih je očitno pogrešal Vakanjac), temveč na povsem običajne ljudi, ki pa so tudi s svojimi majhnimi dejanji veliko prispevali h končni zmagi. Na puljskem festivalu, ki sta se ga kot posebna gosta udeležila tudi Sam Peckinpah in James Coburn,⁸⁵ sta bila nagrajena Marjeta Gregorač s srebrno areno in Jure Pervanje s posebno diplomom za kamero. Vojko Duletič je na Tednu domačega filma v Celju naletel na nekaj odpora (slišati je bilo negodovanje v smislu »Čemu film o kulaku?«), vendar je na koncu ne glede na to prejel nagrado Prešernovega sklada. K temu je morda pripomogel tudi Ivan Potrč, ki je bil takrat predsednik Upravnega odbora Prešernovega sklada in ki je na »kulaške« teme še kako dobro razumel, toda to je še najmanj pomembno. Kar šteje, je zlasti preprosto dejstvo, da je *Med strahom in dolžnostjo* izjemna stvaritev, ki jo odlikujeta tako prepričljivo spoprijemanje z izbrano tematiko kot tudi velika mera izvirnosti, kar eno z drugim pomeni, da se je Vojko Duletič prav s tem filmom dokončno uveljavil kot eden od najpomembnejših slovenskih filmskih avtorjev.

Boštjan Hladnik je na sredini sedemdesetih užival status najbolj kontroverznega slovenskega režiserja. Na eni strani je pred njegovim režiserskim megafonom nastalo nekaj najboljših slovenskih filmov vseh časov, na drugi so bili mnogi med njimi nekonvencionalni, izzivalni in šokantni, s *Ko pride Lev* pa je tudi pokazal vsaj nekaj nenavdahnjene povprečnosti. Bojan Štih, v tistem času direktor Viba filma, Hladnikovih prispevkov slovenski kinematografiji seveda ni mogel spregledati, zato je svojeglavemu režiserju omogočil, da je za studio delal še naprej, toda hkrati se mu je zdelo primerno, da enfant terribla slovenskega filma vsaj nekoliko disciplinira. Hladnika, ki je do tistega trenutka torej cvetel prav s svojimi prepoznavno odštekanimi urbanimi filmi, je tako poslal snemati na podeželje, pri studiu pa so mu za povrh okoli vratu obesili še stroga navodila, kaj lahko posname in kaj ne. »Možgane mi je prala neka blondinka s CK-ja. Rekla je, da ne sme biti nihče v džinsu, da v kotih kmečkih hiš ne sme biti razpel, da se ne sme videti nobene cerkve in da ne sme biti nihče slečen,« se je kasneje pritoževal Hladnik (Hladnik v Štefančič a).⁸⁶ *Bele trave*, ki so nastale leta 1976 v takšnih pogojih, dokazujejo, da potiskanja režiserjev iz njihovih naravnih umetniških leg niso nujno dobra. Film je nastal v koprodukciji Vibe in Vesna filma.

Kozjansko hribovje, sodobnost. Dane (Jože Horvat) *se vrne s služenja vojaškega roka. Z Vero* (Marina Urbanc) *se hlastno lotita življenja na svojem, toda kmalu se pokaže, da v nerazvitih krajih, od koder sta doma, ne bo šlo. Delo si torej poiščeta v dolini: Dane se zaposli v manjšem perutninskem obratu, Vera pa v bližnji vrtnariji. Mlad par si tudi najame neopremljeno sobo v starejši hiši v bližini njunih novih delovnih mest. S sosedi in sodelavci se hitro spoprijateljita, toda kaj ko v okolici pod površino na videz mirnih odnosov brbota cel niz konfliktov in travm. Sosed Juš* (Polde Bibič) *na primer s svojo mlajšo in privlačno ženo Olgo* (Barbara Jakopič) *ne more imeti otrok, zaradi česar ga grabi obup. Olga se odkrito spogleduje z drugimi moškimi, pri čemer ji je še posebej všeč sodelavec Marko* (Ljubiša Samardžić). *Ker je Marku jasno, da je Olga poročena, se nekaj časa z dekletom noče zapletati, potem pa povsem izgubi glavo in načrtuje skupni pobeg. Jušu nagajajo tudi sosedge, ki jih moti, da na dvorišču goji svinje,*

⁸⁵ Znameniti ikoni ameriškega filma 70. let sta se v tem času v Jugoslaviji oziroma Sloveniji mudili na snemanju legendarnega *Cross of Iron* (Železni križec) (Sam Peckinpah, 1977).

⁸⁶ Ljubo Struna pravi, da je šlo za Anico Lapajne (intervju Struna).

s katerimi bi rad zaslužil za ribiški čoln. Da bi bilo vse še slabše, se stvari zapletajo tudi v tovarni. Vodstvo sestankuje z delavci in poskuša najti rešitev za nelikvidnost, toda vse kaže, da bo treba ljudi odpuščati. Olga zapeljuje Daneta. Veri to ne uide, toda mladenič na koncu svoje dekle prevara z natakario iz bližnje gostilne. V objemu eksistencialne praznine se ga ljudje vsepovprek zapijajo. Juš ob neki priložnosti Olgo zasači z Markom. Olga je Marku pravkar pripovedovala, da se je odločila, da bo ostala z Jušem, toda slednji tega ne more vedeti, tako da v izbruhu jeze Marka ubije. Dane in Vera se vrneta v domače kraje. Tudi tu ni veliko bolje, saj Vera na osamljeni kmetiji rodi mrtvega otroka. Mladi par razmišlja, da bi se vrnil v dolino, toda gledalci pred junakoma vidimo slab znak: bele trave.

Že po nekaj minutah ogleda *Belih trav* je jasno, da se Hladnik v zanj netipičnem podeželskem okolju ni znašel. Vendar moramo poudariti, da pri filmu bolj kot očitna nekompatibilnost urbano senzibilnega režiserja in podeželskega okolja, kamor so ga poslali snemati, moti Hladnikov očitno ležeren odnos do projekta, kar je mogoče razbrati tako rekoč pri vsakem kadru. Podobno kot to velja že za *Ko pride Lev*, so tudi *Bele trave* narejene brez navdiha in – zdi se – truda, tako da namesto za Hladnika nekoč značilnih vizualnih bravuroz, tehničnega mojstrstva in razgibane kontrakturne imaginacije gledalec spremlja bolj ali manj samo niz rutinsko posnetih podob, ki zgodbo sicer pripovedujejo, a ne kaj več od tega. Kje so Hladnikova prepoznavno razgibana montaža, barvita fotografija, in brezhibno kadriranje? Kaj se je zgodilo z njegovimi ekspresivnimi rabami zvočne spremljave? Kam sta izginila filmska igrivost in izjemen estetski občutek? Se je režiser nemara preprosto naveličal filmskega eksperimentiranja in se vrnil v varne vode filmske konvencije? Ga je odbilo to, da je snemal film, ki si ga ni sam izbral? Vse naštetu bi bilo mogoče, toda v vsakem primeru se enačba ne izide, saj v filmu ni veliko tega, kar bi prepričalo, kaj šele spomnilo, da ga je naredil eden največjih domačih režiserjev. Med omembe vrednimi izjemami je le nekaj imaginativnih posnetkov v slow-motionu, še posebej tisti, kjer okoli Verine glave letijo kokoši, ter spretno posnet prizor seksa s pomočjo close-upov golih nog mladih dečkov, ki v bližini igrajo nogomet. Bolj ekspliciten Hladnik tu glede na omenjene omejitve ni mogel biti, je pa rešitev vsaj filmsko zanimiva.

Da film kljub Hladnikovi očitni nezainteresiranosti teče ter na koncu celo pusti vsaj približno zadovoljiv vtis, je tako verjetno zasluga zlasti njegove rutinske spretnosti in prispevkov drugih sodelavcev. Poleg zavzetih igralcev in tehničnega osebja, ki mu, kolikor je mogoče razbirati iz posnetega, ni mogoče očitati ničesar, je treba pohvaliti vsaj še razmeroma lepo nastavljen in izpeljan scenarij Branka Šömna. Zgodba je čvrsta in dramaturško lepo usločena, kar v slovenskem filmu nikoli bila pretirano pogosta dobrina, še posebej pa je pomembno, da pripoved o težavah mladega, na hitro proletariziranega para učinkovito naslavlja problem duhovnega in kulturnega opustošenja slovenskega podeželja, do katerega je prišlo zaradi slabo premišljenih zamahov hitre in ekonomsko ne vedno utemeljene industrializacije. Med najbolj pogostimi problemi, ki so se v tistem času pojavljali v tej zvezi, so bili nelikvidnost, zgrešene investicije, ekološko opustošenje in vsesplošna odtujenost oziroma izgubljenost. Noben od teh pojavov sicer ni bil značilen le za podeželje, so pa verjetno imeli ravno v tem okolju najbolj dramatične posledice. Tisti, ki so odhajali na delo v mesta, so se vsaj do neke mere prilagodili njegovi kulturi, medtem ko je napol industrializiran svet slovenskega podeželja ostal ujet v na hitro sešit preplet kmečke ozkogledosti, samoupravljalškega razsvetljenstva, industrijskih ritmov, socialističnih floskul, rustikalne fantazmagorije in mlačnega življenjskega standarda, ki je mnoge novepečene delavce pustil na eksistencialni čistini, od koder niso znali pobegniti drugam kot v svet alkoholne pozabe. Film se po svoji kritični artikuliranosti ne more meriti z *Letom mrtve ptice* Živojina Pavlovića in *Vdovstvom Karoline Žašler* Matjaža Klopčiča, drugima dvema slovenskima celovečercema, ki sta v tem času prav tako obravnavala tematiko razkroja slovenskega podeželja, kljub temu pa njegova dokumentarna vrednost ni zanemarljiva, saj tudi skozi razmeroma neimaginativno oblikovane podobe žari veliko pomenljivega o

socialističnem vsakdanu. Pri Hladniku smo sicer navajeni na vse kaj drugega od nekaj korektnih socioloških uvidov, toda pri *Belih travah* mu je treba priznati, da je znal artikulirati vsaj to.

Film je bil posnet v Savinjski dolini,⁸⁷ za katero slovenski filmarji nikoli niso kazali veliko zanimanja. *Bele trave* v tem pogledu kažejo, da je tudi ta lokacija – z vsem tistim hmeljem v ozadju ali brez – filmsko povsem uporabna, čeprav je treba hkrati opozoriti, da se so igralci narečju okolja, v katerega je film postavljen, povsem v duhu Hladnikove površnosti pri delu uklonili zgolj ritualno (ali pa še to ne). Film zaradi tega deluje nekoliko nenavadno, o ravni njihovega narečnega truda pa pove vse dejstvo, da še najbolj štajersko zveni Jože Horvat, čigar naglaševanje je omejeno na zgolj občasno vključevanje štajerskih »kak'« in »tak'« v njegovo siceršnjo ljubljansčino. Res je, da je štajersko naglaševanje zaradi fonetičnih zakonitosti Ljubljancanom v resnici težko loviti, toda verjetno bi se lahko vsaj nekoliko bolj potrudili, saj se izdelek Štajercem v obliki, kot je prišla na filmska platna, verjetno sliši precej smešno, če ne že žalostno. *Bele trave* si je premierno ogledalo 16.995 gledalcev, v kontekstu povedanega pa je zgovoren tudi podatek, da na festivalih ni prejel nobenega pomembnega priznanja. Peter Zobec je celo povedal, da so bili kritiki v Pulju nad *Belimi travami* tako zelo razočarani, da so se kar na ves glas spraševali oziroma razglašali: »Kje je Hladnik?« »Hladnik je mrtev!« (intervju Zobec). Podobno neprizanesljive so bile tudi kritike v medijih. Viktor Konjar je v analizi filma postavil tezo, da je slab že scenarij. »Prevladuje vtis, da se je [Šömen] bistva problematike samo dotikal, ne da bi jo bil globoko podoživel in jo prežl s svojim miselnim, čustvenim in čutnim pristopom. Značilnosti filmsko pripovedne zgradbe so dramaturška ohlapnost, prevladujoča nemotiviranost dogodkov, dejanj in reagiranj, pogosta fragmentiranost prilog, ki delujejo glede na tok zgodbe kot mrtvi rokavi, psihološka in karakterni medlost oseb in najčešče konvencionalni odnos do ljudi in dogajanj v njih oziroma med njimi« (Konjar 1976, 5). Sami smo sicer do scenarija nekoliko manj kritični, se pa strinjamo z Grčarjevo oceno Hladnikovega prispevka: »To pot se je naslonil Boštjan Hladnik zgolj na naracijo, ni eksperimentiral v lastnem slogu, šel je po monotono začrtani poti in nas zdolgočasil.« (Grčar 1976, 10) Nekateri so iz vsega skupaj vlekli celo naravnost katastrofične zaključke. Matjaž Zajec je na primer ob bok filmu zapisal: »Osebnost pa se sprašujem še to, ali so ustvarjalne razmere na Slovenskem, kar zadeva film res takšne, da so ustvarjalci tvegali svoje ime in renome svojega predhodnega dela za takšen in tako malo pomemben filmski rezultat, kot so *Bele trave*« (Zajec 1976a, 13). Ne glede na vse očitke pa se zdi, da film ni tako zelo slab, še posebej, če ga gledamo neobremenjeni s Hladnikovimi prejšnjimi presežki.

Precej bolje od Hladnika se je v proizvodnih okvirih sredine sedemdesetih let znašel Igor Pretnar. Njegov *Idealist*, ki ga je leta 1976 posnel za Vibo po več kot desetih letih celovečerne odsotnosti, je prav tako kot mnogi drugi slovenski filmi tega obdobja film dediščine, ki pa kljub izraziti zvestobi Cankarjevi literarni predlogi stoji zelo dobro tudi po filmskih kriterijih. To sicer ne bi smelo presenetiti: Pretnar je že z mojstrsko obravnavo Vorančevih *Samorastnikov* dokazal, da mu ekranizacije pravzaprav ležijo.

Slovensko podeželje v drugi polovici 19. stoletja. Martin Kačur (Radko Polič) je mlad učitelj, ki so ga v Zapolje premestili zaradi njegovih prizadevanj po izobraževanju preprostih ljudi. Ker je mlad in so njegova prepričanja o pomenu izobrazbe za narodov napredek še trdna, tudi v Zapolju agitira za čitalnico, toda njegova trud se zaradi nasprotovanja duhovščine in meščanstva, ki menita, da je dobro, če ljudstvo ostane neuko, tudi tu drobi v neproduktivno zdravarstvo. Oblast ga za kazen premesti še enkrat. Novo delovno mesto dobi v mali in od vseh pozabljeni vasi Blatni dol, toda Kačur tudi tu vztraja pri svojih razsvetljenskih prizadevanjih. Ne zmotijo ga niti popolna nevednost in medčloveška surovost vaščanov niti boleči spomini na spogledljivko Minko (Marjeta Gregorač), ki ji je neuspešno

⁸⁷ V bližini Žalca (intervju Struna).

dvoril v Zapolju, problem je le njegova nepremišljena poroka z ozkosrčno Tončko (Milena Zupančič). Tončkina plitka sebičnost in častihlepnost namreč Kačurja počasi, a vztrajno uničuje, tako da je zanj v trenutku, ko se ga oblast po dolgih letih pisanja prošelj vendarle usmili in ga premesti nazaj v večji kraj, že prepozno. V svet, ki mu sedaj vladajo natanko tiste vrednote, za katere se je sam nekoč boril, se vrne kot zgolj lupina od človeka, samopomiljujoč alkoholik, ki klečeplazi pred vsem, kar vsaj od daleč spominja na avtoriteto. Ugledna družba mu nekaj časa priznava zasluge za njegovo mladostno delovanje in njegovo neokusno klečeplazenje in pijančevanje skuša spregledati, toda kmalu se ga naveliča. Kačur na svoji strani izgublja še tisto malo vere v človeka, ki jo ima, ko vidi, da so vznesenih besed o narodu najbolj polni tisti, ki so bili nekoč, ko takšne ideje še niso bile moderne, tiho kot miši (na primer njegov bivši stanovski kolega Ferjan (Dare Ulaga)). Ko mu po smrti njunega otroka Tončka pove, da ga je od vedno varala, saj od njega ni imela ničesar, se obupan opoteče v snežni metež in umre.

Andrej Inkret je v razpravi o *Idealistu* (Inkret 1988a) opozoril, da se je Pretnar temeljito držal Cankarjevega izvirnika, da pa izdelek od literarne predloge odstopa v vsaj eni pomembni podrobnosti. Tu naj bi šlo za to, da se film razmeroma enostransko osredotoča zgolj na kritiko socialnih in kulturnih razmer, ki so Kačurja pripeljale do tega, da se je pri svojem mesijanskem poslanstvu zlomil, medtem ko naj bi bila v izvirniku pripoved nastavljena bolj kompleksno. Roman naj bi tako vključeval cel niz mest, ki govorijo o tem, da je junakova resnična tragika v tem, da je še pred reformo verjel v svojo tragičnost, »kakor da sta junakov cilj ravno trpljenje in konec samega sebe« (Pirjevec v Inkret 1988a, 270). »Kačurjev problem« po Inkretu torej ni samo vsesplošna zaostalost in oportunistična pritlehnost okolja, v katerega je vržen, temveč tudi njegov značaj sam, kar se kaže v tem, da nad smislom svojega poslanstva večkrat zdvomi in da se dogodkom, ki ga nosijo proti neogibnemu propadu, prepušča s samouničevalnim fatalizmom. Inkret v tem smislu pravi, da je veličina Cankarjevega romana prav v kompleksnosti Kačurjeve usode, kjer poleg vsega drugega vztraja tudi nekaj »zagonetnega, temnega, problematičnega ..., nekakšen preostanek pomena, ki se postavlja na pot volji do preprostega ali enosmernega ('tendenčnega') razumevanja 'idealistovega' življenjepisa« (Inkret 1988a, 268). Vse to seveda pomeni, da ekranizacija s svojo togo osredotočenostjo izključno na zahojenost slovenskega podeželskega in malomestnega okolja s konca 19. stoletja Cankarjev izvirnik vsaj nekoliko siromaši. Inkret sicer pravi, da je podobno kot Pretnar roman bral tudi velik del slovenske literarne kritike, tako da je režiserjev (in verjetno tudi koscenaristov: pri scenariju je pomagal Vitomil Zupan) spodrselj mogoče razumeti, toda poenostavitev razmeroma razgibanega izvirnika pomeni, da se je v filmu »Kačurjeva kompleksna eksistencialna drama stanjšala na psihološki problem prezgodaj obupanega in celo premalo pogumnega upornika, ki ga pač pregazijo zaostale, bedne, provincialne in 'nekulturne' razmere ...« (Inkret 1988a, 272–273)

Čeprav je jasno, da za film ni potrebno, da zvesto sledi literarni predlogi, je kljub temu škoda, da se je od njega odmaknil ravno na enem od njegovih najbolj intrigantnih mest. Filmski *Idealist* je torej za odtenek ploskovit, poleg nekoliko nejasne motivacije pa moti tudi slabo artikulirana dramaturgija. Pri prvem je problematična zlasti površna utemeljitev Kačurjeve prezgodnje vdaje, saj se junak iz vročičnega agitatorja prelevi v strahopetno pijanduro že v nekaj kratkih prizorih, pri dramaturgiji pa spregledovanje junakove psihološke kompleksnosti pomeni, da celo dolžino filma spremljamo nekoga, ki zgolj topo sledi svoji usodi, najprej agitatorskemu poslanstvu, kasneje pa neogibnosti propada. V tako togi nastavitvi se zdijo vsi zunanji dogodki kontingenčni, s tem pa v resnici nedramatični, dogajanje v junakovi glavi, ki je v izvirniku ključno, pa ekranizacija celo preprosto preskoči.

Kljub omenjenim zadržko pa je *Idealist* dober film. Lahko bi dejali, da med tistimi, ki izvirkov niso nadgrajevali s poudarjeno avtorskimi interpretacijami, morda celo najboljši primerek slovenskega filma dediščine. Posnet je v konvencionalnem klasičnem realističnem stilu, ki si nekaj bolj eksperimentalnih prijemov – spet povsem konvencionalno – pridržuje za prikaz sanj in sanjarij. Toda znotraj tega okvira

je lepo izpeljan, pri čemer velja še posebej izpostaviti skrbno premišljeno kompozicijo posnetkov, kot britev natančne montažerske reze in karizmatične igralske nastope, ki s svojo značajnostjo niti za trenutek ne dopuščajo, da bi film učinkoval kot zgolj brezbarven prevod kanoniziranega literarnega besedila v filmski medij. Ena od odlik igralskih nastopov je tudi poteza pretirane afektiranosti pri igri, za katero je mogoče celo trditi, da izdelku dodaja črto groteskne iznakaženosti. Brez te prvine, ki jo prav vsi nastopajoči lovijo z veliko mero občutka (in ki jo odlično dopolnjuje tudi eksperesivna maska Berte Meglič), bi se film lahko zdel kot ne povsem prepričljiv realizem, tako pa se učinkovito približuje prenapetemu tonu Cankarjevega izvirnika, ki ima značaj karikature, vendar ne tiste zabavne: roman želi s svojim enostranskim poudarjanjem duhovne bede slovenskega malomestnega in vaškega okolja spodbuditi kritična samoprespraševanja, ne pa se mu posmehovati. Omembe vredna je tudi glasbena spremljava v obliki nekoliko modernejšega songa, ki ob narativnih prehodih komentira junakovo usodo. Glasba izpod skladateljskega peresa Bojana Adamiča se s svojim sodobnim značajem kreše z obdobjem, v katerega je film postavljen,⁸⁸ toda Pretnar ga je znal v film vključiti tako spretno, da napetost, ki jo proži neskladje vizualnih in zvočnih elementov, celoto zgolj bogati. (Takšno glasbeno spremljavo bi bilo sicer mogoče razumeti tudi kot namig, da film ne govori zgolj o Cankarjevemu Martinu Kačurju pač pa o idealistih nasploh, torej o vseh tistih sanjačih, katerih vznesene vizije se neogibno razbijejo ob čereh banalnosti vsakdana. Na bolj splošni ravni bi bilo mogoče film razumeti tudi kot zanimiv premislek o nevarni bližini radikalizma in konformizma, saj Kačur po zlomu svojih stališč ne omili, ampak jih v celoti zavrže in preskoči v drugo skrajnost: v klečeplazenje in celo patološko podložnost).

Zanimiv etnografski detajl v filmu je prizor tepeža v lokalni gostilni. Ker gre za prvi poskus upodobitve te znamenite kranjske posebnosti, o kateri je pisal že Fran Milčinski, ga velja vsaj omeniti in pri tem tudi poudariti, da je prikazan (vsaj po zapiskih Milčinskega sodeč) zgodovinsko točno – z obveznim krikom »auf biks!« pred podrobnejšo izmenjavo mnenj s pestmi (primerjaj: Milčinski 1996). *Idealista*, prvi slovenski celovečerec, ki je po dolžini presegel dve uri,⁸⁹ si je premierno ogledalo 34.842 gledalcev. To je bil za tako resen film lep uspeh, da gre za enega pomembnejših domačih filmov sedemdesetih let pa potrjuje tudi množica nagrad, ki si jih je prislužil v močni konkurenci v Pulju. Kot najboljši film leta je bil nagrajen z zlato areno, prve nagrade pa so v svojih kategorijah prejeli še Radko Polič (najboljša moška vloga), Milena Zupančič (najboljša ženska vloga) in Berta Meglič (maska). Radko Polič je leta 1977 za svoj nastop v filmu prejel tudi glavno nagrado na prestižnem mednarodnem filmskem festivalu v Moskvi. Vse to je bilo več kot zaslužno, pri čemer je treba čisto na koncu pribiti, da *Idealista* kljub vsej njegovi prizadevnosti pri rekonstrukciji literarne klasike odlikuje tudi poteza sodobne relevantnosti. Če je namreč Cankarjev izvirnik z do groteske zategnjenimi podobami slabosti slovenske družbe s konca 19. stoletja pred bralce postavil niz neprijetnih vprašanj o značaju slovenskega okolja, nas Pretnarjev *Idealist*, kjer kot osrednja točka simbolne artikulacije »domačega« še vedno stojijo hladna privoščljivost, ozkosrčna sebičnosti in neznačajna prilagodljivost, sprašuje, če je danes v tem pogledu sploh kaj bolje.

Naslednji domači celovečerec iz leta 1976 je bil *Vdovstvo Karoline Žašler*. Posnel ga je Matjaž Klopčič, ki se je do tega trenutka uveljavil zlasti kot režiser s pretanjenim estetskim občutkom, toda v tem primeru se je znašel tudi pri zanj ne ravno značilni družbenokritični drami o propadu ženske, ki ji je družba »pripisala dno zato, ker bi rada živela nad njim« (Širca). Celovečerec je nastal v proizvodnji Viba filma.

⁸⁸Običajno velja, da zgodovinski filmi uporabljajo glasbene predloge ali vsaj glasbene konvencije časa, v katerega so postavljeni, saj se v nasprotnem primeru lahko zgodovinska iluzija zlomi.

⁸⁹ Dolg je 122 minut.

Anonimna vas na Vzhodnem Štajerskem, sodobnost. Karolina (Milena Zupančič) je privlačna mlada ženska, ki je poročena s starejšim možakarjem Žašlerjem (Polde Bibič). Žašler je sicer po srcu dober, toda kaj, ko se v življenju ne zna obrniti in je tik pred tem, da ga bodo zaradi pijančevanja in delovne nediscipline vrgli iz službe. Polnokrvna Karolina si z njim v vsakem primeru ne more pomagati veliko, tako da ga občasno tudi vara. Ker jo ima rad, Žašler to prenaša, ampak ko se z vsemi problemi, ki se zgrinjajo nadenj, ne zna več spoprijeti, na vaški veselici vsem na očeh naredi samomor. Za Karolino se prave težave s tem šele začnejo, saj so vsi moški v vasi sedaj prepričani, da je »na voljo«. Karolina se nekaterih ubrani, potem pa se zaplete s Korlom (Anton Petje), neznačajnim vratarjem v lokalni tovarni papirja. Njegova žena (Miranda Caharija) je obupana. Korla roti, naj se spametuje, njega pa vse skupaj le še bolj spravlja ob živce. V nekem trenutku mu tako prekipi in se nameni požgati domačo kmetijo. Njegov tast (Maks Furijan) ga poskuša ustaviti, toda na koncu se konča tako, da vročekrvneža po nesreči ubije. Ljudje menijo, da je za vse kriva Karolina. Ko se v vasi pojavi uglajen upravljavec žerjava (vsi ga kličejo Tenor) (Boris Cavazza), se Karolina zaplete še z njim. Toda tudi to razmerje ne traja dolgo, saj prišleku kmalu začne bolj ugajati Korlova vdova. Karolina znova ostane sama. V obupu se zapije. Svojo agonijo zaključi tako, da v enem od pijanskih izpadov sproži eksplozijo v skladišču raket proti toči. Tudi na njenem pogrebu gre vse narobe.

Ob ogledu *Vdovstva Karoline Žašler* se ni mogoče izogniti primerjavam s *Cvetjem v jeseni*. Razlog za to je nekaj očitnih vzporednic med obema Klopčičevima klasikama, na primer da ju je naredil isti režiser s podobno igralsko zasedbo v glavnih vlogah, da je v obeh primerih predmet obravnave slovensko podeželje in sta bili obe tudi posneti na sredini sedemdesetih let. Toda za razumevanje *Vdovstva Karoline Žašler* so bolj kot podobnosti pomembne razlike med tema dvema filmoma. Če gremo po vrsti, lahko najprej ugotovimo, da je *Cvetje v jeseni* nežen in ljubeč poklon slovenskemu podeželju, njegovi kleni pristnosti in srčni trdnosti, *Vdovstvo Karoline Žašler* pa to isto okolje prav nasprotno prikazuje kot leglo vsesplošne zahojenosti, pritlehnosti in brezobzirnega egoizma. Če je bil Polde Bibič v *Cvetju v jeseni* trden in značajan slovenski meščan, ki je vedel, kaj hoče od življenja in je znal to tudi doseči, je njegov Žašler v *Vdovstvu Karoline Žašler* pijandura brez hrbtenice, ki ne obvlada niti minimalne socialne spretnosti hvalisanja pred pivskimi bratci v gostilni. In če je bila Meta Milena Zupančič v *Cvetju v jeseni* tako zelo eterično bitje, da ni preneslo niti nekaj povsem normalne človeške sreče, je njena Karolina v *Vdovstvu* ženska iz mesa in krvi, ki jo trgajo pijanska nagnjenja, impulzivna spolna sla in povsem nejasno hrepenenje po nečem boljšem. Vse te razlike med filmoma so same po sebi zanimive, toda glede na to, da si je *Cvetje v jeseni* v slovenski popularni fantazmogoriji ustvarilo posebno mesto, bi bilo mogoče trditi, da se pomensko jedro *Vdovstva Karoline Žašler* nahaja prav v razdalji do te klasike. To, kar se zarisuje v dramatični vrzeli med obema stvaritvama, je namreč zelo jasno opozorilo, da se je slovensko podeželje, ki ga je *Cvetje v jeseni* s svojimi sončnimi podobami vzpostavilo kot mitično jedro slovenstva, v procesih socialistične modernizacije spremenilo v eksistencialno smetišče, kjer ljudje živijo samo zato, ker nimajo nobene druge možnosti.

V *Vdovstvu Karoline Žašler* so v tej smeri zgovorne že podobe. Človeško popolnoma izvotleni posamezniki, duhamorna druženja, brezčuten seks in umazani vaški pejzaži so motivi, ki drug ob drugem tvorijo nem, a skrajno ekspresiven prikaz socialističnega vsakdana na podeželju. Trditi bi bilo mogoče celo, da *Vdovstvo Karoline Žašler* s svojimi neizprosnimi prikazi človeške materialne in moralne bede predstavlja skrajno točko, do koder se je kakšen od slovenskih režiserjev upal približati umazani estetiki srbskega novega filma. Edina stvar, ki v takšnem svetu loči vaščane na kolikor toliko prepoznavne posameznike, je podrobnost, ali svoj smisel iščejo v alkoholu, surovi privoščljivosti, malih čutnih ugodjih, vase zagledanem egoizmu ali pač v kakšni kombinaciji med vsemi temi elementi. Žašler, ki samo pije, se na primer zdi že skorajda neke vrste svetnik, da pa gledalcu pomen vseh teh podob ne bi ušel, je Klopčič v film vključil spektakularen prizor, kjer se po pobočju skotali velika bala papirja in

trešči naravnost v vas.⁹⁰ Ključno pri tem seveda je, da je bala od daleč videti kot ogromna rola stranišnega papirja. Kaj želi film povedati o posledicah socialistične modernizacije podeželja po takšnem prizoru – verjetno najmonumentalnejši filmski metafori v zgodovini slovenskega filma – verjetno ne more biti dvoma. Še ena zgovorna metafora v filmu je lik razbojnika Rihtariča, ki ga vsi lovijo. Zdi se, da na vseh ravneh odtujeno skupnost povezuje zgolj vizija skupnega zunanjšega sovražnika, kar bi bilo navsezadnje mogoče razumeti tudi kot namig na stanje v socialistični Jugoslaviji tistega časa. Neprizanesljive podobe poudarjajo tudi drugi elementi filmske konstrukcije, predvsem pa zamolkla fotografija s prevladujočimi rjavkastimi in umazano zelenimi odtenki.

Ne glede na to pa *Vdovstvo Karoline Žasler* niti ne izzveneva zelo polemično (primerjaj Kolšek 1988a, 277). Eden od razlogov za to je, da je vsesplošni primitivizem⁹¹ in anemično brezperspektivnost, ki ju vidimo v filmu, mogoče interpretirati tudi kot kulturno značilnost slovenskega podeželja nasploh, se pravi ne zgolj v socializmu ali zaradi njega. Konec koncev si predmoderno Slovenijo predstavljamo kot lepo in romantično samo zato, ker so nas v to prepričale različne idealizirajoče predstavitve (v duhu *Cvetja v jeseni*). Drugi razlog je povezan z argumenti, ki so jih konec šestdesetih let razvili pri svoji kritiki mainstream filma pisci pri Cahiers du cinéma. Po mnenju teh avtorjev namreč zgodbe, ki poskušajo pripovedovati o širših družbenih problemih na klasičen realističen način, se pravi pregledno in z zornega kota zgolj nekaj jasno izrisanih protagonistov, same po sebi ne morejo biti kritične. Pri takšnih zgodbah se namreč vedno lahko zazdi, da gre za probleme konkretnih posameznikov, ki bi bili rešljivi, če bi ti ravnali drugače, oziroma da gre za partikularne napake sistema, ki jih je mogoče – potem ko jih prepoznamo – odpraviti. Kritična ost *Vdovstva Karoline Žasler* glede na to, da ta film ni bil narejen v kapitalizmu, seveda ni usmerjena proti kapitalizmu (tako kot Cahiersove analize), temveč proti praksam socialistične modernizacije podeželja, toda logika je ista: klasična realistična filmska forma ima zaradi svojih strukturnih značilnosti kot inštrument politične kritike omejen domet. Avtorji iz Cahiers du cinéma v tem duhu zaključujejo, da je lahko – glede na to, da se različne ideološke operacije in družbeni učinki kažejo šele v razpokah med koherentnimi pripovednimi elementi klasičnega realističnega filma – družbenokritičen (z nekaj manjšimi izjemami) samo formalno inovativen/subverziven film (Comolli in Narboni 2000: glej tudi: Lapsley in Westlake 2006, 8 in naprej; Stam 2008, 140–145).

Ker je Klopčič pri *Vdovstvu Karoline Žasler* zgolj potrdil svojo odpoved eksperimentalnemu filmskemu jeziku (kar smo omenili že pri *Cvetju v jeseni* in *Strahu*) ter film posnel prav po kalupu klasičnega realističnega filma, zelo kritičen torej ne more biti že zaradi svoje forme. Tu je pomembno tudi, da se ob gledanju poraja vtis, da se je Klopčič veliko bolj trudil z igralci in psihološko prostornino likov kot družbenimi konteksti. Rezultat je na igralski strani impresiven – več o tem v nadaljevanju –, toda to ne spremeni dejstva, da *Vdovstvo Karoline Žasler* problematiko propadanja slovenskega podeželja zgolj odpira, ne pa tudi analizira. V skladu s tem bi bilo še najbolj primerno, če bi ga označili za *socialni feljton*. Izraz se je Jugoslaviji uveljavil za zmerno kritične filme, ki so na različne probleme v družbi opozarjali na način, ki ni nikogar pretirano razburjal (glej: Škrabalo 1998, 381), med slovenskimi filmi tega obdobja pa bi lahko v ta žanr poleg *Vdovstva Karoline Žasler* umestili vsaj še Pavlovičev *Let mrtve*

⁹⁰ Peter Zobec pripoveduje, da je imel Klopčič s snemanjem tega prizora velike težave, tako da je na koncu moral na vrat na nos angažirati njega, ki je bil znan kot strokovnjak za »masovke«. Z Zobcem kot novim asistentom režije se je potem stvar končno posrečila (intervju Zobec).

⁹¹ Kaže se tipično v odklonilnem nezaupanju do vsega tujega. To drži lepo povzema prizor prihoda Tenorja v vaško gostilno, ko jezikavi harmonikar, ki ga je brezhibno upodobil Radko Polič, nekam v prazni prostor med omizje in prišleka izzivalno navrže: »Keri je pa ta? Čuj, ta je pa novi!« Žaljvinih in izzivalnih namigov, vzklikov in pripomb, ki o stanju duha nekega okolja povejo morda več kot karkoli drugega, je v filmu tudi sicer veliko.

ptice, Hladnikove *Bele trave* in Šprajčev *Krč*. To, kar je v tem pogledu zanimivo, je seveda podrobnost, da se slovenski socialni feljtoni v nasprotju z drugimi jugoslovanskimi filmi tako rekoč brez izjeme osredotočajo na propad slovenskega podeželja. Je mogoče na podlagi tega sklepati, da je bilo stanje na slovenskem podeželju tako zelo kritično? Ali pa je bilo podeželje zgolj ena od tistih ravno prav oddaljenih in tudi ne tako zelo provokativnih tem, ki jih je bilo v ideološko zategnjenih časih sploh mogoče nasloviti? Možno je tudi, da so se slovenski filmarji podeželja lotevali tako zelo dosledno preprosto zato, ker je bilo podeželje v slovenski simbolni geografiji v sedemdesetih letih tista točka, ki je strukturirala vse ostale kulturne koordinate: kar koli je kdor koli želel povedati o Sloveniji nasploh, je moral tako ali drugače povedati v obliki takšne ali drugačne tragedije o slovenskem podeželju.

Toda kolikor vse omenjeno nemara zbuja vtis, da je *Vdovstvo Karoline Žašler* mlačen film, moramo poudariti, da to nikakor ne drži. Res je, da je njegova polemična ost nekoliko topa, toda to še ne pomeni, da ne predstavlja skrajno pretresljivega pričevanja o duhu nekega časa. Bolj gre za to, da je v filmu mogoče različne družbene vidike razbrati že na ravni psihologije protagonistov. Podobe eksistencialne praznine so konec koncev povedne tudi brez jasnih političnih namigov, pomembno pa je tudi, da zgodba kot celota teče zelo dobro. Klopčič je film posnel po scenariju takrat še uveljavljajočega se satirika Toneta Partljiča, in tu je treba priznati, da se različni pripovedni elementi lepo sestavljajo v čvrsto filmsko celoto, ne da bi jo zgodba za en sam trenutek ubrala po kakšnih sentimentalnih ali drugih cenenih bližnjicah. Poudariti je treba tudi, da je Klopčičev premik v filmski mainstream na ravni forme, kakor koli ga že načelno obžalujemo, pri *Vdovstvu* vsaj pripovedno učinkovit. Medtem ko različne izrazne bravuroze, ki so bile značilne za Klopčičeve zgodnje filme, pozornost neogibno odvrtačajo od vsebine, je bolj umirjen filmski jezik tokrat dopustil, da so prišli do izraza pretresljiva zgodba in odlični igralski nastopi. Najbolj izstopajoč med slednjimi je seveda prispevek Milene Zupančič, ki je s svojo ekspresivno upodobitvijo različnih odtenkov človeške bolečine ustvarila enega največjih filmskih likov v zgodovini slovenske kinematografije. Med še posebej pretresljivimi prizori, ki jih je s svojo dramatično igro zaznamovala Milena Zupančič, je tisti, ko se Karolina potika po vasi z malim tranzistorjem, ki ga je nekoč dobila od Tenorja. Njeno krčevito prižemanje k malemu plastičnemu aparatu je na tisti boleči meji med smešnim in tragičnim, ki ne more nikogar pustiti hladnega, še posebej, če vemo, da je zanjo ta hreščeci kos plastike zadnji stik s človeško toplino. Podobno pretresljiv je prizor, ko poskuša Karolina na vsak način prisesti na Tenorjev motor, ko se možakar dokončno poslavlja od nje.

Še ena pomembna kvaliteta filma je obravnava vprašanja ženske ujetosti v skupnost, ki je obtičala nekje na nikogaršnji zemlji med dvema svetovoma, tradicionalnim patriarhalnim in (vsaj načelno) emancipiranim socialističnim. Ključno pri tem je, da Karolina ni (izobražena) feministka, ki bi se borila proti patriarhalnemu redu in ki bi na koncu, ko bi spoznala, da ne more zmagati, raje umrla, kot da bi se prilagodila. To, kar vidimo na filmskem platnu, je nasprotno ženska, ki je sicer boljša ob vseh ostalih, a bi na čisto navadnega patriarhalnega moškega/moža celo pristala, če bi ga sploh kje lahko našla. Tako lahko zaključimo, da je Karolinin zdrs v samopomilujoče pijančevanje sicer mogoče razumeti tudi kot histerično reakcijo na patriarhalno opresijo, da pa je verjetno bolj točno, če zapišemo, da je dogajanje zlasti izraz stanja, ko je socializem pometel s patriarhatom, namesto njega pa ni znal postaviti ničesar drugega (boljšega). Posamezniki v takšnem kontekstu namreč ostajajo v kulturnem vakuumu, ki ga ne znajo zapolniti z ničemer drugim kot z že zdavnaj preživetimi ostanki iz prejšnjih časov, kar je videti tako pri Karolini, ki ne zna drugače, kot da se ozira nazaj in išče izginuli ideal »pravega moškega«, kot tudi pri moških v vasi, ki iz eksistencialne praznine bežijo zgolj tako, da se oprijemajo tistih nekaj preostalih označevalcev patriarhalne samozavesti, kot so pijančevanje, šopirjenje in izkazovanje domnevno izjemne seksualne potence. Ključno pri tem je, da *Vdovstvo Karoline Žašler* kaže, kako ženske ne potegnejo kratke zgolj v patriarhatu, ampak plačujejo ceno tudi za njegov propad. To, kar je v filmu ostalo od »pravega moškega«, je namreč zgolj zbirka neznačajnih pijandur, ki patriarhata ne

znajo več niti uprizarjati (kaj šele prakticirati), kljub temu pa jo na koncu od vseh še najslabše odnese prav Karolina. Ali kakor pravi Zdenko Vrdlovec: »*Vdovstvo Karoline Žasler* je tako 'definitiven' film o tem nesrečnem podeželju prav zaradi izjemnosti ženske figure, ki mora umreti, da bi se drugi lahko znašli v svoji praznini.« (Vrdlovec 2011, 556).

Hanna A. W. Slak opozarja, da je *Vdovstvo Karoline Žasler* mogoče razumeti kot tipično Klopčičev film že na ravni osnovnega motiva nezmožnosti odločitve in iz te izhajajoče duhovne paralize. Tudi v *Vdovstvu Karoline Žasler* je v ospredju junakinja, »ki jo razganja od želje, da bi bila nekje drugje in da bi živela neko drugo, bolj polno, smiselno in svobodno življenje, ki pa ne najde poguma in volje, da bi te sanje uresničila, zato venomer pristaja na kompromise, ki vodijo vse globlje v prepad« (Slak 2012, 123). Film je kljub nekaj zadržkom, ki smo jih omenili na začetku, vsekakor izjemen, zato ga lahko mirno označimo kot enega največjih dosežkov slovenske kinematografije vseh časov. Na vsebinski ravni morda ni najbolj povsem dosleden, toda to je malenkost, ki se v prepletu intrigantnih pomenskih poudarkov in brezhibne realizacije, hitro izgubi. Pomembno je tudi, da je snemanje spremljalo kup težav in nesreč, pa se mu to nikjer ne pozna. Konkretno naj bi bile težave na snemanju »snemanje prizora Karolininega pogreba pri 35 stopinjah Celzija, v rahli nezavesti, poleti namesto spomladi, bolna Zupančičeva, bolna direktorja filma, okvara v laboratoriju in negotovost okoli angleškega traku« (Širca 2012, 112). Ko pravimo, da se vse to nikjer ne pozna, moramo sicer izvzeti težave s filmskim trakom, saj je barvni značaj nekaterih prizorov v resnici precej neenakomeren. Nekoliko je moteča tudi pretirano kontrastna fotografija, kar bi prav tako lahko bila posledica problemov s filmskim trakom, čeprav je možno tudi, da je fotografija takšna, kot je, preprosto zato, ker je ekipa snemala (vsaj zdi se) brez dodatne osvetlitve.

Vrednost filma so prepoznali tudi gledalci, ki so ga nagradili z izjemnim obiskom. Premierno je bilo prodanih 57.127 vstopnic, kar je za tako zahteven film zelo visoka številka in obenem več, kot je istega leta v slovenskih kinematografih zabeležila znamenita uspešnica Miloša Formana *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Let nad kukavičjim gnezdom) (1975). *Vdovstvu Karoline Žasler* so bili naklonjeni tudi filmski kritiki. V Pulju sta bila nagrajena Klopčič in Milena Zupančič: režiser je prejel srebrno areno za režijo, igralka pa zlato areno za glavno žensko vlogo. V Celju je Klopčič odnesel zlato plaketo Metoda Badjure za režijo in adaptacijo scenarija, nagrajeni pa so bili še Berta Meglič (srebrna plaketa za masko),⁹² Milena Zupančič (igralka leta), Miranda Caharija (debitantka leta) in Marjeta Gregorač (posebna nagrada za epizodno vlogo). Milena Zupančič je prejela še (prvo) nagrado Čele Kula na Festivalu glumačkih ostvarenja – Filmski susreti (Festival filmskih dosežkov – Filmska srečanja) v Nišu. Film je bil predvajan tudi v tekmovalnem programu filmskega festivala v Berlinu, kjer je vzbudil precej pozornosti in znamenitega nemškega režiserja Rainerja Wernerja Fassbinderja, ki je bil tedaj predsednik žirije, celo spodbudil k temu, da se je zanimal za angažiranje Milene Zupančič za svoj novi film (do sodelovanja ni prišlo, ker je bila Milena Zupančič takrat že zasedena z nekim drugim projektom) (internetni vir 24 in internetni vir 61). O vplivu *Vdovstva Karoline Žasler* veliko pove tudi podatek, da si je v Logatcu skupina boemskih deklet nadela ime »Žaslerice« (Štefančič 2005, 113). Štefančič obenem pravi, da si je film v Jugoslaviji ogledalo kar 550.000 ljudi, kar pomeni, da je med njegove uspehe mogoče prišteti tudi eno najboljših gledanosti, ki jo kateri koli slovenski film dosegel v bivši skupni državi (točni podatki žal niso dostopni). In še dve zanimivosti. Prva je, da se v prizoru večernega popivanja Tenorja in Karoline na televiziji v ozadju vrti *Peta zaseda* Franceta Kosmača. Je tu šlo za Klopčičev diskretni hommage vse prehitro pozabljenemu klasiku slovenskega filma? In druga: Franci Zajc je v intervjuju povedal, da je bilo najprej mišljeno, da bo *Vdovstvo Karoline Žasler* snemal Jane

⁹²Berta Meglič je dobila nagrado za svoje delo pri *Idealistu* in *Vdovstvu Karoline Žasler*.

Kavčič, potem pa je prevladalo mnenje, da bo Kavčič film posnel na preveč »pornografski« način, tako da so *Vdovstvo* dodelili Klopčiču, Kavčič pa je dobil *Srečo na vrvici* (intervju Zajc).

Z *Vdovstvom Karoline Žašler* se je zaključil niz domačih igranih celovečernih filmov, ki so bili posneti leta 1976, vendar pa zgolj na uradni strani. Tega leta je namreč nastal tudi prvi pomembnejši slovenski dolgometražni amaterski igrani film *Dečki* Stanka Josta. Amaterski filmi niso predmet pričujoče študije, toda ker gre za prvi slovenski film z eksplicitno homoseksualno vsebino in je v tem pogledu pomembna prelomnica, ga bomo na tem mestu kljub vsemu obravnavali. *Dečki* zaradi svoje homoseksualne vsebine ob izidu sicer javno skorajda niso bili prikazani, tako da jih je širša javnost spoznala šele na slavnostni projekciji na *Festivalu gejevskega in lezbičnega filma* v Ljubljani 2004.

Stanko Jost (1937–) se je rodil v Zibiki na Štajerskem. Nižjo gimnazijo je zaključil v Šmarjah pri Jelšah in šolanje nadaljeval v Celju. Ker za študij ni imel denarja, se na AGRFT v Ljubljani kljub opravljenemu sprejemnemu izpitu ni vpisal. Zaposlil se je v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, kjer je skrbel za dokumentiranje predstav. V prostem času se je ukvarjal s fotografijo (bil je eden vidnejših članov *Fotografskega društva Celje*) in s filmom. S pomočjo naklonjene igralske ekipe v gledališču, kjer je delal, je po različnih literarnih predlogah posnel več amaterskih celovečernih filmov, med katerimi lahko omenimo *Križ na gori*, *Mati* (oba po Cankarjevih predlogah), *Gimnazijko* (Ingolič), *Dečke* (Novšak) in *Slovenskega Hamleta* (Zidar). Večina teh filmov je bila tudi predvajana na Tednu domačega filma v Celju in na drugih festivalih. Danes so najbolj poznani *Dečki* (1976), delo, ki ga je Jost posnel po kontroverznem homoerotičnem romanu Franceta Novšaka iz leta 1938. Film je bil prikazan na dveh zaprtih projekcijah, potem pa so njegovo predvajanje ustavili. Znova je bil prikazan šele leta 2004 na Festivalu gejevskega in lezbičnega filma v Ljubljani, kjer je doživel precejšen odmev. Leta 1979 je Stanko Jost prejel nagrado *Kulturne skupnosti Celje* za dosežke na področju amaterskega filma.

Neopredeljena sodobnost. Mama⁹³ pripelje sina Nanija v internat. Ravnatelj ji zagotovi, da bodo za sina dobro poskrbeli. Nani se spoprijatelji s sostanovalcem Zdenkom. Ker je starejši, mlajšemu in bolj občutljivemu Zdenku tudi obljubi, da ga bo varoval pred nasilnim vratarjem. Njegova obljuba je na preizkušnji, ko Zdenka napade skupina nasilnih vrstnikov. Izkaže se, da je Nani mož beseda, saj se nemudoma postavi za tovariša in ga tudi ubrani. Prijateljstvo med sostanovalcema se razvije v pravo ljubezen. Ob neki priložnosti se celo poljubita in kasneje pod tušem še objameta, toda pri tem ju opazi vratar in ju nemudoma zatoži ravnatelju. Ravnatelj je razumevajoč in se zaradi dogodka ne razburja. Nani in Zdenko preživljata počitnice pri Zdenku doma. Nani se zbliža s simpatično Zdenkovo sestro Vlasto, Zdenka pa se zaradi tega loti ljubosumje, ki ga čisto pobije; na koncu od vsega hudega celo zboli. Nani obiše Zdenka v internatni bolnišnici. Pove mu, da Vlasto prijateljstvo med dečkoma moti in da morata torej z njim končati. Obupanemu Zdenku vratar prinese pomaranče. Ravnatelj to vidi in vratarju dostop do dečka prepove, vratarja pa to tako prizadane, da naredi samomor. Ko ravnatelj vidi Nanija poljubljeni Zdenka (v resnici ga je poljubil v slovo), ga pošlje iz zavoda. Zdravniška sestra Zdenku ponudi pomaranče. Zdenko jih odkloni.

Stanko Jost je *Dečke* posnel po istoimenskem romanu Franceta Novšaka (1916–1991) iz leta 1938. Roman opisuje resnično ljubezensko razmerje med Nanijem Papalijem in Zdenkom Castellijem v katoliškem internatu, Novšak pa ga je napisal potem, ko je Papaliju, ki je umrl star komaj dvajset let, ob smrtni postelji obljubil, da bo razodel njegovo skrivnost in ga s tem odrešil pritiska neizpovedane ljubezni. Na kontroverzno besedilo, ki velja za prvi slovenski homoerotični roman, se je ob izidu zlasti

⁹³ Podatkov o tem, kdo je igral katero vlogo, žal ni na voljo. Na razpolago je zgolj seznam igralske ekipe kot celote. Pri filmu naj bi tako sodelovali: Peter Rupnik, Gorazd Pulko, Miro Podjed, Nada Božičeva, Borut Alujevič, Drago Kastelic in Olga Puncerjeva.

iz katoliških krogov usul plaz kritik. Prvi ponatis je tako doživelo šele leta 1970 (Ozmeč; internetni vir 29), ko je nanj naletel tudi Jost. Celjski amaterski režiser se je odločil, da bo po romanu posnel film, toda nad vsebino očitno ni bila navdušena niti nova lokalna oblast, saj je celjska kulturna skupnost snemanje prepovedala. Josta je prepoved tako zelo prizadela, da se je fizično in psihično povsem zlomil. Toda tri leta kasneje se je znova opogumil. Iz banke je dvignil vse svoje prihranke in film z navadno super 8-milimetrsko kamero posnel sam.⁹⁴ »Namesto da bi šel na morje ali si kaj kupil, sem ostal za vekomaj revež, sem bil pa sam producent filma« (Jost v: Ozmeč).

Jost je bil zaposlen v Ljudskem gledališču Celje, kjer je dokumentiral predstave. Ob pomoči mestnega kinokluba je vzporedno s tem posnel deset amaterskih filmov, v katerih so zastopali poklicni igralci iz gledališča. Čeprav bi morda kdo pričakoval, da je bil prvi slovenski gejevski film posnet v prijateljskem ozračju z veliko hedonizma in zabave, je v resnici šlo le še za enega od tovrstnih projektov, ki ga je celjska gledališka ekipa zaključila v desetih dneh (Ozmeč). »Igralci niso bili geji. To je bila skupina različnih ljudi. Nekateri so bili tudi proti. Eden od mladih igralcev, ki je igral glavno vlogo, mi je sredi snemanja celo rekel, če me ne bi spoštoval, če mu ne bi prej natančno povedal, kako in kaj, bi sredi snemanja ušel. Ni imel nobene afinitete do take tematike, ampak potem je zelo profesionalno in lepo odigral« (Jost v Ozmeč).

Filmu se njegov amaterski produkcijski kontekst pozna tako rekoč na vsakem koraku. Zvok spremlja neprijeten šum brnenja kamere; v kadre se večkrat pretihotapi mikrofona; kombinacije ponavljanih prizorov, posnetih iz različnih kotov, ki so omogočile, da je režiser v pripoved vnesel vsaj nekaj montažerskih preskokov (film je bil posnet z eno samo kamero), so toge, zaradi česar se zdi, da se film ob vsakem rezu za nekaj trenutkov ustavi; Jost pa očitno tudi ni poznal nekaterih osnovnih pravil snemanja, na primer pravila 180-tih stopinj. Toda to ni nič tragičnega. *Dečki* vsem omenjenim težavam navkljub tistih 65 minut, kolikor so dolgi, zvozi povsem solidno in na koncu pustijo vtis povsem korektnega amaterskega filma. Zdi se sicer, da so za prepričljivost dela še najbolj zaslužni igralci, ki so prizore odigrali z veliko igralskega občutka in zavzetosti. Film, ki je v drugih pogledih šibkejši, zaradi tega deluje celo nekoliko neenakomerno, toda strogo gledano tudi to ne moti pretirano, še posebej ko se gledalec enkrat navadi na razmeroma okoren filmski jezik. Slednjega amaterskemu filmu v vsakem primeru niti ni mogoče očitati, predvsem pa *Dečki* na tej ravni sploh niso tako zelo pomembni. To, kar jih dela za omembe vredno prelomnico v zgodovini slovenske kinematografije, je namreč zlasti njihova vsebina, saj gre za prvi slovenski film, ki na zrel in vsebinsko celovit način naslavlja tematiko homoseksualnosti in njenega zatiranja v heteronormativni družbi. Tu je sicer res, da njegova osnovna vsebinska poudarka bolj ali manj samo reproducirata standardne vsebinske klišeje gejevske umetniške produkcije. Toda v isti sapi je res tudi to, da to v slovenskem kontekstu leta 1976 ni bilo nujno slabo. *Dečki* v domačem kulturnem okolju predhodnikov tako rekoč niso imeli,⁹⁵ kar pomeni, da je bilo

⁹⁴ Snemalec je bil Sandi Videnšek.

⁹⁵ Nekaj homoerotičnih elementov je mogoče razbrati pri Hladnikovih filmih, v tej povezavi pa se pogosto omenja tudi Duletičev dokumentarec *Tovariši* iz leta 1964. Kljub temu, da je bil izdelek mišljen kot neke vrste reklama za delo v rudniku, je namreč Duletič posnel film, je v prvi vrsti slavospev moškemu telesu. Za Duletiča se je v filmskih krogih sicer že od samih začetkov vedelo, da je istospolno usmerjen, vendar zaradi tega pri svojem delu ni imel težav, leta 2009 pa sta s partnerjem svojo zvezo tudi uradno registrirala. Kot smo že omenili, je bil istospolno usmerjen tudi František Čap, ki v slovenskem filmskem svetu zaradi tega prav tako ni imel težav (povzeto po: Mozetič). Je pa pomenljivo, da v Čapovih slovenskih filmih vsaj za enkrat še nihče ni prepoznal kakršnega koli bolj izrazitega homoseksualnega poudarka. Ta podrobnost govori o tem, da je bila istospolna usmerjenost v slovenski filmski skupnosti nekoč sicer diskretno tolerirana, da pa se je očitno pričakovalo, da posamezniki tega ne bodo prenašali na velika platna.

verjetno smiselno, če so odprli tiste najbolj osnovne vsebine, pri tem pa ni nepomembno, da tega nikakor niso naredili slabo. Tu imamo v mislih predvsem dva poudarka. Prvi, pritisk heteronormativnosti, je lepo izrisan skozi niz subtilnih mehanizmov, ki Nanija oddaljijo od Zdenka, v resnici pa – kot je mogoče razbrati iz zgodovinskega konteksta nastanka literarne predloge, Nanijeve izpovedi Novšaku – ne spremenijo ničesar. Drugi, nasilje nad geji kot strategija odvrčanja od lastne istospolne usmerjenosti, je v filmu prikazan skozi lik vratarja, ki oba junaka vseskozi preganja, na koncu pa se izkaže, da je bil v resnici sam zaljubljen v Zdenka. Njegovo nasilje se v tej luči kaže kot tipično neuspešen poskus zatrtja lastne seksualnosti, kar se na koncu filma zaokroži z njegovim nepričakovanim in pretresljivim samomorom.

Glede na to, da so *Dečki* prvi slovenski film s homoseksualno vsebino, se velja vsaj za trenutek ustaviti tudi pri njegovih bolj eksplicitno homoerotičnih elementih. Reči je treba, da jih ni veliko: kljub razvpitemu statusu filma je poleg omenjenih dveh poljubov in objema pod tušem le še nekaj krajših posnetkov gojencev internata brez majic. Si Jost ni upal dlje? Težko je reči, toda upoštevati je treba, da je bil omejen z literarno predlogo, ki je predvsem najstniška ljubezenska zgodba in ne erotični roman, zlasti pa bi film z bolj eksplicitnimi prikazi verjetno izgubil vsaj nekaj svoje siceršnje teže. Točka, kjer *Dečki* prepričajo, je namreč prav razmeroma resna kombinacija poglobljene obravnave problematike družbenega preganjanja homoseksualnosti in odtenkov subtilne (homo)erotične napetosti. Če pa bi Jost erotične elemente postavil v ospredje, bi se vsebinski del lahko hitro zazdel kot zgolj slab izgovor za erotične ekscese (nekako tako kot je v pornografskih filmih za lase privlečen vsebinski okvir zgolj izgovor za »akcijo«, ki sledi že po nekaj nerodnih verbalnih izmenjavah med protagonistoma na temo tega, kako bo treba popraviti umivalnik ali kaj podobnega). V skladu s tem se zdi Jostov pristop primeren, edino, kar morda nekoliko odbija, so tiste pomaranče, ki predstavljajo vse preveč očitno metaforo za ljubezen oziroma seks. Toda po drugi strani tudi ta element na koncu izzveni razmeroma prepričljivo, konkretno na mestu, ko se poskusi medicinske sestre, da bi Zdenku vsilila svoje pomaranče, sprevržejo v simbolno ekspresivno grotesko. Sestrina prizadevanja se v kontekstu pripovedi kažejo kot povzetek nerazumevanja in nasilja heteroseksualne večine nasproti homoseksualni manjšini, pri čemer jim moč, ne pa tudi legitimnosti, zagotavlja zgolj pozicija avtoritete, iz katere nastopajo.⁹⁶ Zanimivo je, da so Jostu po prvi prepovedi snemanja mnogi odsvetovali nadaljnja prizadevanja za ekranizacijo Novšakovega romana, potem pa je nenadoma prišel klic iz »centrale«, ki je naročil, naj tovariša Josta pustijo na miru (Ozmeč).⁹⁷ V tistem času se o homoseksualnosti skorajda ni govorilo in tudi sicer do nje oblast ni kazala veliko razumevanja, toda dogodek vendarle dokazuje, da je partija v tem pogledu premogla vsaj nekaj tolerantnosti, če že ne liberalne širine (ali pa je bil zgolj nekdo »pri vrhu« tudi sam homoseksualno usmerjen?). Ko so prizorišče snemanja nekajkrat obiskali policisti, naj bi tudi prišli zgolj za zaščito oziroma preveriti, če je vse v redu (Ozmeč). »Po snemanju sem bil tri dni v nezavesti. Edino, za kar mi je žal, je, da nisem mogel igralcem kupiti niti soka« (Jost v Ozmeč), zaključuje svoje pričevanje o snemanju Jost. Film je do prikaza na Festivalu gejevskega in lezbičnega filma leta 2004 doživel zgolj dve javni predvajanja. Prvo je bilo v Ljubljani, v klubu poslancev, kjer si ga je ogledalo tudi nekaj uglednih režiserjev, vključno s Štiglicem in Hladnikom, ki so Josta branili, in drugo v Celju. Po celjski predstavi so film prepovedali, na predstavi pa naj bi bil tudi nek tedaj zelo pomemben politik (Ozmeč).

⁹⁶ Mimogrede, v filmu je zanimiv tudi prizor, ko dijaki pred poukom v razredu berejo vsak svojo literaturo: stripe, erotične revije, šund romane in podobno. Strogo gledano je ta na prvi pogled nepomemben prizor morda najbolj natančen prikaz moške najstniške kulture tistega časa v slovenskem filmu nasploh.

⁹⁷ Med vidnejšimi politiki in kulturniki, ki so podpirali Josta, je bil tudi Bojan Štih.

Če je Rajko Ranfl s *Pomladnim vetrom* leta 1974 slovenski film sedemdesetih letih po obdobju filmskega eksperimentiranja v šestdesetih letih povezal s komercialno usmerjeno kinematografijo petdesetih let, je ta nova smer v slovenskem filmu doživela resnično renesanso šele leta 1977 z dvema uspešnicama: *Srečo na vrvici* in *To so gadi*. Ta dva filmska hita sta s svojim lahkotnim pristopom vzdušje pripovedne serioznosti in nacionalne obremenjenosti, ki je zavladovalo v slovenski kinematografiji sedemdesetih let s filmi dediščine in socialnimi feljtoni, močno razrahljala, toda z izjemo še ene podobne stvaritve, ki je sledila naslednje leto, *Ko zorijo jagode*, Viba pri tej vrsti filmov ni vztrajala. Kakšni so bili razlogi za prekinitev snemanja lahkotnih – ne pa tudi nujno povsem naivnih – uspešnic, ne vemo, toda v splošnem jo je mogoče vsaj do neke mere obžalovati. Tu gre za to, da lahkotni filmi seveda ne morejo biti edina substanca nacionalne kinematografije, da pa iz razlogov splošne komunikativnosti kljub temu ni slabo, če bolj resna filmska iskanja spremljajo tudi vsaj kakšne bolj priljudne stvaritve. Najprej je treba poudariti, je, da nacionalna kinematografija na takšen način sploh drži stik s širšim občinstvom (nerodno je, če se snemajo filmi zgolj za visoko izobražene gledalce), pomembno pa je tudi, da se je že večkrat pokazalo, da slovenski režiserji v resnici znajo delati filme, ki so tako komunikativni kot tudi razmeroma inteligentni: zakaj jim torej ne bi pustili, da posnamejo še več takšnih očitno dobrih celovečercjev? In končno: če gledalci lahkotne produkcije ne najdejo doma, se obrnejo k temu, kar kinematografi uvažajo iz tujine, to pa je pretežno zgolj hollywoodska žolca, ki je sicer ne gre kritizirati kar vsepovprek, je pa vseeno jasno, da je zaradi komercialnih imperativov, ki jim je zavezana, v nemajhni meri vendarle problematična. Najprej že povsem po vsebinski plati, saj gre za bolj ali manj trivialne filme, nič manj pa tudi po kulturni, saj hollywoodski izdelki zaradi potrebe po globalni komunikativnosti občinstvo praviloma naslavljajo tako zelo na splošno, da na koncu ne naslovijo prav nikogar. Lokalni – domači – filmi lahkotnejše vrste po vsebinski plati seveda niso nujno boljši, toda njihova zasidranost v prepoznavnih lokalnih kontekstih pomeni vsaj to, da ti filmi gledalcem njihov vsakdanji svet razpirajo kritični refleksiji. Podobe ameriških mest nekomu, ki tam ni doma, ne pomenijo veliko več od prazne filmske kulise, medtem ko podobe lokalnega okolja, njegovih konvencij in samoumevnosti, poleg vzdihov prijetnega prepoznavanja lokalno stvarnost hkrati izmikajo njeni samoumevni »takšnosti«, ki jo ima za posameznike v vsakdanjem življenju, in jo ponujajo v premislek. Večina gledalcev možnosti, ki se odpirajo v tej povezavi, verjetno niti ne pritegnejo, toda v tej potezi tudi lahkotni domači filmi vsaj od daleč in vsaj potencialno participirajo pri tem, kar naj bi bila umetnost v nekem bolj idealnem smislu, namreč refleksija življenjske izkušnje in njene vpetosti v družbene kontekste.

Srečo na vrvici, mladinsko uspešnico o težavah odrasčanja v blokovski soseski in prvi slovenski film iz leta 1977, je posnel uveljavljeni domači strokovnjak za žanrske filme, Jane Kavčič. Film je bil pripravljen po literarni predlogi Vitana Mala, *Teci, teci kuža moj*, o njegovi izjemni in vztrajni priljubljenosti pa verjetno še največ pove dejstvo, da ni veliko Slovencev, ki ga ne bi videli vsaj enkrat. *Sreča na vrvici* je nastala v koprodukciji Vibe in Vesna filma.

Ljubljana, sodobnost. Matic (Matjaž Gruden) je simpatičen deček, ki skupaj z Mileno (Vesna Jevnikar) nastopa v novem slovenskem filmu. Med snemanjem se zelo naveže na velikega črnega psa Jakoba, tako da režiser (Zvone Šedlbauer) dreserja (Brane Grubar) na koncu prepriča, da Jakob ostane Maticu. Matic je presrečen, kar pa ne velja tudi za njegovo mamo (Lidija Kozlovič), ki meni, da velik pes v blok, kjer stanujeta (oče je na delu v Libiji), ne sodi. Matic jo uspe prepričati v nasprotno, ampak kaj ko so tu še sosedje, ki jih Jakob prav tako moti. Po nekaj manjših polomijah, ki jih zagreši Jakob, hišni svet sklene, da mora pes stran. Matic in njegovi prijatelji iz bloka z indijanskim poglavarjem Črnim bliskom (Mitja Tavčar) na čelu se tej odločitvi upirajo. Ko njihovi glasni protesti ne zaležejo, otroci poskusijo Jakoba obdržati s pomočjo prevare. Kosmatinca na videz odpelje Maticeva prijateljica iz sosednjega bloka, v esnici pa ga skrijejo na streho bloka. Toda ko se ponoči nad mestom razbesni nevihta, Matic v

skrbi za svojega kosmatega prijatelja odhiti na streho, tam pa se za njim zaprejo vrata, tako da v nalivu resno zboli. Otroci obišejo bolnega Matica. Mama mu pove, da je psa vzel nazaj dreser in da ga bo lahko obiskoval, kadar bo hotel.

Sreča na vrvici je otroški film, ki pa je v mnogih pogledih bolj zrel od marsikaterega domačega celovečerca za odrasle. Njegove glavne odlike so dinamičen klasični realistični stil, h kateremu se je Kavčič nagibal že v svojih prejšnjih filmih, tekoča pripoved, pristna simpatičnost, družbena relevantnost in presenetljivo poudarjena urbana senzibilnost. Toda vsaj pri slednji potezi je film v resnici nekoliko ambivalenten. Medtem ko je *Sreča na vrvici* na vizualni ravni pravi urbani spektakel, v katerem je Ljubljana v slovenskem filmu prvič – morda pa tudi zadnjič – videti kot pravo mesto, je njegov vsebinski poudarek ravno nasproten. Zgodba o dečku, ki v blokovski džungli ne najde prostora za svojega pasjega prijatelja in ki se konča z zasanjano fantazijo, kjer otroci tekajo po s soncem obsijanih travnikih, je namreč, prav tako kot je to bilo že *Cvetje v jeseni*, v resnici čisto navadna rustikalna fantazija, ki podeželje enači s svobodo in osebno izpolnjenostjo, mesto pa z odtujenostjo, hladnostjo in frustracijami. Ta ambivalentnost zgodbe same ne moti, saj je sporočilo o nehumanosti življenja v betonskih blokovskih naseljih povsem nedvoumno, toda film kot celota na koncu vseeno izzveni nekoliko neenakomerno, saj delo na eni strani vztrajno poudarja neprijetnost odraščanja v sodobnem urbanem okolju, na drugi pa podobe same Ljubljano kažejo kot dinamično in atraktivno sodobno mesto, kjer se otroci – če izvzamemo problem Jakoba – vseskozi odlično zabavajo. Da je rustikalni podton filma, ki se od začetka do konca dogaja v ljubljanskem blokovskem naselju, nekoliko nenavaden, lahko potrdi tudi avtor pričujoče študije, ki je prav v tistem obdobju – tako kot mladi junaki v filmu – odraščal v enem od ljubljanskih blokovskih naselij. Anonimnost konglomerata različnih blokov, med katerimi je ležala množica praznih (»družbenih«) prostorov (hodnikov, igrišč, travnikov, gradbišč, teras, kletnih prostorov, športnih objektov ipd.), je bila v kombinaciji z velikimi generacijami otrok (v blokkih so pretežno stanovale mlade družine) v resnici pravi otroški raj. Družbe v tako gosto naseljenih naseljih nikoli ni manjkalo, številni prazni prostori med bloki, ki si jih takrat še nihče ni prisvajal, so ponujali možnosti najrazličnejših iger, poceni popularna kultura s televizije ali bližnjih kioskov pa je zagotavljala, da ni nikoli zmanjkalo idej, kakšne zgodbe pri igranju uprizarjati.

Precej tega je seveda videti tudi v filmu samem (na primer igranje Indijancev pred bloki), ki bi ga bilo v nasprotju z njegovimi manifestnimi intencami mogoče celo razumeti kot neke vrste film o urbani gverili. Urbana iznajdljivost otrok je zlasti v prizorih, ko z različnimi prevarami obdržijo Jakoba in ga tihotapijo po naselju, celo tako zelo impresivna, da *Sreča na vrvici* vsaj na eni ravni izzveneva kot film, ki ne govori zgolj o konfliktu dveh generacij, marveč tudi o konfliktu dveh prostorskih senzibilnosti. Mladi so na svoji strani urbano pismeni in spretni, starejši – očitno vključno z avtorji filma samimi – pa živijo v svetu rustikalnih podob in urbanega ne razumejo, s tem pa se v njem seveda tudi ne znajdejo. Otroci se ob tem kažejo kot pravi mojstri urbanega preživetja, ki se, če je to potrebno, lahko v trenutku prelevijo v prave urbane gverilce, *Sreča na vrvici* pa v tem smislu govori o prebujanju urbane kulture, ki sta jo v povojnih letih tako zelo učinkovito zadušila nasilna industrializacija ter izseljevanje tujega in domačega meščanstva. Tu navsezadnje ni nepomembno, da je bila *Sreča na vrvici* narejena leta 1977, v trenutku, ko je v Ljubljani eksplodirala subkultura punka, mladinsko gibanje, ki ga je mogoče razumeti kot enega najbolj urbanih pojavov v slovenski zgodovini. Punk seveda s Kavčičevim filmom nima nikakršne neposredne zveze, toda nekje v globini je med obema kulturnima izrazoma mogoče najti pomembne vzporednice, ki se vrtijo prav okoli vprašanja kreativnih rab mestnih prostorov in njegovih kompleksnih simbolnih koordinat v namene generacijske emancipacije.

Še en nekoliko ambivalenten element v filmu je Matičev odnos do deklet. Medtem ko se za njegovo pozornost z veliko vnemo potegujeta Milena in Neli, dve simpatični vrstnici, Matic zanju ne pokaže nobenega zanimanja in vso svojo naklonjenost namenja Jakobu. To bi bilo v kontekstu zgodnejšega

romantičnega dozorevanja deklic kot dečkov razumljivo, toda v filmu izvemo, da je Matic pred tem že »hodil« z Neli. Je torej pes mladeniču kar čez noč odnesel vse zanimanje za dekleta? Malo nenavadno, prav tako kot tudi to, da sta dekleti vseskozi ljubosumni zgolj druga na drugo, ne pa na očiten vir njunih romantičnih težav: Jakoba.

Ampak to so podrobnosti. *Sreča na vrvi* stoji kot celota odlično, k temu pa so prispevali tako omenjen Kavčičev dinamičen režiserski pristop kot tudi inteligen ten scenarij in odlični otroški igralski nastopi. Pri scenariju velja poleg same sodobne teme pohvaliti zlasti lepo ukrivljen dramaturški lok z žanrsko konvencionalnim, kljub temu pa lepo vključenim zapletom v obliki konflikta med dvema skupinama (Matic in njegov prijatelj nasproti skupini Indijancev pod vodstvom Črnega Bliska), ki se po junakovi velikodušni potezi na policijski postaji združita v učinkovito zavezništvo priti novemu sovražniku (odraslim). Izvorni konflikt je sicer zarisan shematično in vsaj nekoliko ljubljano centrično (medtem ko je dobri deček svetlolasi lepotec, ki govori po ljubljansko, je (vsaj na začetku) zlobni Blisk majhen temnolasec, ki govori z izrazitim koroškim naglasom), toda pripovedno je učinkovit, še posebej ker ga odlično podpirajo igralski nastopi mladih filmskih nadobudnežev. V svojih vlogah so se izkazali prav vsi, s svojo neinhbirano nabritostjo pa nad že tako visoko povprečje sega prav »koroški« Mitja Tavčar v vlogi Črnega Bliska. Matjaž Gruden, ki je igral Matica, je kasneje postal pomemben slovenski diplomat. Ko so ga spraševali, kakšne so bile reakcije na njegov nastop, je povedal, da so se po začetku prikazovanja filma vsuli zlasti številni telefonski klici. Klicale so ga različne mlade oboževalke, njegova reakcija pa je bila mlademu fantu povsem primerna: »Pred kolegi sem se zagotovo delal frajerja, doma pa sem se najbrž stisnil v kakšen kot in se bedasto hahljal« (Gruden v: Čepin Čander).

Simpatičen film o mestnih Indijancih seveda ni mogel biti drugega kot velika uspešnica. Izdelek si je v Ljubljani premierno ogledalo 49.764 gledalcev, še veliko več pa ga je videlo ob številnih reprizah in ponovitvah, ki jim ni konca niti dandanes. Vitan Mal je Kavčičevo filmsko adaptacijo literarnega izvornika predelal v novo knjižno uspešnico, velik uspeh pa je navsezadnje požela tudi naslovna pesem, ki je bila posebej izdana na odlično prodajani mali plošči (skladbo, ki jo je odpela Marjeta Ramšak, sta napisala Dečo Žgur in Svetlana Makarovič). Nekaj je bilo tudi nagrad. Na Tednu domačega filma v Celju je Kavčič prejel glavno nagrado, zlato plaketo Metoda Badjure, film je pa prejel še grand prix iranske televizije ter glavno nagrado žirije na MFF filmov za otroke in mladino v Teheranu leta 1977 (internetni vir 28). Marcel Štefančič jr. navaja zanimiv podatek, da je ugledni partijski funkcionar Mitja Ribičič kljub temu, da je tedanji marksistični center scenarij filma povsem sesul in snemanje kategorično odsvetoval, na premiero poslal ogromno košaro rož (Štefančič 2005, 278).

V vlogi psa Jakoba je nastopil novofunlandec Ron. Imel je tudi dve zamenjavi, kaskaderja Vaksla, ki je namesto njega skočil v Ljubljano in premražen ždel na strehi bloka, ter dvojnika Valdija, ki je z otroki igral košarko in razbil okno (internetni vir 89). Zanimivo pri vsem supaj je, da se film vrti okoli podmene o neprimernosti bloka za pasje življenje, Ron pa je v resnici živel v bloku – in to brez kakršnih koli težav. Kosmatinca je na pasji razstavi našel Jane Kavčič, ki je najprej sicer želel bernardinca, a je ugotovil, da so ti psi tako različno obarvani, da bi težko našli zamenjavo, če bi bilo treba (internetni vir 89).

Druga Vibina popularna uspešnica iz leta 1977 so bili *To so gadi*. S to simpatično komedijo je presenetil Jože Bevc, ki pred tem filmom s celovečerci sploh še ni imel nobenih omembe vrednih izkušenj. Bevc se je namreč proslavil s kratkimi filmi, pred *To so gadi* pa je pri celovečernem filmu sodeloval zgolj enkrat in še to dobrih 15 let pred tem, ko je kot asistent režije pomagal pri *Nočnem izletu*.

Jože Bevc (1925–1987) se je rodil v Ljubljani. V šestdesetih letih se je uveljavil zlasti kot režiser kratkih satiričnih filmov o problemih malega človeka. Med najbolj znanimi od teh so *Bizoviške perice* (1959),

Mladi levi (1961), *Občan Urban* (1963), *Weekend* (1963) in *Soseda* (1964). Za vse te filme je praviloma tudi pripravil scenarije, kar velja tudi za njegov prvi igrani celovečerni film *To so gadi* iz leta 1977, simpatično komedijo iz ljubljanskega predmestja, ki je pokazala toliko sproščene komunikativnosti, da je po številu premierno prodanih vstopnic prehitela celo Čapovo *Vesno* in še danes velja za najbolj gledan slovenski film vseh časov. Kljub izrednemu uspehu s *To so gadi* Jože Bevc svoje filmske kariere ni mogel nadaljevati. Kmalu po premieri svojega prvega celovečerca je zbolel za gangreno, zaradi česar so mu morali odrezati obe nogi, potem pa še za rakom (intervju Marinček). Jože Bevc je bil znan kot zavzet športnik – iz Ljubljane naj bi v Domžale, kjer je bil doma, pogosto kar tekel –, hkrati pa tudi kot razvpit bonvivan in strasten kadilec. Za svoje kratke filme je prejel več nagrad.

Ljubljana, sodobnost. V večji stari stanovanjski hiši nekje v predmestju se vsi ukvarjajo z enim samim problemom, Štefetovimi fanti. Vdovec Štefe (Bert Sotlar), *voznik mestnega avtobusa, ima namreč pet odraščajočih sinov, ki jih ne more več krotiti. Med še posebej priljubljenimi tarčami Štefetovih mladeničev je njihova hišna pomočnica Rozi* (Majda Potokar), *ki je do fantov kljub njihovi nabritosti materinsko popustljiva, a hkrati ne zna drugače, kot da ves čas zgolj grozi, se bo za vedno odselila. Da tega kljub vsemu ne naredi, ji preprečuje zlasti velika naklonjenost do najmanjšega od Štefetovih sinov, Mukija* (Bodgan Sajovic). *Toda ko si mladeniči Rozi privoščijo znova, pomočnica tudi sama obupa in Štefetove zapusti. Mladičji šele sedaj spoznajo, kako dobro je Rozi skrbela zanje, saj morajo po novem sami kuhati, likati, pospravljati in podobno. Stvari se zanje še dodatno zapletejo, ko pride k njim na daljši obisk Rozina nečakinja s podeželja, Meri* (Milada Kalezič). *Mlada lepotica vsem nadobudnežem v trenutku zmeša glavo, njej pa je vseč edino Štefetov sodelavec, voznik avtobusa Toni* (Boris Cavazza). *Tudi Toni je na Meri čisto nor, toda po nekaj zmenkih do Meri naenkrat več ne more priti, saj je nikoli ni doma. Ko je že čisto obupan, se Meri pokaže v uniformi voznice avtobusa. Izkaže se, da je naskrivaj naredila tečaj za ta poklic in da sedaj tudi sama razvažata potnike po mestu. Ko Meri od Tonija, ki je pred tem menil, da to delo ni za ženske, izsili zagotovilo, da ji bo pustil, da bo delala kot voznica, se vsi skupaj odpeljejo v »Indijo Koromandijo«.*

Bevčevi *To so gadi* so dokaz, da za posrečen film ni treba veliko več kot soliden scenarij in nekaj navdahnjenih igralskih nastopov. Morda tudi scenarij, ki ga je pripravil Bevc sam, ni nič posebnega, toda v rokah nabrušene igralske ekipe je predloga zaživela v iskrivo komedijo, ki vse do današnjega dne ostaja eden najbolj priljubljenih in hkrati najbolj simpatičnih slovenskih filmov vseh časov. Med igralskimi nastopi je treba v prvi vrsti izpostaviti prispevke Radka Poliča (kakšno nasprotje je njegov Boris Martinu Kačurju, ki ga je odigral leto prej v *Idealistu* – kot da ne bi šlo za istega igralca!), Berta Sotlarja, Majde Potokar in Milade Kalezič, še posebna hvala pa gre seveda Mili Kačič, ki je s svojo antologijsko upodobitvijo opravljuje Merklinke⁹⁸ postavila nič manj kot pravi spomenik ljubljanskim kofetaricam. Tudi ostali igralci so filmu pridodali značajne poudarke, režiser pa je vse skupaj spletel v celoto, ki je tako neubranljivo prikupna, da je fraza »Jok brate – odpade!«, ki jo v filmu vztrajno ponavlja Meri,⁹⁹ ob izidu filma nemudoma ponarodela. O popularnem nagovoru filma še pred tem pove vse za domači film naravnost nepredstavljen naval v kinodvorane. *To so gadi* si je zgolj v Ljubljani premierno ogledalo 112.394 gledalcev, kar je bil takrat za domači film absolutni rekord (*Vesna*, ki je bila najbolj gledan slovenski film do *Gadov*, je v Ljubljani zabeležila nekaj manj kot 96.000 prodanih kart). V celotni Sloveniji si je Bevčev prvenec ogledalo 280.000 gledalcev (internetni vir 88), kar pomeni, da ni zgolj presegel *Vesne* temveč vsaj do tega trenutka ostaja tudi najbolj gledan slovenski film vseh časov.

⁹⁸ Štefetovi nabriteži ji na vrata večkrat napišejo: »Informacijski center Merklin.«

⁹⁹ Za njo pa seveda še vsi ostali.

Marcel Štefančič jr. poroča, da so film predvajali celo tako zelo dolgo, da so se mnogi ustrašili, da se bo kopija dobesedno »znucala« (Štefančič 2005, 278).

Zgodba o nabritih mladeničih je atraktivna že sama po sebi, toda pod njeno hudomušno površino se v resnici skriva zanimiv *twist*, zaradi česar je pripoved o vdovcu in njegovih petih sinovih mogoče brati tudi kot nemara prvi slovenski feministični film. Kljub temu da se na platnu skoraj izključno vrstijo prigode moških junakov, se namreč vse te tako ali drugače iztekajo v nauk, da moški brez žensk niso nič in ne zmorejo nič, zlasti pa da tudi njihovi tradicionalni poklici (na primer voznik avtobusa), za katere morajo domnevno porabiti ves svoj delovni, potem pa še prosti čas (da si v gostilni opomorejo od delovnih naporov), niso nič takšnega, kar ne bi sodobna ženska obvladala že po nekaj tednih popoldanskega *šnelkurza*. Element »vojne« med spoloma je sicer hvaležen vir komičnih filmskih zapletov in artikulacij že od hollywoodskih *screwball* komedij naprej, toda v kontekstu socialistične transformacije, ki naj bi vsaj načelno emancipirala tudi ženske, je bil nekaj posebnega. Je pa zanimivo, da se je prva prava socialistična ženska v slovenskem filmu – sijoča, samostojna in samozavestna Meri – po partizanki Magdi iz *Ne joči, Peter* pojavila spet v komediji. Nam torej tudi film *To so gadi* nemara sugerira, da je ženska emancipacija v socializmu – ali celo širše? – zgolj šala? V resnici se zdi, da niti ne. Res je, da se obe arhetipski slovenski filmski emancipiranki pojavljata v komedijah, toda to podrobnost lahko beremo tudi kot izraz dejstva, da se ženskam vsaj v slovenskem filmu z emancipacijo v bolj resnih filmih sploh ni treba ukvarjati. K takšnemu branju nas usmerja zlasti dejstvo, da so v slovenskem filmu moški liki po pravilu tako zelo izgubljeni, da ženskam v resnici niti ne predstavljajo resnejše grožnje. Spomnimo se na primer zgolj moških v filmih, ki so bili narejeni leto pred *To so gadi*, se pravi v *Belih travah*, *Idealistu* in *Vdovstvu Karoline Žašler*. Ali pa Matičevega očeta, ki ga v sočasni *Sreči na vrvi* sploh ni videti. Pravo vprašanje torej ni, ali so domači filmarji žensko emancipacijo jemali kot zgolj šalo, temveč, ali se je treba ženskam v domačem filmu z moškimi sploh prerivati v kakšnem bolj resnem žanru od komedije.

Na ravni tehnične konstrukcije *To so gadi* niso nič posebnega, toda tudi to ni nujno slabo. Ob tako močnih igralskih nastopih je morda celo bolje, če režiser ognjemeta igralskih bravur pred kamero ne moti z virtuoznimi akrobacijami pri uporabi drugih pripovednih elementov. Pri obravnavi filma moramo tudi omeniti spretne uporabe notranjega dvorišča stare hiše kot filmskega prizorišča. *To so gadi* v tem pogledu niso nič novega ali posebnega, saj je izrazito filmski značaj notranjega dvorišča kot ene ključnih protofilmskih lokacij, kjer stanovalci opazujejo dogajanje pod svojim oknom na način, ki zelo spominja na voajerske užitke ob gledanju filmov, že pred Bevčevim prvencem opozorilo veliko drugih režiserjev.¹⁰⁰ Toda če takšna postavitev ni bila novost, je pri tem filmu vendarle uporabljena na filmsko učinkovit način, ki ne predstavlja zgolj neke vrste filma v filmu, temveč hkrati lepo kaže na dejstvo, da je pripravnost takšnih lokacij tudi v tem, da predstavljajo – še ena zanimiva vzporednica s filmskim medijem – »svet v malem«. Na festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju je bila za svoj nastop z zlato areno za najboljšo epizodno vlogo nagrajena Mila Kačič. Na Tednu domačega filma v Celju so priznanja prejeli še Majda Potokar (igralka leta), Boris Cavazza (igralec leta) in Milada Kalezič (debitantka leta). Marcel Štefančič pravi, da je film *To so gadi* najboljša reklama za Viator vseh časov in hkrati opozarja, da obstaja zanimiva vzporednica med tem filmom in *Tistega lepega dne*: medtem ko je bil Sotlar v Štigličevi klasiki vdovec s štirimi hčerami, je v *Gadih* vdovec s petimi sinovi (Štefančič

¹⁰⁰ Omenimo zgolj nekaj najbolj poznanih: *Rear Window* (Dvoriščno okno) (Alfred Hitchcock), *Domicile conjugal* (Skupni dom) (François Truffaut, 1970) in navsezadnje tudi jugoslovanski (oziroma hrvaški) *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970).

20005, 117). Tej vzporednici bi lahko dodal še podobni imeni, ki ju ima v obeh filmih. V *Tistega lepega dne* je bil Sotlar Štefuc, v *Gadih* pa je Štefe.

Bolj zadržani od občinstva so bili pri svojih ocenah *Gadov* filmski kritiki. V časopisju se je pojavilo veliko negotovanja nad banalnostjo vsebine in navsezadnje tudi komike, nekateri pa so opozarjali tudi na šibkost same realizacije. V posebni okrogli mizi, ki jo je na temo obravnave filma organizirala revija Ekran, je Vladimir Koch na primer izpostavil šibko fabulativno in dramaturško zasnovano, banalnost gagov, ki naj bi bili znani že iz časa neme burleske ter nerazdelane odnose med preobiljem oseb, ki v vsakem primeru ne počnejo drugega, kot da si zgolj nagajajo (Koch v Konjar 1978, 5). Toni Gomišček je dodal, da se celotna verbalna komika omejuje na Merijino vztrajno ponavljanje »Jok, brate, odpade« (Gomišček v Konjar 1978, 6), medtem ko se je Sašo Schrott obregnil ob »obupno montažo, pomanjkljivo tehnično obdelavo, nedosledno osvetlitev ter slabo kamero, mizansceno in barvno kompozicijo« (Schrott v Konjar 1978, 7).

Z vsem tem se je seveda mogoče strinjati. Kljub temu pa sta vsaj dva razloga, da smo danes lahko do filma vsaj nekoliko bolj prizanesljivi. Prvi zadeva dejstvo, da je kmalu sledilo dolgo obdobje resnično slabih domačih filmov, tako da se z nekaj distance in poznavanja tega, kaj je resnično slab slovenski film, *To so gadi* vendarle zdijo kot posrečena stvaritev – če že ne pretirano globoka. Drug razlog pa je povezan ravno z vprašanjem globine. Ko smo zgoraj govorili o kratkem obdobju preporeda lahkotnega domačega filma, ki se je začelo s *Pomladnim vetrom* in zaključilo s *Ko zorijo jagode*, smo omenili, da je za vsako nacionalno kinematografijo dobro, da pokriva različne žanre in navsezadnje tudi različne relativne višine izrazov. V skladu s tem tudi z lahkotno komedijo ni nič narobe, če je le komična (že Woody Allen je povedal, da je edini kriterij, po katerem lahko sodimo komedijo, prav njena komičnost) pri čemer moramo pribiti, da *To so gadi* ta kriterij kljub vsem pomanjkljivostim vendarle izpolnjujejo. Njihov humor morda res ni pretirano subtilen, je pa učinkovit in do neke mere tudi resnično simpatičen. Upoštevati je tudi treba, da je šlo za Bevčev celovečerni prvenec in da se je režiser verjetno pri delu še nekoliko lovil. Bevc je na svoji strani kritikom očital, da so obremenjeni s prepričanjem, da mora imeti vsak film neko sporočilo. Po njegovem mnenju temu ni tako,¹⁰¹ pri čemer je vztrajal, da so *To so gadi* tudi – tako kot bolj resni filmi – pomemben dokument časa, saj naj bi govorili o pomembni značilnosti sodobnosti: spopadu med generacijami (Bevc v Konjar 1978, 6).

O stanju domačega filma konec sedemdesetih let veliko pove podatek, da so bili *To so gadi* sprejeti za snemanje samo zato, ker so bili od vseh prijavljenih projektov najcenejši (glej: Bevc v Konjar 1978, 6). Na sledi izjemnega uspeha dveh lahkotnejših filmov iz leta 1977 je sicer Viba tudi leto 1978 začela v bolj komunikativnem duhu. *Ko zorijo jagode*, ki je prišel v kinodvorane konec marca tega leta, je priljuden film o odraščanju mladega dekleta iz Ljubljane, ki ga je Rajko Ranfl posnel po istoimenskem romanu Branke Jurce.

Ljubljana, sodobnost. Jagoda (Irena Kranjc), *mlado dekle iz osmega razreda, spoznava, da življenje ni tako zelo preprosto, kot se ji je še nedavno zdelo. Njen sošolec Nejc* (Roman Goršič) *trpi, ker mu mama* (Jerca Mrzel) *ne pove ničesar o njegovem očetu. Sosedovi otroci so prepuščeni sami sebi, Jagodini sošolki, ki prihaja iz Bosne in ki se muči s slovenščino, pa je umrl oče. Jagoda vsem pomaga po svojih*

¹⁰¹ Tu bi se Bevc nemara lahko sklical na Sama Goldwyna, enega najpomembnejših producentov klasičnega Hollywooda, ki je nekoč kritikom zabrusil: »If you want to send a message, try Western Union« (Če hočete poslati sporočilo, se obrnite na Western Union (Western Union je bilo znamenito poštno podjetje, ki je prvo začelo uporabljati telegraf)). Ob tem sicer ne mislimo, da za film ne bi dobro, da ima sporočilo. Kot rečeno, naša teza je zgolj, da mora nacionalna kinematografija pustiti nekaj prostora tudi lahkotnejšim in neobremenjenim filmom, še posebej če so ti tako zelo iskriivi, kot so *To so gadi*.

najboljših močeh. Toda ko v *Operi* spozna simpatičnega mladeniča Dragija (Metod Pevec), se v vrtincu življenjskih preizkušenj znajde tudi sama. Vseeno pa še vedno pomaga vsem svojim bližnjim. Ko Nejc končno pride do očetovega naslova, se tako na primer lahko z njim dogovori za srečanje šele z njeno pomočjo. Soočenje z očetom (Matjaž Turk) pa se ne izteče po Nejcčevih pričakovanjih. Oče mu namreč že kar takoj pove, da ga ne bo mogel videvati pogosto, saj ima sedaj novo družino in noče, da bi njegova sedanja žena izvedela za njegovega prejšnjega otroka. Nejcja je srečanje z očetom, od katerega si je obetal tako zelo veliko, povsem dotolklo. Toda razočaranje doživi tudi Jagoda, ko jo Dragi na nekem zmenku začne na silo slačiti. Jagoda se mu izvije iz objema in pobegne, njemu pa je očitno za vse precej vseeno, saj ga Jagoda že nekaj dni kasneje vidi, kako se na cesti zabava z nekim drugim dekletom. Nejcja ni v šolo. Na zadnji šolski dan Jagoda izve, da je poskusil narediti samomor, vendar na srečo neuspešno. Jagoda, pridna in prizadevna deklica iz 8. a razreda, je v nekaj tednih odrasla v zrelo dekle.

Če smo za Ranflrov prejšnji film *Pomladni veter* zapisali, da je simpatičen, da pa se lomi na točki pretirano predvidljive zgodbe in praznih dialogov, lahko tu nadaljujemo, da je to slabost očitno prepoznal tudi režiser sam, saj se je pri svojih naslednjih projektih redno naslanjal na preverjene literarne predloge. Prva od teh je bil priljubljen mladinski roman Branke Jurce *Ko zorijo jagode* iz leta 1974. Delo pripoveduje o težavah, s katerimi se srečujejo najstniki pri odraščanju, pri čemer pa ga je Ranfl zagrabil vsaj nekoliko po svoje. Zdenko Vrdlovec na primer opozarja, da scenaristični poudarki zgodbi dodajajo elemente življenjsko socialne tragike oziroma drame (Vrdlovec 1978, 13). Pomembno je tudi, da je film posnet v duhu, ki vsaj od daleč spominja na vizualni stil takrat aktualne softcore erotike. Ključen v tem pogledu je seveda znameniti prizor Jagodinega tuširanja. Daljši posnetek gole mladenke, ki odkriva svoje telo in njegove erotične želje, je po Štefančičevi oceni eden od »najbolj klasičnih triumfov slovenskega filma, ki bi ga v današnji sterilni, politično korektni atmosferi zanesljivo prebrali narobe« (Štefančič 2005, 119). S tem se je seveda mogoče strinjati, je pa kljub temu zelo softcore, prav tako kot podrobnosti, da Jagoda v več prizorih pod srajco ne nosi modrčka, kar na nekaj mestih deluje zelo ekspresivno (na primer ko hodi po stopnicah ipd.), in da se ves čas poudarjeno senzualno dotika različnih predmetov (roba gramofonske plošče, svetilke ipd.). Zgovorna je tudi fotografija, ki je prav tako v duhu softcore filmov tistega časa izrazito mehka in se večkrat osredotoča na različne kvazilirične motive. Med njimi so na primer čolni, ki se v nežni večerni svetlobi zibajo na Ljubljani, kar je, mimogrede, zelo za lase privlečen prizor, saj vsi vemo, da pod Tromostovjem – če sploh – nihče ne vesla za način, kot sredi mirnega ribnika v kakšnem angleškem parku.

Če tem poudarkom prištejemo še moralističen okvir pripovedi, namreč da se morajo dekleta paziti na videz prijaznih fantov, saj njihovi motivi niso nujno tako zelo čisti, kot so sladke njihove besede, lahko ugotovimo, da *Ko zorijo jagode* meri v več smeri hkrati in da je posledično razmeroma neosredotočen izdelek. Toda po drugi strani ravno s to svojo neosredotočenostjo razmeroma dobro lovi doživljajski svet najstnikov. Navsezadnje je za najstniško odkrivanje spolnosti, ki je ena od osrednjih tem filma, značilna prav ta vzporednost fascinacije in strahu, ki jo vidimo na filmskem platnu v obliki prepletanja različnih protoerotičnih motivov in nekoliko didaktično prenapetega pripovednega okvira.

Film pritegne tudi s čvrsto zvezanim prepletom več vzporednih zgodb, izčiščenim dramaturškim lokom, učinkovitim komičnim *side-kickom* v obliki Jagodine mlajše sestre in odsotnostjo predvidljivega *happy end*a. K prepričljivosti izdelka so prispevali tudi igralci, od katerih je še posebej dober vtis pustila mlada Irena Kranjc v glavni vlogi. Kljub temu, da je bilo zanjo sodelovanje pri *Ko zorijo jagode* sploh prvo srečanje s filmom, je pred kamero nastopila tako zelo suvereno, da vse ostalo ob njej blede. Pomembno je tudi, da njena odločna igra lepo poudarja še en vsebinski vidik, ki ga je mogoče razbrati med podobami na platnu, in sicer da težave, s katerimi se soočajo mladostniki, izhajajo zlasti iz neurejenih družinskih razmer. Če primerjamo Jagodo in njene prijatelje, lahko tako hitro opazimo, da je junakinja iz klasične meščanske družine z mamo, očetom in dvema otrokoma, medtem ko vsi njeni prijatelji, ki imajo težave,

vključno z Dragijem (ki spi in živi v sobi skupaj z babico), prihajajo iz drugačnih družinskih okolij. Ključno pri tem je, da se s težavami uspešno spoprijema ravno zgolj Jagoda. To podrobnost je mogoče brati kot namig, da so v najslabšem položaju zlasti tisti, ki ne prihajajo iz urejenih družinskih okolij, kar je zelo problematično sporočilo filma. Čeprav v negativen vpliv slabih odnosov v družini na odraščanje mladostnikov nihče ne dvomi, lahko filmu vseeno očitamo ideološko pristranskost, saj favorizira nuklearno meščansko družino ter jo enači z urejenimi družinskimi razmerami, vse ostale družinske situacije pa a priori razume kot negativne, če ne celo škodljive za odraščanje, čeprav je (vsaj danes že) povsem jasno, da družinske odnose ne pogojuje družinska oblika (dvostarševska, enostarševska, razširjena ipd.), temveč da so odnosi v družini ne glede na družinsko formo tisti, ki ustvarjajo za odraščanje otrok pozitivno ali pa negativno okolje (glej Golombok 2000) (da niti ne govorimo o tem, da tudi moderna nuklearna družina ni tako zelo samoumevna, kot se zdi, saj se je uveljavila šele v 19. stoletju). Pripovedni okvir, ki neurejene družinske razmere povezuje zgolj z družinskimi oblikami, ki se razlikujejo meščanske norme, je torej problematičen, vendar ne moremo spregledati, da je v filmu lepo poudarjen prav s samozavestnim nastopom glavne igralki. Kar koli se namreč Jagodi pripeti, se za vsako njeno besedo in kretnjo, s katerimi reagira, skriva samozavest dekleta, za katerega film sugerira, da ga je že stabilno domače (meščansko?) okolje pripravilo za to, da bo svoje težave vedno znalo tudi premagati.

Jagodina družina je zanimiva tudi kot prvi filmsko temeljit prikaz slovenskega socialističnega srednjega razreda, ki si je v letih ekonomske prosperitete na račun velikega zadolževanja države ustvaril materialno in duhovno eksistenco, za katero je mogoče reči, da je bila v marsičem že blizu eksistenci srednjega razreda na Zahodu. Socialistična Jugoslavija je kmalu zdrsnila v brezno poglabljajoče se ekonomske krize, tako da ta kvazimeščanska idila ni trajala dolgo, je pa pustila pri generaciji, ki je takrat živela oziroma odraščala, močan občutek, da je življenje morda lahko celo lepo. Plače niso bile slabe, stanovanja so bila polna udobja, ljudje so lahko potovali, delati pa tudi ni bilo treba pretirano intenzivno – vsekakor ne toliko, kot je treba danes (oz. je bilo treba tudi takrat) v tekmovalnem kapitalizmu. »Do treh sem bil v službi,« se na primer v filmu razburja oče, »in sedaj hočem mir!« Zgolj do treh? Danes je kaj takšnega za večino ljudi nepredstavljen luksuz.

Glede na to, da je vse omenjene poudarke – ideal meščanske nuklearne družine, moralističen pripovedni okvir, sklice na softcore erotiko in površno zanimanje za socialne probleme – mogoče razumeti kot izraz prepoznavno malomeščanskih vrednot, bi bilo mogoče *Ko zorijo jagode* razumeti kot že v jedru zgolj neke vrste apoteozo porajajočemu se socialističnemu malemu meščanstvu. K takšni interpretaciji napeljujejo tudi poudarjeno urbana mizanscena, sredinski estetski profil filma ter konstrukcija Jagodinega očeta kot neke vrste svetovljanskega pater familiasa. Sandi Krošl, ki je odigral to vlogo, se tako vztrajno pojavlja v kvaziangleški jopici in pri tem v eni roki drži časopis, v drugi pa pipo.

V skladu s tem bi bilo mogoče celo postavili tezo, da se je slovenski film v drugi polovici sedemdesetih let s *Srečo na vrvi* in *To so gadi* močno nagnil v urbane vode, da pa je *Ko zorijo jagode*, kjer se je ta urbana senzibilnost tudi že povezala s čisto pravim (malo) meščanskim pogledom na svet, pri tem očitno za oblast šel predaleč, saj se je s tem izdelkom obdobje nekoliko bolj urbane senzibilnosti domačega filma hitro filma končalo. To je sicer morda naključje in ne posledica morebitnih političnih presoj vodstva Vibe ali kogar koli drugega, vpletenega v proces odločanja o tem, kaj se bo snemalo. Toda po drugi strani je dejstvo, da so uradni kritiki *Ko zorijo jagode* odločno zavrnil. Ljubo Struna, direktor filma, poroča, da je posebna komisija (Anica Lapajne in Mitja Rotovnik), ki je pregledovala filme še pred njihovim odhodom v kinodvorane (tu je šlo za neke vrste cenzuro), film tako zelo skritizirala, da se je Branka Jurca, ki je bila na projekciji navzoča, na koncu celo razjokala (intervju Struna).

Ko zorijo jagode je že ob premiernem prikazovanju požel veliko zanimanja. V Ljubljani ga je ob tej priložnosti videlo 36.595 gledalcev, v celotni Jugoslaviji pa skupaj več kot 200.000. Prodan je bil še na Poljsko, Češkoslovaško in v Vzhodno Nemčijo (Štefančič 2005, 119), o njegovi priljubljenosti pa govorijo tudi razmeroma pogoste reprize. Kljub uspehu v kinodvoranah pa film na festivalih ni prejel veliko nagrad. Izjema je bila zgolj Irena Kranjc, ki je na Tednu slovenskega filma v Celju prejela priznanje Metoda Badjure in posebno nagrado NTRCS.

Poleg partijskih funkcionarjev pa so bili do filma zadržani tudi filmski kritiki. Sašo Schrott se je na primer pri svoji oceni spotaknil zlasti ob domnevno modernost stvaritve. Po njegovi oceni Ranflor film »priča o sedanjem času le toliko, da izvemo, da je imela Ljubljana leta tega in tega nekaj modernih stolpnic in ploščadi, zelene avtobuse mestnega prometa, mladina pa je nosila kavbojke ter kvečjemu še, da je na Iskrinem gramofonu poslušala Privškovo glasbo. Vse ostalo pa [...] so stereotipi in šablone, znane iz tisočev ne le filmskih del, in so sodobne danes prav toliko kot so bile pred pol stoletja« (Schrott 1978).

Toda to misel je mogoče tudi obrniti. Mar ni film sodoben ravno v tem, da je tako zelo nesodoben, da skoraj v celoti gradi na že omenjenih vsebinskih in ikonografskih elementih malega meščanstva, ki ga v socializmu niti ne bi smelo več biti? Te elemente sicer lahko razumemo tako kot Scrott, kot nekaj preživetega ali tujega, mogoče pa ga je brati tudi kot izraz nečesa novega: porajajoče se meščanske (oziroma socialistične verzije meščanske) potrošniške senzibilnosti, ki je socialistično ureditev kmalu začela postavljati pod vprašaj. Pustimo sedaj ob strani vprašanje, ali je to bilo dobro ali ne; dejstvo je, da *Ko zorijo jagode* s svojo idejno in ikonografsko strukturo, ki je časovno, prostorsko in navsezadnje tudi politično nespecifična, slovenski vsakdan v resnici prej kot s Slovenijo konca sedemdesetih povezuje z podobami življenja na Zahodu, s tem pa namiguje, da bi bilo lahko življenje v ideološko manj opresivnem okolju od socializma nemara še boljše. Navsezadnje je edina stvar, ki v celem filmu spominja na to, da se vse skupaj dogaja v socialistični državi, Jagodina omemba šolske snovi. »Da se ne boš pol za glavo držala, ko bom prinesla šus iz ofenziv,« pravi mami v nekem njunem prepirju. Film je torej tudi na ravni spogledovanja z zahodnim potrošniškim življenjskim stilom prepoznavno malomeščanska fantazija, tako da niti ni presenetljivo, da oblasti ni bil po godu.

Po treh komunikativnih urbanih filmih je *Praznovanje pomladi*, ki je sledilo, slovenski film vrnilo v zanj v tistem času bolj značilne rustikalne tirnice. Če temu vračanju k podeželskim motivom dodamo še konkreten podatek, da film pripoveduje o preganjanju kurentov na Dravskem polju v 18. stoletju, bi se nemara zdelo, da gre še za eno tipično slovensko filmsko jamrarijo. Toda delo, ki spoprijem z nekim že zdavnaj pozabljenim fragmentom slovenske zgodovine vpenja v čvrst pripovedni okvir in ga tudi nadgrajuje z nizom slikovitih folklorističnih podob, na koncu vendarle deluje presenetljivo atraktivno, če že ne naravnost moderno (sedemdeseta leta so bila navsezadnje obdobje *etno chica*).¹⁰² *Praznovanje pomladi* je posnel takrat že nesporni starosta slovenskega filma, France Štiglic, za Vibo.

Dravsko polje, druga polovica 18. stoletja. Tako kot vsak konec zime pride tudi tokrat na podeželje vojaški oddelek. Njegova naloga je, da preganja kurente, saj je škof prepričan, da je kurentovanje nevaren ostanek poganskega vraževerja in da ga je treba torej izkoreniniti. Med vojaki je podoficir Simon (Zvone Agrež), ki je doma iz ene od vasi, kamor pride oddelek. V vojsko so ga namreč pred dvema letoma poslali premožni sosedje, da bi se njihov sin Štefan (Radko Polič) lahko poročil z lepoticco Suzano (Zvezdana Mlakar), ki je bila vseh tudi Simonu. Simon in Suzana kljub temu nista pozabila drug

¹⁰² *Etno chic* se je razmahnil zlasti pod vplivom hipijevskih oblačil. Iz ulice, kjer se je zadrževal vse od konca šestdesetih let, je v visoko modo prišel leta 1976, ko je Yves Saint-Laurent različne etnoelemente vključil v svojo vplivno kolekcijo za jesen in zimo 1976/77.

na drugega. Med njima začnejo hitro spet preskakovati iskre, še posebej ko Suzana Simonu pove, da se je s Štefanom poročila šele dan pred prihodom vojakov in da je, ker mora biti kurent na večer pred kurentovanjem »čist«, torej še nedolžna. V vrtincu spopadov med vojaki in kurenti se Suzana in Simon ljubita v samotni koči. Ko prideta do besed, Suzana Simona prepričuje (podobno kot ga je prepričeval že njegov oče (Lojze Rozman)), naj v kurentovi opravi, ko ga ne bo nihče prepoznal, ubije Štefana. Mladenič se izmika. S svojim tekmečem se tako spopade šele, ko vidi, da mu je Štefan očeta ubil. Ker se Simon in Štefan borita v kurentovih opravah (Simon si je nadel očetovo), morata ob prihodu vojakov oba bežati. Simon se med begom vnovič odreče ideji ubijanja in kurentovo opravo odvrže. Nanjo naleti Štefanov brat Jurij (Zvone Hribar), ki si je od vedno želel biti kurent, pa mu doma niso pustili. Sedaj si končno lahko nadene kostum in postane pravi kurent, toda ko ga v kostumu sovražne družine zagleda Štefan, pride do tragedije: Štefan je prepričan, da je kurent v resnici Simon, zaradi česar ubije lastnega brata. Kaj je storil, se zave šele naslednjega jutra, ko ravno v trenutku, ko si hoče vzeti Suzano, prijaha mimo njegove hiše Simon s svojim oddelkom. Oddelek se vrača v mesto. Eden od vojakov skoči iz vrste in ubije Simona. Možakar je pravilno sklepal, da je bil njihov predpostavljani med kurenti.

Praznovanje pomladi je izdelek, ki se giblje nekje na pol poti med mainstreamovskim in umetniškim filmom. Da spominja na konvencionalen film, je zasluga zlasti linearno podane pripovedi, bolj ali manj črno-bele karakterizacije in za Štiglica značilnih obrtniško spretnih, hkrati pa filmsko predvidljivih režiserskih prijemov. Da *Praznovanje pomladi* po drugi strani hkrati spominja na umetniški film, zagotavljajo nekateri okretni režiserski prijemi (na primer spopad Simona in Štefana v počasnem gibanju), poudarjeno značajna scenografija (spet je bil na delu mojster Niko Matul), slogovno zaokrožena rjavkasta fotografija Rudija Vavpotiča (ki ji kljub omejeni barvni paleti ne manjka slikovitosti) ter intriganten scenarističen okvir Frančka Rudolfa. Pri slednjem je pomembno, da je Rudolf dramatičen pripovedni voz, okoli katerega se vrtila zgodba, spletel v skrajno preprostem socialnem kontekstu (mali vasi) in s samo nekaj protagonistami. To omenjamo zato, ker je v zgodovini slovenskega filma precej filmov, ki gradijo na veliko bolj kompleksnih zapletih, pa ne izkazujejo niti približno toliko življenja kot ga je videti pri *Praznovanju pomladi*. Franček Rudolf se je sicer uveljavil zlasti kot pisec humorno obarvanih besedil. V letih 1976 in 1977 je bil na Vibi zaposlen kot dramaturg, pri scenariju za *Praznovanju pomladi* pa poleg vsega ostalega pušča še posebej močan vtis njegovo že omenjeno intrigantno vsebinsko jedro.

Pripoved o dramatičnem ljubezenskem trikotniku med Simonom, Suzano in Štefanom, ki se pleče v času preganjanja kurentov, močno zapleta nepojasnen motiv Simonovega odrekanja kakršnemu koli maščevanju. Simon se s Štefanom ne želi spopasti ne glede na to, da ve, da ga je v vojsko poslala Štefanova družina, da bi se lahko njihov sin poročil s Suzano – Simonovo ljubeznijo –, ne premakne pa ga niti to, da ga k umoru tekmeča nagovarjata tako oče kot tudi Suzana. Bodimo iskreni: za svojo ljubezen bi človek naredil še kaj drugega, kot da bi zavil vrat nekemu, ki mu je uničil življenje, Simon pa se maščevanju trmasto odreka. Ko vidi, da je Štefan ubil njegovega očeta, se s svojim nasprotnikom sicer končno spoprime, toda na koncu tudi v tem primeru odneha in drugo jutro povsem hladno odjaha mimo Štefanove hiše, ne da bi nesrečnemu paru na drugi strani okna (Štefan je izgubil svojega brata, Suzana očitno svojega ljubimca) namenil en sam pogled. Vprašanje, ki se pojavlja, je seveda vprašanje vzroka: zakaj se Simon tako zelo vztrajno izmika kakršnemu koli aktivnemu posredovanju v dogajanje v vasi?

Ena možnost je, da je Simon samo še eden v vrsti slovenskih literarnih oziroma filmskih junakov, ki jih zaznamujeta vsesplošna pasivnost in omahljivost. Toda vsaj v tem primeru se zdi, da ta odgovor ni zadovoljiv. To, kar je značilno Simona, nista pasivnost ali omahljivost, temveč zgolj dosledno odrekanje maščevanju. V tem pogledu se zdi celo bolj odločen od drugih likov v filmu, ki brez kakršnega koli premisleka dopuščajo, da jih po življenju premetavajo kar najbolj pritlehni vzgibi, pri tem pa pozabljajo,

da s svojimi vročičnimi dejanji ne počnejo drugega, kot da se prepuščajo robotemu zdravemu razumu neke male in zaostale skupnosti in samo reproducirajo zlo. Če Simonu neodločnosti in neznačajnosti torej v resnici ne moremo očitati, lahko naprej razmišljamo, da njegova dejanja (oziroma nedejanja) nemara vodi krščanska etika odpuščanja in nenasilja. Toda tudi ta interpretacija je vprašljiva, saj se Simonov lik v nekaterih podrobnostih ne ujema s krščansko etiko odpuščanja. Če bi ga res vodil ta imperativ, bi lahko odpustil tudi Suzani njeno glede na okoliščine vendarle vsaj pogojno razumljivo nagovarjanje k umoru Štefana, tako pa se takoj po strastno preživetih trenutkih v samotni koči od nje odločno odvrne. Pomembno je tudi, da je bil Štiglic prepričan komunist, zaradi česar je težko verjeti, da bi snemal film o junaku, ki ga odlikuje krščanska etika nastavljanja še drugega lica. In končno, da krščanstvo v filmu ni postavljeno kot ideal, zagotavlja tudi pripovedni okvir, ki to religijo eksplicitno prikazuje kot agresivno in totalitarno ideologijo. Ključen je pri tem motiv preganjanja kurentov, ki se ga škof loteva že zgolj zato, ker gre za običaj, ki ni v skladu s predpisano dogmo.

Tretja možnost je, da Simonova omahljivost izhaja iz njegove odtujitve domačemu okolju v času, ko je služil vojsko. Zdi se namreč, da je ves čas svoje odsotnosti gojil upanje, da se bo lahko vrnil domov oziroma k Suzani, ko pa se to res zgodi, doživi razočaranje, saj se mu z očmi nekoga, ki je sedaj že videl nekaj sveta, domače okolje nenadoma pokaže kot čisto navadna *vukojebina*. Odločilno pri tem je, da Simon spozna, kako brezobzirna sebičnost in prostaško hlantanje za najbolj primarnimi ugodji ne določa zgolj njegove donedavne sovaščane, pač pa tudi Suzano, ki jo je kot objekt romantične izgube do tistega trenutka prav gotovo enačil z vsem najboljšim. Tragičnost Simonove vrnitve v domači kraj je torej v tem, da ga spoznanje o bedi sveta, iz katerega je izšel, sicer povzdiguje nad nizkotne strasti male skupnosti, da pa to spoznanje hkrati tudi pomeni, da je sedaj izgubil iluzijo, da bi se mu življenje obrnilo na bolje, če bi se iz vojske le lahko vrnil domov. Ni pa je večje praznine od tiste, ko se nam poleg objekta naše želje izmakne še želja sama.

Ampak strogo gledano je tudi ta možnost zgolj špekulacija, zato lahko zapišemo, da je ena od osrednjih kvalitet filma prav tesnobno vzdušje, ki nastaja v enigmatični napetosti med vse bolj distanciranim Simonom na eni strani in surovim materializmom vaše skupnosti na drugi. Ker se dogajanje lesketa v varljivo topli svetlobi kratkih februarских dni, je film na razpoloženski ravni še posebej prepričljiv, k dobremu vtisu pa prispeva tudi nekaj drugih pomenskih poudarkov, na primer možnost, da motiv preganjanja kurentov oziroma vraževerja interpretiramo kot sklic na aktualno politično realnost sedemdesetih. Glede na opresivni značaj obdobja, ko je bil film narejen, in ponavljajoč motiv preganjanja, ki žene pripoved, tovrstna povezava ni nemogoča tudi v primeru, če upoštevamo, da je film snemal eden politično najbolj zanesljivih režiserjev tistega časa. Da je v filmu vsaj kakšen poudarek v to smer, namigujejo zlasti zgodovinsko netočni grozeči črni plašči, ki jih nosijo vojaki in ki oblast že na vizualni ravni slikajo kot surovo anonimno silo, za katero je značilno predvsem samovoljno vtikanje v barvito in sebi zadostno življenje neke skupnosti. Če bi Štiglic želel poudariti, da je bila problematična zgolj konkretna avstrijska oblast s srede 18. stoletja, bi to verjetno lahko naredil s pomočjo kakšnih vsebinskih pojasnitev ali prepoznavnih vizualnih označevalcev, tako pa je treba o tem, kdo je sploh nosilec represije, šele sklepati (uniforme niso prepoznavno avstrijske, vojska govori slovensko ipd.).

Še ena zanimiva podrobnost je zaključek filma. Kakor koli se stvari zapletajo v tistem popoldnevu, ko vojaki preganjajo kurente v vasi, udari tragični zaključek popolnoma mimo vseh mogočih pomenskih implikacij Simonovega izogibanja konfliktom. Štefan in Suzana, ki jima po glavi nenehno rojijo misli na maščevanje, namreč ostaneta živa, medtem ko Simon, ki se je ves čas izmikal ubijanju, ugrizne v prah. Kvaliteta filma je prav v tem, da pokaže, kako se resnično življenje (v nasprotju z zgodbami iz hollywoodskih filmov ali pa s krščansko etiko) ne ravna po načelih kakršne koli transcendentalne pravice.

V vseh teh pogledih je *Praznovanje pomladi* presenetljivo kompleksen film, ki sicer gradi na Štigličevi značilni sredinski estetiki nekje med mainstream in umetniškim filmom, vendar ne na način, ki bi bil kakorkoli problematičen. Slovenska kinematografija se je namreč v sedemdesetih letih v glavnem že profilirala v različne smeri in filmarji niti niso več iskali kompromisnih izrazov, ki bi nagovarjali vsa možna občinstva hkrati. To je bilo dobro, saj so na ta način dobili priložnost, da so svoje delo izbrusili v slogovno zaokrožene izraze, kljub pa je treba poudariti, da je Štiglic z bolj sredinskimi filmi pokazal, da zapiranje v hermetične estetske okvire ni edina možnost. *Povest o dobrih ljudeh* in *Praznovanje pomladi* sta na primer dve od njegovih najboljših del ravno zato, ker že v jedru merita na kar najširše občinstvo, ki pa ga – v nasprotju s hollywoodskim mainstreamom – ne podcenjujeta. Takšna estetska vizija se zdi na trenutke celo tako zelo prepričljiva, da bi lahko celo rekli, da bi bila za Slovenijo tudi sicer najbolj primerna, saj kot majhna država zelo veliko slogovnih diferenciacij niti ne prenaša (če ne drugega za vsako od njih ne bi bilo dovolj občinstva). Da smo do takšne vizije vseeno zadržani, je posledica bolj ali manj dveh dejstev. Prvo je, da nobena umetnost na sistemski ravni ne more delovati brez kar največje širine, ta pa je vedno mogoča šele, ko avtorji niso nujno zavezani imperativu ugajanja vsem možnim občinstvom. Drugo je bolj empirično in izhaja iz ugotovitve, da je bil slovenski film tako rekoč od vedno močan zlasti na robovih (bodisi pri umetniško doslednih filmih bodisi pri lahkotnih komedijah). Če kot takšen deluje čisto v redu, potem ga je treba pustiti na miru, kar pa ne pomeni, da ne bi smeli hkrati prepoznavati tudi kvalitet in pomena bolj sredinske estetike, ki jo v slovenskem filmu povežemo prav z imenom Franceta Štiglica.

Praznovanje pomladi, ki bi ga lahko na neki povsem tretji ravni razumeli tudi kot neke vrste domačo različico tipično pasolinijevskega slavljenja primarnega, iracionalnega in mitičnega, med gledalci ni vzbudilo veliko zanimanja. Premierno je bilo v Ljubljani prodanih 12.148 vstopnic, kar ni ravno veliko, na srečo pa podatek o gledanosti ne pove nujno veliko o resnični kvaliteti filmov. To velja tudi za *Praznovanje pomladi*, kjer bi lahko nekaj manjših pripomb naslovili zgolj na pretirano gledališko igro nekaterih filmsko manj izkušenih igralcev (Zvone Agrež, Zvezdana Mlakar in nekateri drugi). Njihovih gledališki nastopi se namreč ne krešejo le s filmskim medijem kot takšnim, temveč tudi z nastopi tistih igralcev, ki so imeli s filmom že več izkušenj (Radko Polič, Lojze Rozman in Angelca Hlebce).¹⁰³ Toda to niti ne moti pretirano, saj se tovrstni zdrsi vztrajno izgublajo v slikovitem prepletu folklorističnih podob, umazanega naturalističnega detajla ter nekaterih duhovitih vizualnih izletov kot je na primer tisti, ko se kurenti vojakom izmikajo s pravimi *kung-fu* akrobacijami (Štiglic je očitno tudi v času, ko je imel že povsem izdelano avtorsko vizijo, pozorno sledil najnovejšim trendom v svetovni kinematografiji). *Praznovanje pomladi* so snemali kar na Ljubljanskem barju, saj je bila ta lokacija dovolj blizu studiu, da ni bili treba plačevati dnevnic (intervju Pervanje). V je Pulju je film prejel zlato areno za scenografijo (Niko Matul) in posebni diplomi za režijo (France Štiglic) ter zvočno obdelavo (Matjaž Janežič). Na Tednu slovenskega filma v Celju je Štiglic za režijo prejel še zlato plaketo Metoda Badjure, Zvezdana Mlakar in Zvone Agrež pa sta bila razglašena za igralca leta ter Zvone Hribar za debitanta leta.

Draga moj Iza, ki je v domači kinematografiji odprl leto 1979, je bil Duletičev četrti celovečerni igrani film. Duletič je delo posnel po romanu Iva Zormana, ki pa na koncu z videnim ni bil zadovoljen, kar je tudi na ves glas povedal (Štefančič 2005, 123). Film je producirala Viba.

Slovensko podeželje, čas po koncu druge svetovne vojne. Andrej (Zvone Hribar) *se ob očetovi* (Bert Sotlar) *smrti vrne na domačo kmetijo. Hiša, v kateri je odraščal, v njem budi spomine na mladost.*

¹⁰³ Manjši problem v filmu je še delovanje kurentov z nepisanim pravilom, da pod masko lahko počnejo kar koli hočejo (tudi ubijajo), saj naj bi jih bilo v kostumih nemogoče prepoznati. V zgodbi je namreč večkrat poudarjeno, da ima vsaka družina svoj kostum in da torej tudi vsi vedo, čigav je kateri.

Njegova mama (Štefka Drolc) je bila iz nemške meščanske družine Heisingerjevih. Z njegovim očetom, trdnim, a zgolj preprostim slovenskim kmetom, se je poročila kljub nasprotovanju svojega očeta (Nace Reš). Od otrok, ki sta jih imela starša, je bil starejši Andrejev brat Anton (Boris Juh) komunist, ki je ob izbruhu vojne pomagal partizanom, medtem ko je drugi brat Stane (Radko Polič) kasneje pristopil k belogardistom. Antona so Nemci zaradi njegovega delovanja ubili. Andrej se je po njegovem zgledu pridružil partizanom, vendar so ti zaradi njegovega napol nemškega porekla nanj zrli z nezaupanjem. Na koncu so ga le vzeli za svojega, toda kaj, ko so se do takrat oni priskutili njemu. Kot zasanjanega idealista je Andreja še posebej odbijalo partizansko ravnanje po koncu vojne, ko se je osvoboditev v hipu sprevrgla v vsesplošno pijančevanje, redne obiske javnih hiš in oportunistično nedosledne obravnave predvojnih mogočnejšev. Razočaral ga je tudi surovi pragmatizem Vere (Milena Zupančič), njegove ljubezni iz predvojnih časov. Ko se ji je zdelo, da bo svoje bogate starše, obtožene kolaborantstva, pri novi oblasti z Andrejevo pomočjo lahko rešila, se je spečala z njim, ko pa je videla, da je Andrej zgolj majhna riba, se je nemudoma vrgla v naročje njegovemu nadrejenemu. Brat Stane, ki se je vrnil iz partizanskega ujetništva, belogardističnega poraza ni mogel preboleti. Nekaj časa se je prepiral z Andrejem, potem pa se je obesil. Andrej se je ob očetovi nemi obtožbi, da je kriv za bratovo smrt, navsezadnje pa tudi ob bolečemu spoznanju, da ga starši niso imeli tako radi kot druge otroke (poleg Antona in Staneta je bila Novakova še Ana (Lučka Drolc), ki je z belogardističnim zaročencem prebegnila v Avstrijo), vrnil v mesto. Oče mu je ob slovesu povedal, da se bo sam poročil z deklo Polono (Marjeta Gregorač), ki je bila noseča s Stanetom. Svojo odločitev je utemeljil z besedami, da otrok pač mora dobiti Novakovo ime. Od vseh stvari se Andrej z veseljem spominja zgolj bežnega trenutka, ko je nekoč pred cerkvijo videl eterično lepo dekle (Judita Zidar). Lepotico, ki je ni nikoli pozabil, je pri sebi poimenoval Iza.

Draga moja Iza se skupaj s Klopčičevo *Dediščino* od vseh slovenskih filmov še najbolj približuje žanru družinske sage. Za ta žanr velja, da razmerja med liki prepleta s sklici na širše družbene okoliščine in kontekste. Glede na to, da imajo Nemci v literaturi svoje *Buddenbrookove*, Angleži *Forsytove*, Francozi *Guermantske* in podobno, ni nič narobe, če so slovenski režiserji poskusili kanoničen ep o veliki domači družini podati v filmski obliki, tako da je vprašanje, iz katerega na tem mestu izhajamo, izključno načelno: se je Duletiču in Klopčiču posrečilo izoblikovati nekaj temu žanru vsaj približno ustreznega? O *Dediščini* bomo govorili kasneje, za *Drago mojo Izo* pa bi bilo mogoče reči, da je v tej smeri razmeroma učinkovita. To, kar so počeli Mann, Galsworthy in Proust v omenjenih tujih literarnih klasikah na primerih velikih meščanskih družin, je namreč Duletič z uporabo Zormanovega romana smiselno prevedel v specifične slovenske razmere, kjer domačega velikega meščanstva tako rekoč ni bilo, so pa bili veliki kmetje – prav takšni, kot so v filmu Novakovi. Zgodba je tako zgodovinsko utemeljena in kljub številnim spominskim preskokom lepo organizirana, zlasti pa je pomembno, da dobro lovi ravnotežje med prikazi osebnih razmerij med člani družine in umeščanjem teh razmerij v širše družbene okvire. Film tudi v svoji v izhodišču zelo zasanjani legi spretno kombinira pripoved o propadu nekoč trdne družine z elementi parabole o politični, etnični, generacijski in svetovnonazorski razklanosti Slovenije, ki jo je niz dramatičnih dogodkov med drugo svetovno vojno (tuja okupacija, boj za osvoboditev, državljanska vojna in socialna revolucija) le še poglobil.

Na formalni ravni se *Draga moja Iza* od Duletičevega prejšnjega filma razlikuje zlasti po nekoliko bolj umirjenem pripovednem slogu. Medtem ko je avtor pri *Med strahom in dolžnostjo* svojo filmsko govorico skoraj v celoti omejil na različne dinamične povezave statičnih kadrov, je *Draga moja Iza* v tem pogledu bolj zadržana, saj so kadri daljši, s tem pa pomen ne nastaja toliko na ravni njihovih sintagmatskih povezav kot znotraj njih samih. Igor Likar v tem kontekstu pravi, da je tokrat od prostorske in temporalne mizanscene pomembnejša kompozicija dejanja v kadru – *mise en cadre* – (Likar v Frelih 2011, 136), mi pa bi temu lahko dodali, da film posledično slogovno prej kot na *Med*

strahom in dolžnostjo spominja na Duletičev film *Ljubezan na odoru* iz leta 1973. Pomembno je tudi, da *Draga moja Iza* v nasprotju z *Med strahom in dolžnostjo* z gledalcem komunicira tudi z glasbo, dialogi, lokacijami in drugimi bolj konvencionalnimi filmskimi izraznimi sredstvi. V tem smislu gre vsaj za Duletiča razmeroma komunikativen izdelek, čeprav se bo seveda s svojim razmeroma počasnim, zlasti pa poudarjeno nežnim in melanholičnim tonom generacijam, navajenim na hektične hollywoodske ritme (t. i. *fragmentirano kontinuiteto*), verjetno zdel prepočasen.

Ker se večji del filma odvija v povojnem obdobju, ga je na bolj vsebinski ravni mogoče razumeti kot enega od znanilcev v osemdesetih letih razmeroma pogostega filmskega oziranja po teh časih. V delih, ki so v tej smeri sledila, je namreč sklic na minulo, hkrati pa še ne povsem preseženo obdobje partijske diktature omogočil zametke vsaj nekoliko odločnejše politične kritike, nekaj podobnega pa je mogoče videti že pri *Dragi moji Izi*. Povedni so na primer prizori, kjer novi komunistični oblastniki po vojni več časa kot v svojih pisarnah preživijo na različnih zabavah oziroma v kupleraju, film pa tudi odpre vprašanje usode po vojni vrnjenih domobrancev. Danes vemo, da jih je OZNA tako rekoč do zadnjega pobila, toda leta 1979 je bila to še skrbno varovana skrivnost. Film se na prvi pogled tej uradni liniji uklanja, saj vidimo, da se Stane, potem ko oblast ugotovi, da ni bil kriv vojnih zločinov, vrne domov – v resnici je nova oblast pri življenju pustila zelo malo domobrancev –, toda *Draga moja Iza* je po drugi strani z vso potrebno previdnostjo to bolečo temo z motivom domobranca, ki ne sodi v novo ureditev, vsaj odprla (do tistega trenutka ni v slovenskem filmu česa podobnega naredil se nihče). Pomenljiva je tudi že sama podoba Andrejevega vrnjenega brata. Stane resda pride domov, toda vse tiste dni, preden naredi samomor, je videti kot živi mrtvec: njegov obraz je bel in neobrit, roke ima mlahave, njegovi lasje in koža so umazani (od zemlje?), oči prazne in vročične hkrati ipd. S tega zornega kota se zdi, kot da se je na koncu obesil nekdo, ki je bil v resnici že pred tem ubit.

Tudi zaradi tovrstnih diskretnih, a povednih namigov je mogoče *Drago moja Izo* prištevati med pomembnejše dosežke slovenske kinematografije sedemdesetih let. Film sicer ni brez slabosti – več o tem v nadaljevanju –, kljub temu pa ima svoje kvalitete, med katerimi lahko poleg vsega omenjenega izpostavimo tudi epizodo Andrejeve krajše ljubezenske dogodivščine z Vero. Milena Zupančič je tu s svojo zadržano, a hkrati ravno zaradi tega toliko bolj pretresljivo upodobitvijo preračunljive lepote v zgolj nekaj kratkih prizorih prikazala povojni etični propad meščanske, morda pa tudi slovenske družbe nasploh s takšno prepričljivostjo, da dolgi dialogi niti niso bili potrebni (kar je bilo verjetno režiserju, ki nikoli ni rad izgubljal časa z dialogi, v še posebej veliko veselje).

Med pomanjkljivosti filma lahko prav gotovo štejemo način obravnave odnosa med slovenskimi Nemci in Slovenci samimi. Če pogledamo različne umetniške izraze, lahko hitro opazimo, da je bila ta tema tako v slovenskem filmu kot tudi širše naslovljena zelo redko oziroma da je bila, če je do tega že prišlo, praviloma obravnavana v okviru zelo stereotipnih prikazov (o zlobnih Nemcih, izdajalskih *nemškutarjih* in podobno). V tem smislu je imel Duletič v filmu, ki se vrti okoli nemško-slovenske družine, enkratno priložnost, da bi se tematike lotil iz kakšnega novega zornega ali vsaj nestereotipnega kota, vendar je ni izkoristil. *Draga moja Iza* se gradi na povsem konvencionalnih podobah avtoritarnega in vase zaverovanega nemškega meščanstva na eni strani in preprostega, a srčnega slovenskega kmečkega naroda na drugi, v drugem delu filma pa se dogajanje od tega motiva celo odmakne in se osredotoči na izključno bolj ozko slovenske teme (konflikt med partizani in domobranci) in občutenja (trpljenje, obžalovanje, hrepenenje in podobno).

Kot direktor fotografije je pri filmu sodeloval Karpo Godina, ki se je kmalu za tem uveljavil kot eden najboljših slovenskih režiserjev osemdesetih let. Svoje delo pri Duletičevem filmu je opravil brezhibno, saj so podobe resnično lepe in Andrejevi preobčutljivi duši tudi primerno krhke. Slednje je še posebej pomembno glede na to, da je jedro dogajanja v filmu v veliki meri že Andrejevo razpoloženje. Ker je

priповед podana na način niza spominov, dogodki namreč niso pomembni toliko, kot so pomembne reakcije, ki jih prožijo pri junaku, pri čemer je podarjanje razpoloženja še toliko izrazitejše glede na to, da Andrej tudi v resničnem življenju na vse, kar se mu dogaja, reagira skoraj izključno tako, da med seboj in svetom vzpostavlja zid melanholične distance. V tem pogledu je morda celo arhetipski primerek slovenskega filmskega pasivneža (pa konkurenca tu res ni slaba), čeprav je po drugi strani res, da bi bilo mogoče *Draga moja Izo* z nekaj prizanesljivosti v tej povezavi razumeti tudi kot neke vrste metaforo o razmerju umetnika do življenja. Tu gre za to, da je umetnik zaradi nuje, da življenje ves čas opazuje in reflektira, vsaj do neke mere obsojen na prav takšno eksistencialno odrezanost od drame življenja, kot zaznamuje Andreja, le da gre pri njem za bolj ali manj zavestno odločitev, medtem ko se za junaka pri *Dragi moji Izi* zdi, da je njegova težava ta, da svojega abstraktnega idealizma enostavno ne zna prevesti v povsem konkretno človeško toplino.

Ne glede na to, kako interpretiramo Andrejevo odmaknjenost od dogajanja, pa je dejstvo, da ima film poudarjeno spominsko strukturo. Prizori so v glavnem zgolj rekonstrukcija Andrejevih spominov na pretekle dogodke, takšno v preteklost postavljeno dogajanje pa je na nekaj mestih tudi skonstruirano s pomočjo napol sanjskih podob (na primer prizor smrti starega Heisingerja). *Draga moja Izza* se v tem pogledu pred gledalcem ne premika kot običajno zaporedje vzročno-posledično jasno opredeljenih dogodkov, temveč pred njim valuje kot niz šibko povezanih slik, za katere je med drugim značilno, da s svojo poudarjeno statičnostjo in obteženostjo vsaj nekoliko spominjajo na likovni slog Edouarda Maneta, očeta francoskega impresionizma. Tako posnetemu filmu je seveda nekoliko težje slediti, čeprav je drugi strani res, da sam proces spominjanja lovi razmeroma dobro. Tako kot v resničnem življenju se tudi v tem filmu spomini ne kažejo kot jasni in enoznačni prizori, temveč kot nedosledno prelivanje različnih podob in asociacij. Težava je zgolj, ker vsi ti spomini skorajda nimajo referenta. Duletič je namreč zgodbo tako zelo oklestil, da od nje ni ostalo veliko, zaradi česar film kljub vsemu deluje vsaj nekoliko razvlečeno – če že ne prazno. Konec koncev: kaj pa se sploh zgodi v vseh tistih letih, na katera se v svojih mislih vrača Andrej? Strogo gledano ne veliko več, kot bi se dalo povsem učinkovito prikazati že v nekaj minutah. Ob tem se poraja vtis, da se je Duletič pri svojem delu skušal spogledati z mistično pasivnostjo estetike kakšnega Tarkovskega, toda pri tem ruskem klasiku monumentalna tišina njegovih filmov v resnici pove veliko, medtem ko je *Draga moja Izza* tudi na sporočilni ravni bolj ali manj nema. Ali z besedami hrvaškega filmskega kritika Mira Modrinića: »Od [...] Duletičeve zgodbe (o družini v vojnih in povojnih letih) nismo razumeli nič, nismo doživeli nič ...« (Modrinić v Frelih 2011, 134).

Draga moja Izo si je v Ljubljani premierno ogledalo 19.190 gledalcev. V Pulju sta za svoje prispevke prejela srebrni areni Štefka Drolc (za žensko vlogo) in Karpo Godina (za fotografijo), medtem ko je bila Milena Kumar za kostumografijo nagrajena z najvišjim priznanjem v svoji kategoriji, zlato areno.¹⁰⁴ V Celju je *Draga moja Iza* prejela samo eno priznanje, vendar je bilo to po drugi strani tisto osrednje: zlata plaketa Metoda Badjure za režijo Vojku Duletiču.

Pred premiero pa se je razvnela polemika med Ivom Zormanom, avtorjem literarne predloge, in Vojkom Duletičem. Začelo se je z Zormanovo pritožbo, da v špici filma ni naveden kot soavtor scenarija. Duletič Zormanu soavtorstva kljub tej pritožbi in kljub posredovanju Gorana Schmidta, vodje dramaturškega oddelka na Vibi, ni hotel priznati, zato je Zorman v dnevniku *Delu* objavil »Pismo prizadetega pisatelja«,

¹⁰⁴ Vsekakor zaslužno, saj njeni kostumi skrajno učinkovito, hkrati pa tudi umetniško občuteno lovijo tisto krhko ravnotežje med zgodovinsko rekonstrukcijo in filmsko ekspresivnostjo, ki jo je pri zgodovinskih filmih na žalost videti precej redko (pri čemer je sicer treba poudariti, da so slovenski filmi v tem pogledu celo med manj problematičnimi).

v katerem je med drugim zapisal, da je Duletič njegovo literarno predlogo izmaličil do nerazpoznavnosti, da ga tudi sicer ni upošteval in da film navsezadnje zaradi tega tudi ne deluje: »To ni več *Iza*, tudi moja ni, predvsem pa mi ni več draga. Gledalci je niso sprejeli in negotovanja niso skrivali, nekateri so še pred koncem zapuščali dvorano. [Če bi Duletič poslušal njegove nasvete, op.] v filmu ne bi bilo nekaterih mučnih ali grotesknih prizorov [...]; prav gotovo ne bi bilo nemogočih dialogov, ko je besed včasih premalo, včasih preveč, in na katere sem režiserja opozarjal, dokler mu je bilo moje sodelovanje še potrebno; prav tako ne bi bilo poenostavljanj, ki delo razvrednotijo. Žal so bili ljudje pri *Viba* filmu očitno mnenja, da morajo dati Vojku Duletiču v vsem proste roke, ker so bili ti moji ugovori zaman« (Zorman v Frelih 2011, 117). Duletič je odgovoril v takrat priljubljeni reviji *Teleks*. »Dva lista papirja, to je bilo vse njegovo sodelovanje,« je zapisal o Zormanovi pritožbi glede nepriznanega soavtorstva scenarija. Glede pisateljeve trditve, da so dialogi v filmu zanič, pa je dejal: »Pa saj so njegovi, iz romana ... « (Duletič v Frelih 2011, 117).

Petega julija 1979 je doživel premiero **Krč**, še en socialni feljton na temo spolne človeške, politične in ideološke dezorientiranosti slovenskega podeželja v socializmu. Film v estetskem in izraznem smislu ne dosega prejšnjih treh domačih socialnih feljtonov iz sedemdesetih let, je pa kljub temu zaradi nekaj erotično eksplicitnih prizorov v kinodvoranah naletel na več kot dober odziv. *Krč* je za Vibo posnel Božo Šprajc, takrat novinec v krogu domačih režiserjev.

Božo Šprajc (1947–1998) je bil rojen v Kranju. Na ljubljanski AGRFT je najprej diplomiral (leta 1970) kot igralec, v naslednjih letih pa je zaključil še gledališko (1974) in filmsko režijo (1976). Leta 1977 se je zaposlil v ljubljanski Drami, kjer je upodobil vrsto manjših, a izrazitih dramskih likov. Svoje delo pri filmu je začel z reklamnimi filmi, dokumentarci in televizijskimi nadaljevankami. Njegov prvi celovečerec *Krč* (1979) je dosegel izjemno visoko gledanost, čeprav verjetno vsaj v kakšnem delu tudi zaradi nekaj erotično eksplicitnih prizorov, ki jih je vseboval. V izhodišču je sicer šlo za družbenokritični film, v tej smeri pa so bili tudi njegovi naslednji prispevki. Njegova televizijska nadaljevanka *Ante ali Prispevki za življenjepis A. Jereba* (1982) na primer metaforično prikazuje rod »revolucionarjev« in »proletarcev«, ki so tedaj vodili državo, medtem ko *Dih* (1983) in *Odpadnik* (1988) problematizirata različne anomalije v socializmu. V času razpada Jugoslavije se je Šprajc poskusil še s filmom o usodi generacije iz leta '68 *Decembrski dež* (1990). Ta film se ni posrečil, za režiserja pa je bil še posebej tragičen neuspeh njegovega *Felixa* (1996), prvega domačega filma o vojni za osamosvojitve Slovenije leta 1991. Projekt je bil zamišljen kot sodelovanje s francoskim koproducentom, ki pa se ni izšlo, zato film ni prišel niti v kinodvorane. Šprajca je polom projekta zlomil tako poslovno kot tudi osebno, zaradi česar je potem tudi prezgodaj umrl (internetni vir 26 in 27).

Mali trg nekje na Dolenjskem, sodobnost. V neprijaznem malomestnem okolju, kjer se krešejo zakrknjeni tradicionalizem in nove socialistične vrednote, ljudje pa se borijo za svojo osebno srečo ob skoraj popolnem nezanimanju za to, kaj njihova prizadevanja pomenijo za druge, živita dve izobraženi Ljubljančanki. Prva, medicinska sestra Tanja (Mateja Glažar), se s še enim mestnim človekom, politikom Igorjem (Boris Cavazza), zaplete v strastno razmerje. Stvar seveda ne traja dolgo, saj je Igor poročen, poleg tega pa ga tudi bolj kot kar koli drugega zanima kariera. Učiteljica Kristina (Milena Zupančič) je v primerjavi s Tanjo, ki življenje sprejema z mero stoične potrpežljivosti, manj prilagodljiva. V svojem obupu nad vsesplošnim primitivizmom okolja, kjer mora delati (župan ju na primer s Tanjo obtožuje, da »se ližeta«), se še najraje druži z lokalnim norčkom Kavasakijem (Stojan Colja), v prostem času pije, na koncu pa se iz samega dolgčasa zaplete z Matevžem, edinim pokončnim kmetom v okolici, (Ivo Ban). Zaradi vsega tega je v naselju na slabem glasu. Njene težave se še poglobijo, ko organizira šolsko demonstracijo proti izgradnji nove cementarne. Ravnateljica (Iva Zupančič) jo namreč po tem, ko ji zagotovi, da se leto 1968, ko se je zasedalo univerze, ne bo več ponovilo, suspendira. Kavasakija nekdo povozil z Igorjevim avtom. Izkaže se, da to ni mogel biti Igor, preiskava pa traja vse dokler mladenič, ki

ga vsi kličejo »maturant« (Željko Hrs), ne izjavi svoje ljubezni Tanji. Tanja ga zavrne, a hkrati ugotovi, da je prav on povozil Kavasakija. Maturant se ubije. Tanja se z Matevžem, ki je prodal svojo kmetijo, vrne v Ljubljano. Matevž začne na Barju graditi hišo kar brez gradbenega dovoljenja, od česar ga ne odvrnejo niti grožnje gradbenega inšpektorja, medtem ko se Kristina zaposli kot turistična vodička. Zdi se, da je končno zadovoljna, še posebej, ko na avtobusu opazi vsesplošno nezanimanje tujih turistov za domnevne lepote slovenskega podeželja.

Šprajčev prvi celovečerec ni pretirano posrečen film. Na vsebinski ravni v nasprotju z že omenjenimi drugimi slovenskimi socialnimi feljtoni (*Letom mrtve ptice*, *Belini travami* in *Vdovstvom Karoline Žašler*) pri obravnavi podeželja ne izkazuje velike globine, saj ga slika v skorajda popolnoma temnih tonih in spregleduje to, na kar so opozorili že Pavlovič, Hladnik in Klopčič, namreč da so tudi »primitivni« podeželjani na svoj način žrtve (v teh filmih predvsem zgrešene politike nasilne industrializacije) in da torej niso zahojenci že sami po sebi. Mesto se na drugi strani pri *Krču* zarisuje kot prostor svobode, izpolnitve in odrešujočega individualizma, kar je prav tako kliše kot je kliše temu nasprotno prevladujoče obsojanje mesta v slovenskim filmu sedemdesetih let, čeprav je res, da je priznavanje pomena mesta v kontekstu vsesplošnega navdušenja nad podeželjem v sedemdesetih letih kljub vsemu delovalo – če ne drugega – zelo sveže. Toda kolikor mera poenostavljanja v tem oziru morda celo ni tako zelo problematična, to ne velja tudi za zgodbo, ki ni niti abstraktna umetniška meditacija niti spretno podana konvencionalna pripoved. Če je Štiglic v *Praznovanju pomladi* od umetniškega in komercialnega filma vzel tisto najboljšo in vse skupaj združil v filmsko čvrsto celoto, je pri Šprajčevem *Krču* v mnogih pogledih ravno nasprotno, saj film nima niti umetniške globine niti mainstream komunikativnosti. Zgodba se drobi, vsebinski zaključek je enodimenzionalen in poenostavljajoč, liki nimajo ne prostornine ne prepričljivosti, motivacija je skicirana zelo površno, o zapletih in razpletih pa je pogosto treba šele sklepati, zato na koncu ostane bolj ali manj le to, na kar opozarja Štefančič, namreč nekaj erotično eksplicitnih prizorov, ki so v kinodvorane po celi Jugoslaviji privlekli na stotine tisočev obiskovalcev (po Štefančičevem pričevanju je v Jugoslaviji film skupaj videlo kar pol milijona gledalcev (Štefančič 2005, 121)). Navsezadnje tudi ti erotični prizori niso nič posebnega – danes se zdijo še najbolj zanimivi kot še ena potrditev v osnovi rustikalnega značaja slovenskih seksualnih fantazij –, toda v času, ko drugi viri seksualno eksplicitnega materiala še niso bili širše dostopni (revije, videokasete), je bilo očitno že teh nekaj razmeroma okornih prizorov seksa po okoliškem grmovju dovolj močan magnet za množice gledalcev. »Ja, v Beogradu so hoteli pač vsi videti, kako to počnejo Slovenci,« zaključuje Štefančič (Štefančič 2005, 121).

Pojasnjevanje atraktivnosti *Krča* zgolj v kontekstu nekaj eksplicitnih prizorov se nemara zdi grobo, toda v resnici je težko videti, kaj drugega bi lahko gledalce pritegnilo. Če film kot vsaj načeloma ambiciozen in politično zavzet izdelek ne prepriča izobraženega občinstva, kaj naj bi mimo eksplicitnih podob v njem videli ljudje, katerih filmska kultura je skoraj v celoti omejena na dieto hollywoodskih klišejev? Tu je pomembno tudi to, da se *Krč* ne lomi zgolj vsebinsko – v tem pogledu je morda še zanimiv – pač pa tudi formalno. Kadriranje je okorno, montaža se opoteka, glasbena podlaga takrat popularnega slovenskega kantavtorja Tomaža Pengova je sicer korektna, a v nemajhni meri zunaj pripovednega konteksta (film je nevrotično zadušljiv, glasba pa je melanholična), vse skupaj pa za povrh lomi še ne ravno prepričljiva igra. Igralcem sicer ni veliko očitati – vidi se, da se trudijo –, toda v nejasno zgodbo se vendarle očitno niso znali umestiti, zato njihovi nastopi po pravilu ostajajo nedoživet. Še pred samo igro bi se sicer bilo mogoče vprašati tudi o samem izboru igralcev, saj se na svojih mestih nikakor znajdejo tudi nekateri najbolj izkušeni igralci. Milena Zupančič se je na primer izkazala v zelo različnih vlogah, v Šprajčevem prvencu pa se s svojim likom nikakor ne zlije. Ključno tu je, da ni težava v tem, da ne bi dala vsega od sebe, ampak preprosto v njenem značaju, ki se z muhastimi potezami svojeglave učiteljice, ki se seseda pod udarci vsesplošnega nerazumevanja in pritlehnosti, preprosto ne ujema.

Kljub vsej formalni okornosti in vsebinski neizčiščenosti pa ima *Krč* vendarle nekaj kvalitet. Njegovi brezkompromisno temni prikazi socialističnega vsakdana so bili za tisti čas razmeroma pogumna kritika obstoječega sistema, dokaj učinkovito pa tudi naslavlja nekoliko bolj splošno (nikakor ne zgolj za socializem značilno) vprašanje človekovega boja za lastno dostojanstvo v okoliščinah, kjer ni pri rokah ničesar drugega kot zgolj niz slabih izbir. Element kritičnosti – čeprav verjetno ne nameravan – je mogoče razpoznati tudi že pri razmeroma nizki ravni filmske artikulacije, pač v skladu z Adornovo znano tezo, da se »nerazrešeni antagonizmi resničnosti v umetniških delih vedno vračajo kot imanentni problemi forme« (Adorno 2013, 9). In končno, *Krč* je v povezavi z njegovo premočrtno temačnostjo in brezperspektivnostjo mogoče razumeti tudi kot napoved slovenskega filma osemdesetih let, kar pa sicer tudi ni ravno kompliment, saj je za slovensko kinematografijo osemdesetih značilen velik upad kvalitete filmov. Toda če ne drugega, govori vsaj o Šprajčevi družbeni in estetski senzibilnosti, ki je občutenje vsesplošne brezperspektivnosti očitno prepoznal že nekoliko vnaprej.

V povezavi s kritičnimi razsežnostmi filma je treba poudariti tudi, da delo s svojo ostrino v več pogledih presega podobne poskuse tistega časa. Medtem ko so drugi filmi svoje kritične poudarke praviloma skrivali pod abstraktnimi podobami in metaforami, *Krč* socialistično sodobnost prikaže brez ovinkarjenja kot pravo eksistencialno puščavo, hkrati pa se na mnogih mestih obregne tudi ob povsem konkretne anomalije. Matevž na primer na koncu filma gradbenemu inšpektorju, ki se pritožuje nad njegovo zidanje brez dovoljenja, zabrusi: »Boljše je 30 dni aresta kot čakanje na gradbeno dovoljenje!«; samoupravni sestanki so brez dlake na filmskem traku prikazani kot čista farsa; Matevžu se lokalno vodstvo maščuje že samo zato, ker je na partijskem sestanku povedal nekaj, kar je mislil in kar je navsezadnje tudi vsem očitna resnica; zelo zgovorno pa je tudi montažersko sopostavljanje župnikove pridige in županovega slavnostnega govora ob otvoritvi nekega novega dela šole, saj Šprajc na tem mestu niti ne poskuša skrivati sugestije, da gre v obeh primerih za strukturno, če že ne vsebinsko sorodno demagogijo.

Če bi bilo vse skupaj podano na nekoliko bolj dinamičen in atraktiven način, bi lahko *Krč* celo obravnavali kot enega bolj zanimivih slovenskih filmov tistega časa, tako pa se je po kratkem obdobju izjemne popularnosti, ki jo je ob prvih prikazovanjih užival zlasti z naslova omenjenih erotičnih prizorov (zgolj v Ljubljani si ga je premierno ogledalo nezanemarljivih 51.366 gledalcev), iz slovenske filmske zavesti hitro izgubil. In to ne povsem nezasluženo: poleg nekaj omenjenih manj pomembnih prvin je v filmu zanimiva le še njegova postavitve v tisti del Slovenije, ki so se ji domači filmarji sicer tako zelo vztrajno izogibali, se pravi na urbanistično in socialno razdrobljeno podeželje brez barve in značaja.¹⁰⁵ Večkrat smo že omenili, da postavljanje filmskih zgodb bodisi v Ljubljano bodisi v slikovite robne pokrajine problematično, saj so na ta način iz polja filmske obravnave izključena številna druga filmsko zanimiva okolja. Ampak če smo to omenjali zlasti v smislu kritičnosti do nekorektnega zapostavljanja vseh tistih delov države, ki se ne skladajo s turističnimi klišeji, sedaj to pišemo v smislu, da je takšno izključevanje težava tudi zato, ker onemogoča eno temeljnih funkcij umetniške dejavnosti kot takšne: refleksije njenih lastnih družbenih kontekstov. Ena od manj atraktivnih značilnosti Slovenije namreč je, da ima veliko lepe narave, a razmeroma malo privlačne kulturne krajine. Z izbiro le najbolj slikovitih lokacij slovenski film torej to značilnost skriva in na ta način ohranja mero barvitosti in atraktivnosti, a po drugi strani s tem hkrati iz polja širše refleksije sistematično izvzema element kulturne sivine, s katero bi se bilo treba slej ko prej soočiti. Ker se *Krč* v pomembni meri vrti ravno okoli te sivine, mu moramo torej priznati vsaj nekaj značaja, čeprav, kot rečeno, razen nekaj tovrstnih podrobnosti ne prepriča.

¹⁰⁵ Film so snemali v Mokronogu.

V Pulju je bil s srebrno areno za scenarij nagrajen Željko Kozinc, v Celju pa sta priznanji prejela še Šprajc (priznanje Metoda Badjure za režijo) in Janez Starina (debitant leta). Šprajc je v intervjuju za Ekran potožil, da so ga pri snemanju ovirali slabi pogoji za delo, v prvi vrsti pomanjkanje filmskega traku. Boško Klobučar, vodja proizvodnje pri Vibi, je v eni od naslednjih številok odgovoril, da je imel Šprajc v resnici na voljo še celo več filmskega traku kot drugi režiserji, saj naj bi pri Vibi režiserjem začetnikom avtomatično dajali na razpolago 20 odstotkov več filmskega traku, saj so pričakovali, da bo pri njih več napak (in zato tudi ponavljanj) pri snemanju kot pri bolj izkušenih režiserjih (Klobučar 1980).

Iskanja, ki so v kinodvoranah še istega leta sledila *Krču*, so dokončno potrdila, da je Matjaž Klopčič sicer izjemen režiser, da pa kvaliteta njegovih filmov močno niha. Poglejmo konkretno. Svojo režisersko kariero pri celovečernem filmu je začel s pretenciozno *Zgodbo, ki je ni*, nadaljeval z dvema odličnima celovečercema (*Na papirnatih avionih* in *Sedmina*), ki vse do danes sodita med tisto najboljše, kar je kdaj koli prišlo iz domačih filmskih studiev, potem pa je v sedemdesetih letih posnel še neenakomerni *Oxygen*, populistično, a filmsko suvereno *Cvetje v jeseni*, vsebinsko izpraznjen *Strah* ter izjemno *Vdovstvo Karoline Žašler*. Bi bilo torej mogoče reči, da se je Klopčič, podobno kot v istem času v Italiji znameniti Federico Fellini, ujel v ritem enega slabega filma po vsakem dobrem? Morda, kajti njegova *Iskanja*, ki so sledila odličnemu *Vdovstvu Karoline Žašler* tudi pri najboljši volji težko označimo za kar koli drugega kot za enega najslabših slovenskih filmov vseh časov. Film je sicer nastal v koprodukciji Vibe in Vesna filma.

Ljubljana, prva leta 20. stoletja. Ciril (Boris Cavazza) in Fritz (Boris Juh) se odpravljata na potovanje po Italiji. Medtem ko želi Ciril, duhovnik in umetnostni zgodovinar, na poti zaključiti svojo disertacijo o italijanski umetnosti, njegov ekscentrični prijatelj Fritz nima nobenih posebnih načrtov. To, kar ga privlači, je le dogodivščina sama, potovanje pa mu tudi pride prav, da se lahko vsaj za nekaj časa reši njemu naporne bližine prijateljice Ester (Tanja Poberžnik). Ciril in Fritz se po krajšem postanku v Benetkah odpravita proti Veroni. Tam spoznata Karlo (Milena Zupančič), samozavestno lepotico, ki brez težav parira Fritzovim nesramnostim in vztrajnemu izzivanju. Fritz se nad njo takoj navduši, vendar ga mlada dama posvari, da z njo ni lahko. Cirila pokličejo v malo vasico ob Comskem jezeru, kjer z duhovnikom (Polde Bibič) in njegovo družbo razpravlja o umetnosti. Fritz je v tem času v Milanu. Tu se njegova pota še nekajkrat prekrizajo s Karlinimi. Ko ga lepotica s svojo svobodomiselnostjo in izobraženostjo dokončno prevzame, se odloči, da se ji bo maščeval. Krhka Ester Cirilu potoži glede Fritzove nestanovitnosti. Z dekletom se zblížata, toda ko je že na tem, da jo bo poljubil, se Ciril v zadnjem trenutku premisli. Družba se vnovič sreča v nekem penzionu v Firencah. Karla s svojim izzivalnim plesom na zabavi izzove veliko nelagodja. Edino Fritz je nad nastopom navdušen, in to tako zelo, da ji v njeno sobo sledi kar vsem na očeh. Drugo jutro ga v penzionu ni več. Ester Cirilu pove, da se to ni zgodilo prvič in da se bo po obdobju molka spet vrnil k njej. V obupanem dekletu ni več veliko življenja.

Klopčič je *Iskanja* posnel po romanu *S poti* Izidorja Cankarja iz leta 1913. V tej povezavi bi jih lahko imeli za še enega od številnih slovenskih filmov literarne dediščine sedemdesetih let, toda Cankarjeva predloga je v resnici zelo drugačna od tistih, na katerih so v tistem času gradili slovenski režiserji. Medtem ko so drugi slovenski režiserji, vključno s Klopčičem samim v *Cvetju v jeseni*, iz literarne dediščine jemali skoraj izključno predloge vezane na podeželje, ki se ga modernizacija še ni dotaknila, je *S poti* prepoznavno urban in za slovensko kulturo neznačilno svetovljanski roman.¹⁰⁶ Zato je *Iskanja*

¹⁰⁶ Roman ima sicer resnično biografsko ozadje. Cankar je bil skupaj s Feliksom Wetloffom (poljskim umetnostnim zgodovinarjem in profesorjem na univerzi v Poznanju) na študijskem potovanju po Italiji, kjer je zbiral gradivo za doktorsko disertacijo (Flis).

mogoče obravnavati v slogovnem okviru slovenskega filma literarne dediščine zgolj pogojno, pri čemer tudi ni nepomembno, da Cankarjev *S poti* velja tudi za eno redkih del, s katerim se je domača literatura približala v tistem času aktualni estetiki dekadence. V vseh teh vidikih se zdi Klopčičev izbor predloge inovativen in obetaven, toda kaj, ko se filmska preslikava ni posrečila.

Prva stvar, ki pri Klopčičevi ekranizaciji odbije, je medla zgodba. Cankarjev *S poti* je znan kot roman, kjer avtor kritizira dekadenco osebno (v pripovedi jo predstavlja Fritz), hkrati pa se navdušuje nad dekadenco estetiko (zlasti esejističnim slogom Oscarja Wilda). Janko Kos ga v tej luči interpretira kot »posebno slovensko prilagoditev dekadence vzorca« (Kos v Marinčič), toda kolikor je roman zaradi te razcepljenosti zanimiv, za filmsko predelavo ni ravno pripraven, saj je vse te literarne odtiske težko preliti v filmske podobe. Še posebej velika težava je, da je pri romanu izraziti poudarek na razpoloženju, abstraktnih razpravah in bleščečem pisateljskem slogu, ki jih je težko preliti v podobe. Marko Slodnjak, ki je po izvirniku pripravil scenarij, je abstraktnim likom, ki jih »namesto konkretnega delovanja znači abstraktno mišljenje« (Marinčič, 92), sicer poskusil vdahniti nekaj dinamizma, toda ta poskus se ni posrečil, saj se dogajanje izteka v grobo karikiranje, ki je svetlobna leta daleč od globine izvirnika. Če je na primer Fritz pri Cankarju zmeren in povsem simpatičen ekscentrik (primerjaj: Cankar), se v Klopčičevih *Iskanjih* pojavlja kot prenapet samovšečnež, ki ga je že gledati težko – kaj šele poslušati –, zgodba kot celota pa kljub vsem poenostavitvam ostaja ujeta v filmsko nezanimive arabeske vsebinsko praznih pogovorov in nemotiviranih blodenj. Seveda je res, da so filmi lahko dobri tudi v povsem abstraktni legi, toda v tem primeru jih mora namesto vsebine držati skupaj nekaj drugega, pri *Iskanjih* pa je poleg vseh ostalih pripovednih elementov z nekaj izjemami blede tudi fotografija, ki je bila nekoč Klopčičev izraziti paradni konj. Podobe nekakšnega izgubljenega findesièclovskega paradiža, ki jih vidimo na filmskem platnu, na primer prej kot na estetsko zaokrožen film spominjajo na nostalgичno obarvane turistične brošure. Filmu tudi ne pomaga, da je – tako kot je to bilo že pri *Strahu* – vse preveč prizorov izrazito gledališkega značaja, zato navsezadnje ne deluje niti igra. Nastopajoči se v nenavadni mešanici literature, filma in gledališča pač niso mogli znajti.

Iskanja imajo težave tudi z estetsko vizijo. Film podobno kot drugi niti ne tako zelo redki slovenski celovečerci (od *Jare gospode* naprej) z veliko vnemo slika *grandeur* slovenskega meščanstva pred prvo svetovno vojno, vendar tega v resnici v tistem času skorajda ni bilo. *Iskanja* v tem pogledu bolj kot na kar koli drugega spominjajo na obupan poskus konstrukcije slovenskega meščanskega pedigreja za nazaj, pri čemer ni problematična zgolj zgodovinska neutemeljenost takšnega početja, marveč tudi to, da ta projekt v filmu ne prepriča niti kot fikcija. Veliko slovensko meščanstvo, ki se v *Iskanjih* vehementno sprehaja po salonih severnoitalijanskih mest, pušča v kontekstu robotih slovenskih kulturnih koordinat nenaraven in prisiljen vtis, sami igralci pa bolj kot na prave meščane spominjajo na igralce, ki se trudijo igrati meščane. V romanu je tudi jasno razvidno, da so skorajda vsi liki razen Cirila v resnici tujci. Fritz je »Nemec iz rajha«, Karla govori nemško, duhovniki so Italijani in tako naprej (glej: Cankar). To, da v filmu vsi govorijo slovensko, je morda povsem praktična rešitev (niso potrebni podnapisi), toda medtem ko je v romanu internacionalizem družine, okoli katere se pleče zgodba, kljub slovenskemu jeziku jasno poudarjen, je ta prvina v filmu popolnoma zamolčana, zaradi česar na koncu ostaja neprijeten občutek, da je Klopčič v tem svojem delu zgolj na vsak način želel poudariti domnevno veličino slovenskega meščanstva iz obdobja pred prvo svetovno vojno, čeprav te ni bilo niti v Cankarjevem izvirniku niti v resnici.

Čisto na koncu izdelek kviri tudi Klopčičevo premočrtno in naivno romantiziranje *fin de siècle* nasploh. Obdobje na prelomu iz 19. v 20. stoletje, ki ga je Klopčič sicer do neke mere idealiziral že v *Strahu*,

danes morda res velja za *belle époque*, toda tudi v tistem času se ni cel svet predajal zgolj elegantni konverzaciji, ki jo je v svojem delu tako zelo natančno upodobil Marcel Proust, kakor se tudi niso na vsakem vogalu pojavljali utelešeni stereotipi velemestne boheme. V *Iskanjih* pa stojijo na eni strani bolešno nedolžno dekle (Ester), na drugi vročičen umetniški *connoisseur* ekscentričnih nagnjenj in bombastičnega nastopa (Fritz)¹⁰⁷ in na tretji emancipirana *mondaine* (Karla), ki se med tem, ko doma gleda skozi teleskop (sic!), poigrava z ličnim malim bičem za intimne erotične igrice: takšne gostote boemskih svetovljanov v tistem času verjetno ni bilo niti na Montmartru, kaj šele med družino slovenskih popotnikov po Italiji.

Pa bi morda glede vsega omenjenega še potrpeči, če bi *Iskanja* tekla vsaj v sebi lastnem okviru. Toda dejstvo je, da je film za povrh še skrajno nedinamičen. Zdenko Vrdlovec v tem kontekstu pravi, da so *Iskanja* Klopčičev najbolj estetski, a hkrati tudi najbolj dolgočasen film (Vrdlovec 2013, 543). Glede estetskosti je težko verjeti, da se *Iskanja* sploh lahko primerjajo s takšnimi Klopčičevimi estetskimi presežki kot sta bila na primer *Na papirnatih avionih* ali *Sedmina*, morda pa tudi še *Oxygen* –, se pa lahko strinjamo glede dolgočasnosti, saj se film od začetka do konca vleče kot maček po preobilni večerji.

Medel in statičen film si je ogledalo razmeroma skromnih¹⁰⁸ 13.803 gledalcev. V Pulju sta bila za svoje prispevke nagrajena Niko Matula in Tomislav Pinter. Prvi je dobil zlato areno za scenografijo, drugi pa zlato areno in (deljeno) nagrado Kodak-foto Pariz za delo s kamero. Da s filmom ni vse v redu, se naj bi zavedal tudi Klopčič sam. Peter Zobec je pripovedoval, da je po premieri ekipi dejal: »Sedaj bomo delili nagrade. Če si bo kdo ta film pogledal dvakrat, bo dobil nagrado. Če pa si ga bo kdo pogledal celo trikrat, ga bomo kazali Slovincem kot veliko znamenitost!« (intervju Zobec).

Domača proizvodnja celovečernih igranih filmov se je v sedemdesetih letih zaključila s Hladnikovim *Ubij me nežno*. Film je v kinodvorane prišel tik pred iztekom leta 1979, Hladnik pa je z njim po dolgih letih bojov s cenzuro in različnimi omejitvami končno tudi v Sloveniji prišel do priložnosti, da ustvari nekaj vsaj približno tako zelo neinhibiranega, kot si je želel že od vedno.

Idilična vila ob morju, kjer živijo teta (Duša Počkaj), babica in dedek, sodobnost. Dedek pri čiščenju orožja po nesreči sproži mitraljez, ki poleg njega samega pokosi še babico. K teti, ki prevaja šund romane in stripe, se tako priselita nečak David (Janez Starina) in njegova soproga Julija (Miranda Caharija), Julija pa s seboj pripelje še svojega mladega ljubimca Adama (Igor Samobor). Nenavadni družini se kmalu pridruži še uslužbenka iz založbe, za katero dela teta, Cita (Marina Urbanc). Cita se nemudoma zaljubi v Adama, življenje v vili pa kljub zapletenim ljubezenskimi in seksualnim razmerjem nekaj časa poteka v orgiastični harmoniji. Edino teta se pritožuje, da Julija svojega ljubimca brezobzirno izkorišča. Ko se začnejo krhati odnosi še med drugimi stanovalci, pride do zaporedja nenavadnih umorov. Najprej v rastlinjaku umreta mladi ljubimki, ki sta se tam znašli po naključju, potem pa jo na večna lovišča mahneta še David in teta. Preostala trojica se zaplete v niz sumničenj in spletk. Malo verjetno je, da bi se tudi ta končala še kako drugače kot z umori, toda Adam dekletoma predlaga ljubezenski kompromis. On naj bi spal s Cito, ki je zaljubljena vanj, Cita z Julijo, ki je zaljubljena v Cito, Julija pa z Adamom, ki ljubi njo. Adam odide spat. Cita in Julija med srebanjem školjk skleneta, da bo verjetno vseeno še najbolje, če Adama preprosto ubijeta. Privežeta ga torej v bazen, v katerega spustita

¹⁰⁷ Ki se po avlah bleščečih hotelov in razstavnih prostorih uglednih muzejev sprehaja kot po lastni *špajzi*.

Mimogrede: od kod mu vso to silno poznavanje umetnosti? Fritz v nasprotju z bolj skromnim Cirilom v celotni dolžini filma ne vzame v roke niti ene same knjige.

¹⁰⁸ Glede na obiske drugih slovenskih filmov iz druge polovice sedemdesetih let.

piranje. Na koncu Cita ubije še Julijo, toda ko se s tetinim Porschejem vrača v mesto, se na njenem sovozniskem znajde David. Na počivališču se potem pojavi še teta, ki ubežniški par ubije, na založbi, kamor se vrne teta po nove materiale za prevajanje, pa so med živimi še (oziroma že spet) Cita, Adam in David. Izkaže se, da se je vse skupaj odvrtelo zgolj v tetini glavi, saj uboga stara gospa pod vplivom množice šund romanov, ki jih prevaja, vse težje razlikuje med domišljijo in resničnostjo. Teta se s škripajočim spačkom (njenim resničnim avtomobilom) vrne v svoje majhno stanovanje. Tu se loti novih prevodov. Ko začne prevajati zgodbo o strašnem, a hkrati tudi privlačnem posiljevalcu, stopi skozi okno Adam z velikim nožem: teto je spet odneslo v svet romana, ki ga prevaja.

Ubij me nežno torej pripoveduje o starejši gospe, ki jo prevajanje šund literature (od stripov do popularnih krimičev in ljubičev), odnaša v nenavadne fantazijske svetove. Zato se nemara zdi – še posebej, ko se na koncu filma razkrije resnica o njenem pravem življenju –, da celovečerec starko pomiluje oziroma da popularno kulturo, ki ubogo revo vztrajno meče iz tira, obsoja. Toda to je zgolj vtis: *Ubij me nežno* je v resnici ravno nasprotno poklon moči človekove domišljije in navdihujočim prvinam popularne kulture. Konec koncev: kakšno pa bi bilo tetino življenje, če bi se dosledno držala realnega? Naporno delo, osamljenost in materialno pomanjkanje. Ker pa šund literatura, ki jo prevaja, v njej spodbuja nebrzdane fantazije, je vsaj njeno duhovno življenje polno in dinamično, hkrati pa tudi nadvse zanimivo. Da je film trdno na strani popularnokulturnega *trash*a, govori tudi dejstvo, da je tudi sam kičast. Več o njegovih slogovnih značilnosti v nadaljevanju, toda že na povsem splošni ravni je težko spregledati, da je *Ubij me nežno* posrečeno delo v pomembni meri prav zaradi ustvarjalne rabe različnih prvin natanko tiste kulture, s katero se pri svojem delu ukvarja teta.

Na tej ravni se je tudi dokončno pokazalo, da je bil Boštjan Hladnik kot režiser že dolgo daleč pred svojim časom. S svojimi filmi namreč ni prehitel zgolj množice drugih avtorjev, ampak tudi aktualno filmsko in umetnostno teorijo. Če se ozremo samo po slednji, lahko na primer hitro vidimo, da so se razprave, ki so poudarjale brisanje meja med visoko in popularno kulturo (tu gre zlasti za postmoderno teorijo)¹⁰⁹ oziroma politično progresivne potencialne popularne kulture (to so britanske kulturne študije) pojavile konec sedemdesetih let, medtem ko je Hladnik v tem duhu še pred filmom *Ubij me nežno*, ki se v ta kontekst prilega kot majoneza na sendvič, posnel *Sončni krik* in *Maškarado*. V elementu podiranja razlik med visoko in nizko kulturo je bil torej Hladnik čista avantgarda, in to celo v svetovnem kontekstu (neke vrste slovenski filmski Andy Warhol), pri čemer v duhovno omejenem domačem okolju pričakovano ni naletel na veliko razumevanja. To okolje je imelo namreč težave že z njegovimi razmeroma konvencionalnimi umetniškimi filmi (*Ples na dežju* in *Peščeni grad*), ampak kolikor je s temi celovečerci požel nekaj priznanja vsaj med tistim bolj odprtim delom kulturne elite, so njegovi filmi, v katerih je kombiniral različne umetniške žanre in kulture višine, trkali ob vsesplošno nerazumevanje tudi med večjim delom kulturno razgledanega filmskega občinstva. Malo jih je bilo, ki so znali tudi v Hladnikovih bolj »odštekanih« filmih prepoznati novo senzibilnost, ki bo desetletja kasneje postala tako rekoč kulturni standard (tipično s filmi Quentina Tarantina, ki gradijo na takšnih filmsko reflektiranih sklicih na različne manj ugledne žanre kot je bilo značilno za Hladnika).

Scenarij za *Ubij me nežno* je pripravil Franček Rudolf. Hladnik je ob neki priložnosti dejal, da mu Rudolfov neortodoksen humor ustreza (glej Furlan in Kozole 1991), kar je videti tudi v tem filmu: medtem ko se zgodba na koncu sicer razplete v povsem smiseln zaključek, se v večjem delu vendarle vrti okoli niza skrajno nenavadnih zapletov, ki dogajanje počasi, a zanesljivo ostrijo v tipično Hladnikov svet duhovitih seksualnih fantazij in absurdnih pripovednih obratov (v tem pogledu je višek filma brez

¹⁰⁹Ki jo je sprožila izdaja Lyotardove *La condition postmoderne* (Postmoderno stanje) prav leta 1979 (glej: Lyotard 1988).

dvoma tetin *disco dance* s postavnimi motoristi). Ker na tej ravni deluje zelo dobro, lahko sklenemo, da se je Hladnik očitno obnesel zgolj v primerih, če je lahko delal v njegovim lastnim zanimanjem bližnjih okvirih. Škoda torej, da tega ni prepoznalo tudi vodstvo Vibe in mu pustilo proste roke, ne pa da ga je vztrajno sililo iz njegove umetniške lege oziroma ga je na različne načine omejevalo. S tem ni doseglo drugega, kot da je posnel nekaj medlih filmov, na primer že omenjena *Ko pride lev* in *Bele trave*, še posebej pa dva naročena prispevka, ki sta sledila (*Čas brez pravljič* in kratki film *Prstan* v omnibusu *P. S. (Post scriptum)*) in ki sta Hladnikovo filmsko kariero povsem po nepotrebnem zaokrožila svetlobna leta pod ravnijo, ki jo je bil sposoben doseči. Ker je *Ubij me nežno* temu nasprotno film, ki ga je posnel v skladu s svojimi zanimanji in prepričanji, je seveda veliko boljši in ga lahko zato nemara celo razumemo kot Hladnikov resnični umetniški labodji spev (vsaj na področju celovečernega filma).

Na formalni ravni je treba med še posebej posrečenimi elementi izpostaviti novovalovsko igrivo montažo Maričke Pirkmajer, živopisno scenografijo Mirka Lipužiča in barvno nasičeno fotografijo Mileta de Glerie. Vsi ti prispevki film že na ravni formalnega okvira vzpostavljajo kot slikovit kolaž erotičnih podob, načičkanih meščanskih interjerjev in vse mogoče flore in favne (od kuščarjev in mesojedih rastlin do golih lepotic in prepotenih disco plesalcev). Da je zagotovil vse potrebno za snemanje, ki je v večjem delu potekalo v stari vili v Lovranu (pri Opatiji), je Lipužič moral mobilizirati tako rekoč vse razpoložljive domače resurse: *Ljubljanski živalski vrt*, mariborski *Akvarij*, *Pomorski i povijestni muzej Hrvatskog Primorja*, podjetje *Hortikultura* iz Opatije in *Študentski plesni klub Ljubljana*. Toda izplačalo se je. Vizualna gostota filmu zagotavlja zelo samosvoj izrazni profil, ki v potezi prenasičene, a estetsko občutene slikovitosti celo spominja na modernizirano baročno estetiko, nad katero smo se navduševali že pri *Plesu v dežju*. Izrazni prepričljivosti je veliko prispevala tudi Duša Počkaj v vlogi ekscentrične tete, ki vozi Porsche in ki pleše v družbi samozavestnih Travolta *wanna-bejev*. Kljub temu da se je Duša Počkaj uveljavila z bolj liričnimi vlogami, njen nastop v *Ubij me nežno* sede tako naravno in prepričljivo, da ga je mogoče celo prišteti med najbolj karizmatične v zgodovini slovenskega filma, hkrati pa se vprašati, kaj je narobe z domačo kinematografijo, da je nemara najbolj transgresivno vlogo v celotni njeni zgodovini morala ustvariti takrat 55 let stara gospa. Vseeno pa transgresivnost vloge ni pomenila, da se igralka na njo ne bi vestno pripravila. Lilijana Nedič poroča, da je med drugim že tedne pred začetkom snemanja hodila v plesno šolo Kazina, kjer je vadila plesne prizore (Nedič 2001, 54).

Zelo dobro se z vizualno konstrukcijo ujema tudi ekspresivno ozvočenje filma, za katerega je zaslužen mojster Herman Kerkove. Ker glasove, ki prihajajo od filmskega platna, slišimo bolj glasno kot bi jih, če bi prihajali iz resnične razdalje njihovega izvora, zvok v filmu ni realističen, toda to ne le da ne moti, temveč nenavaden značaj filma celo lepo dopolnjuje, saj že tako eksotični vizualni teksturi izdelka dodaja še vztrajno hlastanje, vzdihovanje, cmokanje, hehetanje, hrustanje in šklepetanje iz prvega zvočnega plana. Končni učinek vseh teh šumov in mljaskov je svojevrstna obscenost, zaradi česar *Ubij me nežno*, kljub temu da toliko golote, kot smo jo videli v *Maškaradi*, niti ne prikazuje, deluje kot razmeroma ekspliciten film (delo, v katerem se eden od prizorov začne s pogledom čez golo moško zadnjico, seveda tudi v pogledu prikazov golote ni povsem nedolžno). Vsi ti šumi in hropenja tudi pomenijo, da pomen v filmu niti ne nastaja tam, kjer običajno, se pravi na ravni besed. Res je, da se liki vseskozi nekaj pogovarjajo, toda njihovi stavki nimajo velike pojasnjevalne (ali kakršne koli druge) vrednosti. To, kar posameznike na filmskem platnu zaznamuje, so zlasti različna vzdihovanja in mljaskanja, zaradi česar bi bilo mogoče tvegati trditev, da za razumevanje njihovih pogosto enigmatičnih motivov zadošča že to, da smo pozori na čustvene odtenke teh zvokov, ki jih oddajajo (in ne na njihove stavke). Nenavadna kombinacija kuščarjev, tropskih rastlin, vztrajnega vzdihovanja in kičaste estetike, ki svoj vrhunec dosega v naravnost akrobatsko zmontiranem kung-fu spopadu med Davidom in Adamom, se vsekakor sestavlja v posrečeno avtorsko vizijo, da film učinkuje kot izrazito

Hladnikova struktura, pa zagotavlja tudi nastop Marine Urbanc. To je bil zanjo že tretji zaporedni nastop v Hladnikovih filmih, in čeprav je njena navihana mladenka iz *Ko pride lev* sedaj že dozorela v suvereno seksualno lisico, je njena pojava eden od elementov, ki obravnavani Hladnikov film izrazito povezujejo z njegovimi predhodniki.

Vsi omenjeni elementi so v vsakem primeru izjemni, tako da *Ubij me nežno* ne moremo postavljati v sam vrh Hladnikovega opusa predvsem zaradi nekoliko pešajoče dinamike filma in nekaterih ambivalentnih vsebinskih poudarkov. V povezavi s prvim je treba omeniti, da se dogajanje v vmesnem času med začetnimi prizori, ko film navduši s svojimi hladnokrvnimi prikazi skrajno liberalnih odnosov med liki, in dramatičnim viškom, ko se začnejo vrstiti vse bolj absurдни umori (in vstajanja od mrtvih), nekoliko vleče, prav tako pa verjetno tudi ne bi škodilo, če bi bil v končno različico filma vključen kakšen veliki plan katerega od kuščarjev (ali rastlin) manj. Ambivalentni vsebinski poudarki so na drugi strani povezani s številnimi sklici na disko. Teh je toliko, da bi lahko *Ubij me nežno* celo razumeli kot zgolj neke vrste slovensko apoteozo temu takrat aktualnemu popularnokulturnemu trendu, pri čemer si bi takšnih sklicev na sodobne premike na globalni glasbeni sceni v resnici želeli še več (na primer za ceno kakšne rustikalne fantazmogorije manj). Težava je edino, da film v tem pogledu ni ravno dosleden. Na eni strani gradi na poudarjeno neinhibirani estetiki vsesplošnega hedonizma (skupaj s seksualno promiskuiteto), ki je prišla v modo s ravno s pojavom diska, na drugi pa vsaj v nekaj podrobnostih izraža strahove, ki jih je disko prožil v tako majhnem in kulturno razmeroma zaostalem okolju, kot je Slovenija. Simpatični hedonizem, ki gledalca preseneti že na samem začetku filma, se na primer v nadaljevanju sprevrže v niz sebičnih umorov. Seveda lahko takšen razvoj dogodkov interpretiramo kot povsem nevtralen (in atraktiven) narativni zaplet, toda tu se je težko znebiti vtisa, da gre pri vsem skupaj vsaj v kakšni podrobnosti za nereflektiran izraz tipično krščanskega nelagodja v užitku, kjer se slednji prej ali slej poveže z nečem slabim. O meri zadržanosti, ki jo *Ubij me nežno* izkazuje v povezavi s hedonizmom, priča tudi dramaturško uokvirjanje zgodbe. Kolikor so namreč podobe vsesplošnega predajanja užitku same po sebi presunljivo transgresivne, na koncu izvemo, da so bile vse skupaj zgolj tetine fantazije. Nam film torej namiguje, da je pravi hedonizem pri nas nekaj, o čemer tudi v najboljšem primeru zgolj sanjamo? (Nekaj podobnega pravi tudi Bodgan Lešnik. Po njegovem mnenju je film z razpletom, kjer se na koncu pokaže, da so bile vse skupaj zgolj tetine blodnje, kastriran (užitek je bil zgolj namišljen), ta kastracija pa naj bi bila »povezana s slavno slovensko moralnostjo«, ki preko notranje cenzure preprečuje, da bi bilo kar koli prikazano kot več zgolj parodija – v tem primeru parodija neobremenjenega uživanja (Lešnik 1980, 15)).

Nekoliko ambivalentno oziroma nedomišljeno deluje *Ubij me nežno* tudi z vidika reprezentacije spolov. Dejstvo, da sta seksualni predatorki v nasprotju z uveljavljenimi patriarhalnimi standardi ženski (Vida in Cita)), obrnjena razmerja moči med spoloma, tetine avanture z mladimi plesalci, lezbištvo, eksplicitni erotični prizori in podobno napeljujejo na misel, da je film mogoče brati tudi kot intervencijo v uveljavljene simbolne strukture patriarhata. Glede tega bi ga lahko pohvalili, toda vprašanje je, koliko je na tej ravni v resnici subverziven. Nekaj podrobnosti v tej smeri pomembnih in provokativnih, na primer lik Adama kot Vidinega seksualnega sužnja, Vidina eksplicitna spolna nenasitnost in dejstvo, da je v filmu erotizirano tudi moško telo (Laura Mulvey je leta 1975 postavila odmevno tezo, da je v mainstream kinematografiji objektivizirana oziroma erotizirana zgolj ženska, zaradi česar je skozi igro treh pogledov (tistega od junaka, kamere in gledalca) vedno zaznamovana zgolj s svojo pojavnostjo (glej: Mulvey 2000)). Ne povsem nepomembno je tudi, da je glavni junak v filmu ženska (teta). Kljub vsemu se zdi, da vsi ti elementi v resnici v ničemer ne odstopajo od tistih najbolj konvencionalnih moških – seksističnih – v spolnih fantazij (mazohizem, *girl-on-girl* akcija, spolno nenasitne ženske ipd.).

Ob premiernem prikazovanju je občinstvo za *Ubij me nežno* pokazalo srednje zanimanje (v Ljubljani je bilo prodanih 24.095 vstopnic), na filmskih festivalih pa sta bila nagrajena zgolj Mirko Lipužič in Duša

Počkaj. Medtem ko je prvi v Pulju prejel zlato areno za scenografijo, je bila Počkajeva v Celju nagrajena dvakrat. Za svoj nastop je prejela tako nagrado igralka leta kot tudi priznanje Metoda Badjуре.

Če poskusimo oceniti sedemdeseta leta v slovenskem filmu kot celoto, lahko zaključimo, da je šlo za obdobje, ko se je hiter razvoj domače kinematografije, ki se je začel po vojni in ki je svoj višek doživel v ustvarjalno skrajno potentnih šestdesetih letih, ustavil. Na prvi pogled se to verjetno kaže kot težava, toda glede na to, da je slovenski film v šestdesetih letih dosegel za tako majhno okolje, kot je Slovenija, raven razmeroma visoke kvalitete, obstanek proizvodnje na tej višini verjetno ni bil problem – prej nasprotno. Tudi v sedemdesetih letih je iz Vibe filma, tedaj edinega slovenskega studia, prišlo niz odličnih in avtorsko profiliranih filmov, in tudi v sedemdesetih so domači filmi na festivalih pobrali niz zasluženih nagrad ter v kinodvorane privabili množice gledalcev. Toda če je med šestdesetimi in sedemdesetimi leti na ravni splošne kvalitete, umetniške resnosti in zadovoljive komunikativnosti domačih filmov mogoče najti precej vzporednic, to ne pomeni, da med tema dvema obdobjema ne bi bilo razlik.

Na ravni kvalitete, če gremo po vrsti, se za sedemdeseta leta zdi, da so v nasprotju s šestdesetimi, ko je niz filmskih presežkov spremljala kopica povprečnih ali celo izrazito slabih izdelkov, obdobje z bolj enakomernimi filmskimi rezultati. V tem času ni nastalo veliko zelo slabih filmov, hkrati pa tudi ni ne veliko takšnih, ki bi jih lahko razumeli kot resnične presežke v stilu *Veselice*, *Balade o trobenti in oblaku*, *Plesa v dežju*, *Ne joči*, *Peter*, *Na papirnatih avionih*, *Sedmine* in nekaterih drugih mojstrovih iz šestdesetih.¹¹⁰ Razlike med obema obdobjema zadevajo tudi vsebinsko in slogovno konsistentnost filmov. Če je bila na primer za šestdeseta leta značilna izrazita vsebinska in slogovna diverzifikacija vsega posnetega, ki se kaže v mirni koeksistenci tako zelo raznorodnih izdelkov, kot so na primer družbenokritični in režimu dobrikajoči se filmi, lahkotne stvaritve in umetniško zahtevna iskanja, abstraktne filmske meditacije in povsem konvencionalni celovečerci, je bilo v slovenskih filmih sedemdesetih let manj nihanj tudi na tej ravni. Po vsebinski plati je v tem obdobju nastalo razmeroma malo ideološko konformnih stvaritev, vendar so bili na drugi strani tudi družbenokritični filmi v svoji polemični ostrini precej previdni. Pomembno je tudi, da je bila domača kinematografija v tem času na tematski ravni skoraj izključno usmerjena v proizvodnjo samo štirih tipov filmov, med katerimi so že omenjeni filmi dediščine, umetniški filmi, lahkotne komedije in socialni feljtoni. Dejstvo, da tako rekoč vsi domači filmi zelo izrazito padajo v eno od teh kategorij (izjemi sta morda le *Begunec*, revizionistični kvazi akcijski partizanski film, in *Čudoviti prah*, verjetno zadnji poskus kolikor toliko konvencionalnega domačega partizanskega filma), že samo po sebi kaže na slogovno konsistentnost obdobja, njegovemu prepoznavnemu značaju pa je vsaj v kakšni potezi prispevalo tudi prevladovanje bolj umetniško obarvanih projektov med temi štirimi tipi.

Meri izrazne koherentnosti slovenske kinematografije v sedemdesetih letih je prav gotovo prispeval proces organizacijske konsolidacije slovenskega filma. Po propadu Triglav filma je Viba ostala edini slovenski studio, kar je že na sistemski ravni omejilo izrazno širino domačega filma. Pomembno je še, da je tudi Viba sama postopoma prehajala v vse stabilnejšo organizacijsko strukturo. Ljubo Struna tako pravi, da je Milan Ljubić v svojem prvem mandatu direktorja Vibe (na sredini sedemdesetih let) začel s politiko spodbujanja rednih zaposlitev organizacijskega tehničnega dela ekipe (intervju Struna). Po takšni shemi se je za vsak film sproti najemal zgolj avtorski del sodelavcev (praviloma scenarist, režiser in igralci), medtem ko so bili vsi ostali sodelavci redno zaposleni (intervju Pevec). Takšna organizacija

¹¹⁰ Vsak od omenjenih je seveda presežek v sebi lastnih estetskih okvirih. O kvaliteti *Ne joči*, *Peter* in *Plesa v dežju* na primer težko govorimo na isti ravni, toda vsak od teh filmov je v sebi lastnih zanimanjih in intencah kljub vsemu izjemen filmski uspeh.

je omogočala rutinsko proizvodnjo in obrtniško mojstrenje vseh sodelavcev, čeprav je vedno nevarnost, da bo tako zaprta proizvodna struktura hkrati omejevala potencialno izrazno širino kinematografije. Sreča je bila, da se je pri Vibi konsolidirala sposobna ekipa, ki se je znala prilagajati posebnostim različnih filmskih projektov in ki je kljub prepoznavnemu pečatu, ki ga je s svojo uigranostjo pustila domači kinematografiji tega obdobja, slovenskemu filmu s svojo mnogokrat izkazano tehnično spretnostjo in širino dala več, kot mu je morda s svojo utečenostjo jemala. Stvari so se spremenile kasneje, v osemdesetih letih, ko je na filmska platna prišlo precej zelo rutinskih in neimaginativnih filmov, toda v sedemdesetih letih tega skoraj ni bilo. Med pomembnejšimi imeni, ki so se uveljavila kot stabilen in suveren filmski kader v domačih celovečercih tistega časa, velja izpostaviti vsaj snemalce Rudija Vavpotiča, Jureta Pervanje, Mileta de Glerio in Rada Likona, direktorje fotografije Tomislava Pinterja, spet Jureta Pervanje, Mileta De Glerio in Žareta Tušarja, scenografa Nika Matulo, montažerje Maričko Pirkmajer, Dušana Povha in Darinko Peršin, tonska mojstra Hermana Kerkove in Marjana Megliča, kostumografki Alenko Bartl in Ireno Felicijan ter maskerke Berto Meglič, Anko Vilhar, Hildo Jurečič in Leo Hočevnar. To je seveda zelo okviren seznam, poudariti pa je treba, da vsi omenjeni niso bili nujno redno zaposleni pri Vibi. Mnogim je bilo še vedno lažje, navsezadnje pa tudi finančno ugodnejše, če so z Vibo sodelovali zgolj kot neke vrste »redni zunanji« sodelavci.

Redno zaposlenemu tehničnemu in organizacijskemu delu filmskih ekip se je torej za vsak projekt posebej priključil še avtorski. Povedano je, da je bilo v sedemdesetih letih tudi tu več konsistentnosti kot raznolikosti. Če pogledamo režiserje, lahko na primer hitro vidimo, da so v tem času celovečerne filme snemali zlasti že v prejšnjih desetletjih uveljavljeni avtorji. To seveda ni nujno slabo, toda slovenski film je v tem obdobju tudi zaradi tega razloga ostal ujet v okvire bolj ali manj uveljavljenih izraznih okvirov. Od novih imen sta močnejši pečat obdobju pustila zgolj Rajko Ranfl in Vojko Duletič. Ker so bili Ranflovi filmi iz tega obdobja izrazito nekonsistentni, se zdi, da je bila edina pomembna režiserska novost v tem času Duletič. Njegovi težki in statični filmi so se sicer vzpostavili kot stereotip tega, kar je v javnem mnenju postajalo vedno bolj pogosto razumljeno kot »tipično zatežen slovenski film«, kar pa je neupravičeno. Njegovi filmi so sicer res počasni in zahtevni ter v tem smislu povzemajo vse tisto, kar je mnoge v tem času začelo od slovenskega filma odbijati. Toda po drugi strani je res tudi, da gre za kontemplativne in umetniško izčiščene filme, ki so ljudi puščali hladne zlasti zato, ker jih niso razumeli (oziroma jih niso znali spremljati). Problem slovenskega filma v sedemdesetih letih – kolikor je to sploh lahko problem – tako ni bil niti Duletič sam niti kdor koli drug, pač pa morda pretirana usmerjenost domače kinematografije v resna umetniška iskanja, ki so za mnoge gledalce preprosto prezahtevna. (To trditev avtor te študije sicer izreka nekoliko skozi zobe, saj so mu osebno takšni filmi še najljubši. Ampak z nekaj distance je verjetno tako, da je za nacionalno kinematografijo prav, da poskuša nagovarjati ljudi z različnimi okusi, ne le privržence umetniškega filma).

Razmeroma konsistenten del domačih filmskih ekip v sedemdesetih so bili tudi igralci. Tudi njih je Viba najemala za vsak film posebej, med vsemi imeni pa se je uveljavila zlasti peščica izbrancev, ki so si s svojimi igralskimi dosežki zagotovili redno pojavljanje v večini celovečercev in ki so posledično slovenski film sedemdesetih let uokvirili tudi s svoje strani. V prvi vrsti je tu šlo za štiri posameznike. Najprej velja omeniti do neke mere že preverjenega Poldeta Bibiča, poleg njega pa je tu bila še trojica bolj ali manj novincev: Boris Cavazza, Milena Zupančič in Radko Polič. Vsi omenjeni so svojo igralsko izjemnost dokazali tako z izjemno izrazno širino (z mero impresivne suverenosti so pokrivali kar najbolj raznolike vloge) kot tudi z igralsko prepričljivostjo, še posebej pa velja opozoriti na poudarjeno filmski značaj njihove igre. Slovenska kinematografija se je iz spon gledaliških igralskih refleksov iztrgala že v šestdesetih letih, vendar ne v celoti. Vsaj igra je postala resnično in sproščeno filmska šele v sedemdesetih, pri čemer ta napredek domačega filma ni nekaj abstraktnega, ampak konkreten uspeh nekaj – ravnokar omenjenih – posameznikov in posameznic, ki v tem oziru še danes povsem zasluženo

stojijo v popularni zavesti kot eni najbolj značajnih označevalcev domačega filma sedemdesetih let in zgodovine slovenskega filma nasploh.

Na koncu velja omeniti, da je slovenski film mero za to obdobje značilne konsistentnosti črpal tudi iz ideološkega premika, nad katerim se pri obravnavi filmov sicer nismo pretirano navduševali: preusmeritve od za šestdeseta leta značilnega urbanega internacionalizma k vase zagledanemu kopanju po slovenski nacionalni identiteti, zgodovini in kmečkih koreninah. Refleksija lastnih kulturnih vzorcev je v filmu seveda legitimno – celo zaželeno – početje, toda močno razširjeno romantiziranje slovenstva in njegovih ruralnih prvin, do katerega je prišlo v domačem filmu sedemdesetih let, je bilo prej reprodukcija (ali celo konstrukcija) kulturnega vzorca kot pa njegovo kritično prespraševanje. Poteze obrata k tako imenovani »nacionalni substanci« je tako mogoče zaslediti v tako rekoč vseh domačih filmih obdobja, od filmov dediščine (ki se tipično obračajo dvema tradicionalnima meta-označevalcema slovenskosti, domači literaturi in svežega zraka polnemu podeželju) in urbanih komedij (ki kljub vsej svoji lahkotnosti mesto slikajo kot prostor odtujenosti in frustracij) do socialnih feljtonov (ki obžalujejo izgubljeno »nedolžnost« slovenskega podeželja (kot da bi ta kdaj obstajala!)) in umetniških filmov (ki se v mestu tudi ne počutijo pretirano dobro). Vseeno pa je vsaj med slednjimi mogoče identificirati nekaj izjem. Boštjan Hladnik je na primer tudi v sedemdesetih letih ostal prepoznavno urban in kozmopolitanski, Matjaž Klopčič pa je s *Strahom* in *Iskanji* prevladujoče rustikalne konstrukcije slovenstva celo poskušal dopolniti z elementi velemestne širine. Toda pri slednjem je treba biti previden. Res je, da omenjena Klopčičeva filma močno odstopata od takrat prevladujočih rustikalnih definicij slovenstva, toda v potezi povečevanja slovenske nacionalne identitete, ki se kaže v njegovih vztrajnih poskusih pripisovanja slovenstvu obilice bolj ali manj namišljenega velikomeščanskega pedigreeja, sta povsem v skladu z omenjenim standardom obsedenega ukvarjanja z lastno nacionalno substanco.

Obrat slovenske kinematografije v nacionalno preteklost, diskretno, a odločno povečevanje lastne nacionalne identitete, v sedemdesetih letih sicer ni bil nič posebnega. Podobne trende je mogoče prepoznati tudi v drugih republikah bivše Jugoslavije, vendar tu vendarle ne moremo spregledati, da je ta trend zapiranja v lastne kulturne svetove na dolgi rok močno prispeval natanko tisti nacionalni samozagledanosti, ki je v osemdesetih letih pripeljala do razplamtevanja žolčnih nacionalizmov in končno tudi k surovem prelivanju krvi v devetdesetih. Slovenija jo je tu zaradi svojega posebnega položaja v bivši skupni državi celo odnesla relativno dobro, toda vloge njene kulture, vključno s filmom, pri razplamtevanju nacionalizmov v bivši Jugoslaviji zaradi tega ni bila nič manjša, kot je bila vloga katere koli druge. Tu je seveda mogoče trditi, da je šlo v resnici za projekt nacionalne emancipacije, ki se je zgodil z razglasitvijo slovenske samostojnosti leta 1991, toda takšen pogled – danes nedvomno prevladujoč – spregleduje to, kar smo že omenjali pri filmu *V kraljestvu Zlatoroga*, namreč, da je nacionalizem ena od bolj izključujočih in krvavih ideologij, ki so kdaj koli obvladovale človeštvo, in da v znanstveni skupnosti že dolgo obstaja konsenz, da narod ni naravno in samoumevno bistvo: zakaj se bi bilo torej sploh treba tako zelo ukvarjati z lastnim narodom, če to že po definiciji ne more biti zelo drugačno od tega, da je prej ali slej uperjeno nasproti drugim? Ker je Vzhodna Evropa, z njo pa tudi Slovenija, v obdobju socializma nacionalizem na silo dušila, se je ta v osemdesetih in devetdesetih letih vrnil z vso silo,¹¹¹ do njegove kulturne artikulacije pa se je vsaj v primeru slovenskega filma v pomembni meri prišlo že v sedemdesetih letih.

¹¹¹Mimogrede: malo je stvari, ki Slovenijo tako zelo očitno umeščajo v vzhodnoevropski kulturni okvir kot je prav dominacija ozko nacionalnih identifikacij, ki še vedno zaznamujejo različne vidike njene javne in zasebne kulture.

Toda če smo zaradi prispevkov slovenskega filma sedemdesetih let k oblikovanju vase zagledane nacionalne mitologije do domače kinematografije kritični, ji velja na neki drugi ideološki ravni priznati mero pokončnosti. Ker so bila sedemdeseta leta čas poostrene partijske diktature, bi bilo namreč mogoče pričakovati, da se bo vsaj nekaj ideološkega enoumja v obliki takšnih ali drugačnih komunističnih dogem prelilo tudi v domači film. Do tega ni prišlo, saj v celem obdobju ni bilo posnetega niti enega samega filma, ki bi ga bilo mogoče razumeti kot enoznačno podporo takrat dominantnim političnim definicijam resničnosti, kaj šele, da bi se kakšen režiser spuščal v odkrito slavljenje oziroma legitimacijo obnovljene partijske diktature. Do neke mere je to zasluga slovenskega partijskega vodstva, ki se v nasprotju z nekaterimi drugimi v tedanji Jugoslaviji v filmsko proizvodnjo niti ni vmešavalo, svoje pa so prispevali tudi režiserji sami, ki niso iskali naklonjenosti oblasti po tovrstnih lakajskih bližnjicah. Toda za relativno avtonomijo slovenskega filma je veliko naredilo že vodstvo Vibe samo. Viba je zlasti pod vplivom in vodstvom staroste slovenskega filma Franceta Štiglica mero politične neortodoksnosti dopuščala, hkrati pa partijske veljake na drugi strani mirila z zagotovili, da v Sloveniji črnega vala – ki se ga je oblast najbolj bala – ni in da tudi sicer vse poteka v redu (intervju Pevec).