

dead man ... walking



"Ljubezen pa je iluminacija, ki ne misli na oltar, ki ne obljublja ničesar in veruje v vse! Kaj ve veste o takšni ljubezni, ki je največja skrivnost tega sveta in jo je za povrh Najvišji cinično zataknil v najbolj zatohli del človeškega telesa!" (str.11)

"Vzeli so nam vse, kot Abelardu. In smo ostali narod jalovega hrepenenja. Narod za na oni svet. Kako boš to popravljaj?" (str.123)

"Eh, moj prijatelj ... Ali mi nismo nič? Tvoji prijatelji? – Tebi je naloženo, da si Mojzes; svoje ljudstvo popelješ v obljubljeni deželo, ki je ne boš sam nikoli videl. Poet si, pekel in nebo v enem telesu in enem duhu. Strašna, temna sreča!" (str.156)

Visoko doneči stavki so citati iz trdo vezane knjige *Poet Matjaža Kmecla in Branka Šomna*, ki je s podnaslovom *Scenarij za televizijski film o življenju in nehanju Franceta Prešerna* izšla še v prejšnjem letu pri Prešernovi družbi. Da vsakemu ušesu zazvenijo "poduhovljeno", ne more biti dvoma, pa čeprav jih v Slakovi nadaljevalki o največjem slovenskem pesniku, če ponovim obrabljeni kliše, izgovarjajo trije osrednji liki, Smole, Prešeren in Čop. Dobesedno. Kar me pravzaprav navaja k razmišljanju, da sta scenarista svoj izdelek zapakirala v knjigo bodisi zaradi nezadovoljstva z njegovo filmsko upodobitvijo bodisi zaradi prepričanja o njegovi film presegajoči literarni vrednosti ... Slednje se zdi sicer bolj verjetno, saj se vizualizaciji tega in takšnega scenarija ne da kaj dosti očitati; celo nasprotno, dalo bi se jo zgolj pohvaliti. Če smo v nacionalnem dnevniku v zvezi z nadaljevalko o Prešernu lahko prebrali, da gre za simptom slovenske različice "tradicije kvalitete", ki jo je kot določeno tendenco v francoskem filmu napadel mladi novovalovec François Truffaut pred skoraj petdesetimi leti, je treba reči, da je primerjava francoske filmske stvarnosti s slovensko prej stvar površne analogije kot poštene refleksije. V negativnem vidiku se nadaljevalka dejansko nanaša na samo idejno zasnovo in retorično vzvišenost oziroma teatralnost scenarija, toda po drugi strani skupaj s svojim pozitivnim vidikom, koherentnim režijsko vizualnim slogom, predstavlja paradigmatično točko slovenskega filma, njegove zgodovine, sedanjosti in predvsem realnosti, ki jo nakazuje, če parafraziram Martina Srebotnjaka, vsa dvoumnost sintagme "prevelik film za filmsko premajhno nacijo". Seveda ne prevelik v smislu izjemnega umetniškega dosežka, česar od žanra ufilmane biografije v formi televizijske nadaljevanke niti ne gre pričakovati, temveč v smislu izjemnega

mateja valentinčič



produkcijskega napora in profesionalnosti celotne ekipe ter režiserja posebej, ki je za slovenske razmere ogromen vložek v projekt upravičil "vsaj z dobro filmsko pismenostjo" (kot se mu je zapisalo v *Ekranu* pred nekaj leti), kar pa je javnost ob ignorantsko moralističnem ukvarjanju s podobo nacionalne svetinje bolj ali manj spregledala. Le Franciju Slaku gre zahvala, da je nadaljevanka povsem gledljiva, saj je zmožel privzdignjeno scenaristično avtorsko vizijo uravnovesiti s še kako potrebno obrtniško (skrajno "nemogočo" in zato skoraj virtuosno) misijo. Kaj torej očitam scenariju? Niti ne toliko dialogov ali zgodbe in njene dramaturgije, ampak v prvi vrsti odločitev za kvazi biografsko-realistični pristop, ki v isti potezi zbanalizira samo "literarnost" scenarija kot tudi možnost njegove filmsko subtilnejše nadgradnje, tako besedo kot podobo v imenu nekakšne vprašljive mimetičnosti in zgodovinske avtentičnosti. Razkorak med vsebino in formo scenarija, med "realizmom" dogajanja in himničnim jezikom dialogov, ki karseda neposredno izražajo globokoumne misli pesnika in njegovih intelektualnih prijateljev, je dopuščal režiserju le malo manevrskega prostora, čeprav ga je ta presenetljivo ustrezno zapolnil s superiornimi dramskimi umetniki v komorni kostumski drami, pripovedovani v rahlo patetični, teatralno holivudski maniri. Drugače se takšnega scenarija, vsaj po mojem mnenju, ne da posneti. Vemo pa, da obstajajo najmanj trije osnovni načini, kako so se različni avtorji bolj ali manj uspešno lotevali biografsko "umetniškega" filma. Najbolj običajen tip se približuje stilu "psihološkega realizma" in ga z verodostojno filmsko reprezentacijo travmatične življenjske zgodbe novozelandske pisateljice Janet Frame lahko zastopa drama Jane Campion *Angel za mojo mizo* (An Angel at My Table, 1990). Manj običajen tip predstavlja artificialna filmska fantazmagorija *Golega kosila* (The Naked Lunch, 1991), v katerem je David Cronenberg s prepletanjem halucinatorne literarne fikcije in biografskih faktov Williama Burroughsa skušal poustvariti umetnikov duhovni portret. Tretjo, filmsko najbolj specifično verzijo biografske zgodbe armenskega pesnika iz 17. stoletja, pa je posnel Sergej Paradžanov v vizualno stiliziranjem filmu-poemi *Cvet granata* (Sajat Nova, 1968), ki s svojo formo uteleša samo poezijo. Kmecl in Šomnov *Prešeren* je še najbolj podoben prvemu tipu, čeprav mu manjka tako psihologije kot realizma, torej subjektivne prepričljivosti glavnih junakov in emocionalne sugestivnosti nasploh, pri čemer je treba upoštevati, da gre del objektivizacije filmske naracije tudi na račun

televizijske forme, ki teži k simplificiranju pripovednih postopkov. Pa vendar Prešeren v nasprotju s prepričanjem avtorjev ni prikazan kot človek iz "krvi in mesa", pač pa iz besed, idej in dialogov ... Scenarista sta, ne glede na nedvomno poznavanje tematike in delno filmske problematike, zagrešila eno najbolj začetniških napak pri pisanju scenarija, namreč, da se z dialogi izražajo misli. Morda se izražajo v gledališču, nikakor pa ne na filmu. Dialog je v filmu vedno vključen v situacijo in je v službi oseb, ne (scenarističnih) idej; ker je filmska slika realnosti analogna, se zaradi močnejšega vtisa realnosti filmske osebe veliko prej zazdijo verbalni ali celo verbalizirajoči konstrukti kot dramske osebe na odru. Žanr biografskega filma ni nekaj preprostega, saj še dodatno zastruje problem filmske iluzije in njene reprezentacije realnosti, kar je parodično subvertiral Woody Allen v *Zeligu* (1983), enem svojih avtorsko najbolj domiselnih filmov, ko je na kvazi dokumentaren način prikazoval povsem fiktivno osebo. Torej, ravno obratno od pristopa, ki sta si ga v zvezi s Prešernom zamislila Kmecl in Šomen. Franci Slak se je tokrat znašel v nevhvaležni vlogi realizatorja scenarija, ki namesto kakšne nove forme in sporočilnosti ponuja le preveč vsem znane vsebine, ki se zdi navdušujoče subverzivna zgolj naprednim "prosvetnim delavcem", ogrožujoče omalovažujoča pa ostali kulturniški primestni purgariji ... Ja, saj res, kako boš to popravljal? No, kljub težkim besedam, ki jih v nadaljevanki s prefinjenim občutkom za pravo mero nase jemljejo igralci (poleg Ravnohriba vsaj še Tribušon, Bagari, Ban, Avbljeva, Dorrerjeva, Novak in vsi drugi), je Slaku uspel produkcijski in režijsko obrtniški podvig, ki je po eni strani omilil literarnost scenarija, po drugi pa nas s svojo profesionalnostjo ponovno spomnil na tisti televizijski standard, ki smo ga z *Dekameronom* v šestdesetih že poznali. V tem smislu je nadaljevanka paradigmatična, ker stoji na presečišču starega in novega razmišljanja o filmu; stare so tiste strukture, ki bolj kot filmskim in avtorskim še vedno zaupajo literarnim in ekspertnim (p)referencam, nova pa je porajajoča se (samo)zavest ustvarjalcev, da je najhujše krizno obdobje slovenskega filma, ki ga ironično uvaža prav Slakovo *Krizno obdobje* (1981), najizrazitejši avtorski film osemdesetih let, končno mimo, ob zavedanju, da se v novem tisočletju filma ne bo več merilo po dvomljivi literarni vrednosti scenarijev, ampak po sposobnosti režiserjev, da lastno vizijo ali naročen projekt v danem trenutku udejanijo na najboljši možen način. Res je, da je "slovenski film" v svoji še nedavni zgodovini pogosto pozabljal, da se film začne tam, kjer se literatura konča, o čemer smo se morali žal prepričati tudi pri *Prešernu* ... Pa čeprav je Franci Slak dokazal, da obvlada svoj posel, se bo na televiziji odvrtelo še veliko debilno razvedrilnega časa, preden se bo našel Mojzes, ki bo znal skozi idejno, produkcijsko in estetsko televizijsko puščavo popeljati domače ustvarjalne potenciale v obljubljeno deželo, kjer se nadaljevanke ne bodo več zdele kot vrtičkarsko scenaristične fatamorgane, ampak raje kot avtorsko avtonomne umetniške stvaritve in inteligentni žanrski izdelki ... Če bom kdaj v daljni prihodnosti na slovenski nacionalni videla kaj vsaj približno podobnega Fassbinderjevi televizijski priredbi Döblinovega *Berlin Alexanderplatz* (1980), bom sama zakričala "Fatamorgana!", hip za tem pa še "Eureka!". Z biografsko nadaljevanko o Prešernu je "oče naroda" po dveh nezanesljivih portretih v zavesti Slovencev predvsem in končno dobil nov, simpatično verodostojen obraz, stas in glas Pavleta Ravnohriba ... Kaj več pač nismo mogli pričakovati. Sploh pa, si zdaj še lahko predstavljate koga drugega? Verjetno si, ampak z grozo. •