

Kronika

PORTRET FILMSKE PRODUKCIJE

Film

Slovenski celovečerni filmi pretekle kulturne sezone so doživeli širok odmev med spremljajočo filmsko kritiko in publicistiko, precej različno pa jih je sprejela publika. Takšen odnos kritike je seveda razveseljiv, saj kaže na povečano in poglobljeno zanimanje za to najmlajšo umetnost, ki se mora včasih šele boriti, da jo kot tako sploh obravnavajo, po drugi strani pa razumljiv, saj je to njena dolžnost, v trenutni situaciji pa tudi odsev določene aktualnosti teh filmov: **MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO** je s svojo tematiko posegel na področje, ki je v našem prostoru vedno aktualno, saj je narodnoosvobodilni boj izvor in tudi ena od konstituant naše sodobnosti, poleg tega pa je bil film posvečen jubilejnemu letu, ko smo se še s posebno pozornostjo posvetili temu zgodovinskemu obdobju in iskali v njem tisto, s čemer nas še danes obvezuje, navdihuje in seveda tudi pretresa. **IDEALIST** je nastal v letu, ko smo podobno kot ob tridesetletnici osvoboditve, ob jubileju našega velikega pisatelja prav tako posvetili vso pozornost različnim aspektom njegovega literarnega opusa in njegovi družbenopolitični vlogi. Tudi ob tem jubileju je bila aktualnost pisateljeve misli in akcije rdeča nit vseh razmišljanj. **POVEST O DOBRIH LJUDEH** je film, katerega nastanek ni bil zavezan jubileju in je kot tak mogoče še najbolj spontan izraz avtorjeve želje po prikazu nekega sveta, neke umetniške resnice, ki se je porodila v intimi ob doživetju literarnega dela. Takega izhodišča seveda ni mogoče oporekati tudi prvima dvema filmoma, saj sta prav tako oba izhajala iz doživetega književnega dela in sta bila jubi-

leja le prilika, da sta — končno — realizirana. To pa je že vprašanje programske politike. Tako so omenjeni trije filmi, ki jih bomo v tem zapisu podrobneje obravnavali, po eni strani odsev umetniške potence slovenskih filmskih ustvarjalcev, kjer se dialektično prepletata tako oblikovni element filmskega jezika kot tudi s tem izražena vsebinska, svetovnonazorska naravnost, po drugi strani pa izraz programske politike, za katero v celoti pa posamezni ustvarjalci seveda niso odgovorni. Jasno pa tudi je, da je filmsko snovanje le del celotne kulturnoumetniške nacionalne produkcije, ki danes nastaja in je takó — in zato — temu našemu trenutku tudi zavezana. Ne seveda v ozkem smislu trenutnih dnevnih interesov, kar *umetniško* delo po naravi svojega nastajanja in hotenja tudi ne more, ampak v širšem in morda še celo v najširšem pomenu, ko umetnik impulze, vznemirjenje, ustvarjalno moč in sploh občutek relevantnosti črpa ne samo iz svojega neposrednega okolja in situacije, ampak tudi ko spontan vzgib ter slutnjo vsebine in smisla svojega nastajajočega dela doživi ob resonanci s svetom, katerega del je.

Odmevnost filma pri publiku je gotovo prav tako kompleksno vprašanje, saj povprečje, ki pri merjenju odzivnosti pride do veljave, lahko v glavnem pripišemo ali trenutnemu okusu, pogosteje pa splošni dojemljivosti gledalca, tudi filmski vzgojenosti, ki se razvija počasneje, kot napreduje filmski jezik. Žal v večini primerov opažamo, da je to razmerje med publiko in filmom ravno obratno, da publika raje sprejema že znano kot pa novo, čeprav gre v prvem primeru velikokrat za že preživeto in neadekvatno, v drugem pa za nekaj oblikovno izraznejšega in zato tudi vse-

binsko novejšega. Čeprav so to že vprašanja s področja, ki je oddaljeno od našega osnovnega namena — analizirati omenjene filme v kontekstu, v katerem so nastali — je njihova odmevnost pri publikli vendar tudi del tega konteksta, posebej še v odnosu na spremljajočo kritiko. Izkaže se namreč, da je film, ki je po kriterijih pričujočega zapisa vreden največ pozornosti v pozitivnem smislu, pri kritiki manj, pri publikli pa zelo izrazito naletel na nezazumevanje. Film **MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO** je za tako reakcijo seveda delno kriv sam, delno publika, ki bolj ali manj prepuščena sama sebi ne more slediti posebni senzibilnosti realiziranega filmskega izraza (čeprav je z njim podanih vrsta novih vsebinskih interpretacij), delno pa tudi kritika, ki je, kadar ni bila vsevprek apologetska, našla v drugih filmih več pozornosti vredne vsebine kot pa v interpretaciji Grabeljškove literature. Pri tem se tudi izkaže, da je tisto »adekvatno« v glavnem bila le enostranska ekranizirana podoba literarnega dela, brez zavesti o soodvisnosti oblikovnega pristopa in vsebine. Zaradi te svoje enostranskosti je izgubila stik in zvezo s svojo književno predlogo. (Potrebno je tudi kratko terminološko pojasnilo: ker so vsi trije filmi črpali iz literarnega dela in ker njihov neposredni kronološki predhodnik, **ČUDOVI TI PRAH**, prav tako spada v to skupino glede na ta kriterij, se je ob številnih kritičnih zapisih izoblikovala smiselna označba »interpretacija« za tiste filme, ki so na kakršenkoli način zavestno nadgradili literarno predolgo; medtem ko »ekranizacija« označuje tiste prenose literature v filmski jezik, kjer sta bila osnovni interes in ambicija zvestoba tekstu brez izrazitega zavestnega in aktualnega komentiranja.)

POVEST O DOBRIH LJUDEH, MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO IN IDEALISTA je vablivo obravnavati kot nekakšno skupino, saj jim je

skupno to, da so posneti po literarnih predlogah. Ker ti filmi hkrati predstavljajo — trenutno — tudi vseh sto odstotkov slovenskih celovečernih filmov, je to dejstvo še posebej značilno. Ugotavljati, zakaj tako, je seveda težavna naloga. Vendar pa — naj vzrok za to leži v pomanjkanju samostojnih in že na način filmskega izraza videnih tem, v opreznosti ustvarjalcev, ki so si na tak način hoteli zagotoviti vsaj neko možnost za delo, ali pa je to posledica programske politike, ki prav tako ni hotela tvegati — v vsakem primeru to v prihodnje ne more biti program, tendenca in usmeritev kakšne nacionalne kinematografije, saj to kaže vsaj na pomanjkanje pobude, če že ne na inertnost ali celo praznost tega kulturno-umetniškega področja. Še bolj zaskrbljeni pa postanemo, ko se zavemo druge skupne točke omenjenih filmov: vsi trije govorijo o preteklem času, če že sama literarna dela niso nastala v malo bolj oddaljeni preteklosti. To pa je že vprašanje, mimo katerega ne moremo kar tako. Vprašamo namreč se — in to velja predvsem za **POVEST O DOBRIH LJUDEH IN IDEALISTA** — zakaj so ravno v teh delih našli najprimernejšo materijo za današnjo rabo. Značilno je, da tako Kranjčeva »Povest o dobrih ljudeh« kot Cankarjeva »Povest o idealistu« spadata med angažirano in družbenokritično literaturo, ki je v svojem času bila revolucionarna zato, ker je s kritiko svoje takratne dejanskosti to dejanskost negirala in se do nje kritično opredeljevala. Svojega osnovnega namena ni iskala v tragičnosti junaka ali situacije, ampak prav v preseganju sveta, ki takšne situacije in takšne junake rojeva. S tem je utemeljeno bistvo revolucionarne umetnosti v primeri z nerevolucionarno, katere najvišji domet sta odkrivanje in ugotavljanje tragične situacije in tragičnosti junaka. Kakor hitro pa takšno literaturo, ki je s kritičnostjo svoj takratni realni svet, v katerem je na-

stala, preseгла, oživimo na filmskem platnu *danes*, izdelek seveda izgubi svoje literarne vrednote, saj jih v najboljšem primeru nadomestimo s filmskimi, nepreklicno pa izgubi tudi svojo *konkretno* revolucionarnost. Svet, proti kateremu je bila taka kritika naperjena, je danes že presežen. Filmska upodobitev ohranja — spet v najboljšem primeru — le abstraktno vrednoto revolucionarnosti nasploh. Zavezanost te vrednote konkretnemu današnjemu zgodovinskemu trenutku je zgolj naključna in poljubna. In res je ta motiv celo po izjavah samih ustvarjalcev v takšnem pristopu odločujoč — izbrati literarno delo iz preteklosti, izluščiti iz njega abstraktno in zato večno in vseobsegajočo resnico, ki jo je zato mogoče aplicirati na poljubno situacijo. Skratka — film za večnost. Naš trenutek je tako v celoti preskočen: film poišče dramski motiv in temo v preteklosti in z njima meri nekam pred ali nad nas. Vse to seveda nima samo trenutne, temveč ima tudi daljnosežne posledice v programski strukturi. V večini primerov segajo po predlogah iz literarne zakladnice avtorji starejše generacije, ki s tem producentu nudijo vsaj v določenih elementih zagotovljen izdelek in tako izpolnijo pretežen del repertoarja. Na ta način so iz filmskega ustvarjanja potisnjeni ne le sodobni avtorji, ampak tudi sodobne teme in naš svet sploh. Nikakor tudi ne more postati jasno, kaj je neposredna revolucionarnost umetniškega dela, večja se razkorak med vsebinsko plastjo in oblikovnim podajanjem. Jamstvo za uspeh se producentu sprevrže v nasprotje. Vprašanj, ki se pojavijo na tej točki, ne kaže razreševati v tem zapisu.

Sicer pa načelne probleme najlaže pomagajo razjasniti konkretne analize. IDEALIST je bil prav gotovo deležen največje pozornosti in tudi kritiška refleksija je bila najtehtnejša.

Cankarjeve pripovedi ne dojemamo kot psihološko dramo junaka v spopadu s svetom, temveč kot tezo, idejo, postavljeno v določeno zgodovinsko situacijo. Psihologija, logika in življenjskost junaka so podrejeni efektosti morda celo skonstruiranega konflikta teze in situacije. Stara resnica je, da so idealizem in idealisti obsojeni na propad. Cankar jo je apliciral na *takratni* svet, ki ga je spoznaval in spoznal. Pa ne, da bi samo ponovil to resnico ali da bi popisal tragedijo junaka — razen kolikor ni v Kačurja projiciral samega sebe — ampak da bi zarisal portret svojega časa. Danes umetniško ponovljena »Povest o idealistu« ostaja kritika *takratne* družbe, kolikor pa je v njej aktualnega, je abstraktna in zato blede misel o idealizmu nasploh. Film je stiliziranost in simboličnost Cankarjevega stila nadomestil z realizmom, s tem je teza morala postati junak iz mesa in krvi z vsem psihološkim aparatom, postala je individualna usoda. Kritika sveta, aktivna, ker je bila naperjena proti konkretni družbi, se je kljub vestno, skrbno in s tankim posluhom za bistveno v dialoškem delu izbranega materiala spremenila v notranje doživljanje junaka. Portret družbe se spremeni v portret dobromislečega osamljenca, obsojenega na propad. Težišče pripovedi se s kritike družbe prenese na tragično usodo junaka, svet se zoži v individuum. Tak postopek se zdi na prvi pogled nujen, vendar ima prenos težišča na junaka poleg omenjene glavne še vrsto drugih konsekvenc, in to prav v logičnem razvoju fabule in junaka. Prvič: na splošno postane film kot celota nekako introvertiran — vse, kar zvemo o objektivnem stanju sveta, zvemo skozi Kačurja. Svet se nam nikdar ne razkriva neposredno, ampak vedno kot junakova interpretacija. Moramo mu torej preprosto verjeti. Drugič: ker je težišče na osebi, junaku, pričakujemo, da bo njegovo ravnanje imelo neko

psihološko logiko in da bo tudi sicer utemeljeno. Pri zborovanju v gostilni, pri njegovem zlomu, pri odnosu do Tončke ostanemo precej nepotešeni, saj Kačur propada po nujni logiki Cankarjeve teze, ne pa po logiki živega in življenjskega Kačurja. Tretjič: film je premalo izkoristil pomembno funkcijo obeh žensk, Minke in Tončke. Cankarjanska erotika, razklana med Lepe Vide in cipe, je komponenta, ki nam dosti pove o junakovem videnju sveta.

Opredelitev za realističen prijem in koncentracijo na junaku pa se tudi ni mogla izogniti nekaterim stilnim neenotnostim, kot so brechtovsko-baladne interpunkcije, ki s svojo dramaturško funkcijo (rezoniranje, povzemanje atmosfere, napovedovanje prihajajočega) bolj spadajo v musical. »Prepesnitev« Cankarjevih vizij v filmske retrospektive in privide je več ali manj, v obliki, kakršni je, formalen prijem. Samoten je tudi komičen prizor z zaspanim pijancem pri pogovoru Kačurja in Ferjana v gostilni. Glasbo lahko označimo kot spremljavo, celo kot ilustracijo — dramatično dogajanje spremlja dramatična glasba in se v tej svoji funkciji tudi izčrpava. Načelo, ki je precej v nasprotju s sodobnim filmskim izrazom. V celoti je film grajen samo na igralcih, ki so v začrtanem konceptu ustvarili vredne kreacije, posebej še z lucidno razčlenjenim in odlično realiziranim likom Martina Kačurja. Iz scene, kostumov in fotografije režiser ni črpal več, kot je bilo potrebno za nevsiljiv prikaz ambienta odvijajoče se zgodbe, le da so predvsem v prvem delu omenjeni elementi bolj predstavljali prizorišče kakšne Jurčičeve povesti kot pa fin de sieclovske atmosfere, ki bi bila Cankarju ustrenejša. Vendar so to manj pomembni detajli. Poudariti velja tisto, kar nas v tem zapisu najbolj zanima — temeljni odnos junaka do sveta. Tradicionalni junak je nosilec vrednote, ideje, neke pozitivitete in se z njo identificira, pa

naj ideja s propadom junaka sledi junaku ali pa zmagoslavno živi dalje. Med številnimi interpretacijami IDEALISTA je posebej zanimiva tista, ki ugotavlja, da ideja propade, usoda junaka, njenega nosilca, pa še ni dopolnjena. Pomembno je dvoje: junak se je ideji sam odrekel, v spopadu s svetom pa kakor da je hotel biti sam, saj je njegovo snubljenje v »bralno društvo« v realistično zastavljenem konceptu precej neprepričljivo (pri Cankarju je to dovolj evidentno metafora za nezrelost situacije). Ker se je ideji odrekel sam, s tem nekako izgubi status tragičnega junaka. Takega ga napravi šele trpljenje in šele, ko dotrpi, mu smrt pokloni odrešenje in zaradi trpljenja tudi predikat tragičnosti. Boj za boljši svet se razkrije kot pot v trpljenje, idealizem pa kot sicer lepa, a neadekvatna gesta, ki ima pri Cankarju funkcijo družbene kritike, v filmu pa obče zakonitosti. Produkt je v bistvu romantičen junak, kjer je pomembno njegovo hotenje, ne pa toliko rezultat.

Pred štirinajstimi leti sta se ob filmu BALADA O TROBENTI IN OBLAKU med množico pozitivnih kritik pojavila tudi dva zapisa, ki sta balado gledala s povsem drugačnega stališča. Podobnost Kačurjeve pozicije s pozicijo Temnikarja je zanimiva. V prepričanju, da je Kosmačevo delo bralcu znano, film pa morda še celo v spominu, se v podrobnejši opis BALADE O TROBENTI IN OBLAKU ne bomo spuščali. Osrednja misel omenjenega zapisa je, da BALADA govori o neoločljivi vezanosti družbenozgodovinske akcije na tragiko. Temnikar, ki se odloči za fatalizem vesti, se opredeli za akcijo, ki izhaja izključno iz individualne vesti, ne glede na konkretno resničnost in možnost. S tem akcija izgubi svoj družbenozgodovinski značaj. Ostaja le romantična pripoved o heroični lepoti dobrega malega človeka, ki svojo moralno veličino izkaže sam v sicer nesmiselnem dejanju, saj se zave-

da, da njegova akcija, ki sledi samo moralnemu imperativu, ne bo rešila partizanov — sluti celo propad svoje družine. Taka resnica da je povsem neadekvatna sodobni slovenski družbi, za katero romantizem ne more biti afirmacija njenih resničnih idejnih in moralnih energij. Publiki ne kaže niti resnice o splošnem redu sveta niti normativnosti, ki bi jo lahko realizirala v svojem stvarnem, zgodovinskem življenju. Takšna interpretacija *BALADE O TROBENTI IN OBLAKU* je bila v teh zapisih soočena z interpretacijo drugega slovenskega filma, ki je nastal skoraj v istem času, in bolj ali manj upravičeno naletel na neugodne ocene — gre za film scenarista Marjana Rožanca *AKCIJA*. Negativne ocene tega filma pa niso upoštevale tiste dimenzije — in to vsekakor pozitivne dimenzije, ki je posebej zanimiva v primerjavi z *BALADO O TROBENTI IN OBLAKU*. Avtor drugega zapisa ugotavlja, da komandir v *AKCIJI* ne zastavlja problema na nivoju moralnega apriorizma, ampak v danih možnostih poišče optimalno rešitev. Film namreč govori o skupini partizanov, ki se znajdejo v neki kleti v mestu, od koder se sami zaradi okupatorjeve premoči ne morejo rešiti. Komandir odloči, da bodo najprej napadli zapor, osvobodili zaprte tovariše in tako številčnejši poskusili preboj iz mesta. Ko eden izmed partizanov predlaga, naj bi se vsak poskušal prebiti sam, je predlog zavrnjen kot privatizem in dezerterstvo, čeprav bi po logiki *BALADE O TROBENTI IN OBLAKU* — konec koncev pa tudi po logiki *IDEALISTA* — bilo možno posneti film, v katerem bi se omenjeni partizan sam spopadel z Nemci in v tem spopadu »tragično« padel. V *AKCIJI* je zavest filma hkratna z akcijo v realnem svetu.

Seveda je še vedno sporno, ali je takšen vidik vedno upravičen in adekvaten, vendar se takšni kriteriji za-

zdijo kar potrebni, ko si ogledamo še *POVEST O DOBRIH LJUDEH*.

Kranjčeva »Povest o dobrih ljudeh« je podobno družbenokritično delo kakor Cankarjev »Martin Kačur«: kolikor je v njem slikanja človeške dobrote, vsestranskega razumevanja in odpuščanja, kolikor je v njem slikanja ljudi, ki so se *prisiljeni* odpovedati vsemu, razen tej dobroti, ker je to edino, kar še imajo, kar jih še ohranja na nivoju ljudi v zaspanih in od sveta odmaknjenih Murinih močvirnih rokavih, toliko je vse to naperjeno proti svetu kot obramba pred razčlovečenjem. Dobrota itd... ni absolutna vrednota sama po sebi, ampak v dani situaciji edino možna pozicija; ni apoteoza, ampak žalostinka o ljudeh, zapuščenih od sveta, je kritika sveta in tudi upor temu svetu. Kako zapuščeni in vsega oropani so ti ljudje nam govori Martin lik in njena usoda. Njena strast do Petra Koštrice izraža alternativo temu življenju, izraža možnost drugačnega življenja, ven iz oropanosti in entropije, in Kranjec to jasno pove: »Čeprav je bilo vse samo za kratko dobo, veliko prekratko za popolno človeško srečo, je bilo vendarle dovolj, da človek zasluti, kaj vse mu življenje lahko podari.« In na koncu, zavedajoč se, da bi lahko zdrknil v sentiment, zaključí s samoironično »*Pravljico* o dobrih ljudeh«, ki je res pravljichen, nerealističen zaključek. Ta dvig z realističnega na nerealističen nivo pripovedi je pisateljeva distanca in s tem jasna opredelitev njegovih dobrih ljudi kot nezadostnih, a žal v tem svetu (spet brati: takratnem svetu) edino mogočih figur.

To distanco je filmska realizacija spregledala ali pa zanemarila. Posledice se kažejo v bistveni spremembi funkcije glavnih akterjev in njihovega odnosa do sveta. Film se je prepustil izključno lirizmu in sentimentu, potopil se je v svet dobrih ljudi in doletela ga je njihova usoda: izgubil je pregled nad razmerjem ljudi in družbe,

njihovo zatrtost in omejenost je sprejel ne kot tragično nujnost zaradi dane situacije, zaradi stanja sveta, ampak kot absolutno vrednoto, ki je zavezujoča sama po sebi in ki naj bi kar najbolj primerno izražala človekovo dobro bistvo, nespremenljivo in večno in ustrezno v vsaki situaciji. S tem je bil storjen ontološki prestop, ki je v bistvu spremenil literarno delo. Izginila je družbena kritičnost, omejenost je razglašena za vrlino, Marta pa, ki pri Kranjcu odpira človeka vredno alternativo življenja, se spremeni v negativnega junaka. Edina je, ki ne zapade vsezavezujoči »dobroti«, ki je v filmu le nekritična toleranca in samozatajevanje, edina, ki se zaveda svojih človeških pravic, jih zahteva, išče in tudi vzame, pa čeprav to pomeni pot v negotovost. Vse to je seveda v hudem nasprotju s sentimentom in fatalno vdanostjo »lepih duš«, ki figurirajo v filmu kot ne-dvoumne vrednote.

Temeljna poteza »dobrote« postane moralnost in temeljna poteza Martine akcije nemoralnost. Človek, ki nasproti nezadostnosti svoje konkretne bedne pozicije postavi ideal, a priori pa se odpoje akciji in tega ideala torej realno ne more doseči, ga ustvari miselno. In v razkoraku med tem, kar je, in tem, kar bi moralo biti, se konstituira moralnost v tisti vsebinski opredelitvi, ki zlahka najde zatočišče v religiji. Zaradi odpoje akciji človek meje, ki mu jih postavlja svet, sprejme za svoje in prebijanje tega oklepa ne pomeni razširitev teh meja, ampak napad na integriteto človeka. Odnos do upornika — Marte je tako lahko le moralističen. Podoba ljudi, ki so srečni, ker so »dobri«, čeprav jih je svet stisnil v kot in oropal skoraj vsega, predstavlja resnično demontažo samega bistva človeka. Z lirizmom zaneseni ustvarjalci, pa tudi kritika, so v glavnem prezrli ta nesporazum s Kranjcem. Poudarjeni lirizem je eliminiral kritično naravnost »Povesti o dobrih ljudeh«.

Podobno misel o koticu na svetu, kjer je mir in kamor zlo ne seže, smo lahko zasledili že v DOLINI MIRU, le da je tam ta iluzija še razbita z neizprosno logiko vojne; BALADA O TROBENTI IN OBLAKU je težišče premaknila v posameznika, ki je že sam s svojimi zakoni, a še vedno v spopadu s svetom; POVEST O DOBRIH LJUDEH je videti kot izsiljena osamitev in labodji spev človekovim apriornim imperativom, kjer junak povsem pasivno, samo v sebi razreši nasprotja človekove eksistence in njenega konteksta. Tudi ni prvič, da ugotovljamo poudarjanje oblikovnega prijema in zato nehoteno »interpretacijo« literarnega teksta. Dvanajst let je tega, ko je bilo Štigličevo delo označeno kot romantični humanizem, s katerim je slovenski film dosegel svoj vrh. V članku tudi beremo, da Štiglic ni mogel razrešiti osnovnega konflikta med svojim zastarelim idejnim in svojim sodobnejšim oblikovnim svetom. Ali prevlada ideja in je film stilno neenoten ali pa prevlada stil in je ideja nejasna.

MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO predstavlja pravzaprav precejšnjo digresijo v slovenskem filmskem repertoarju glede skladnosti oblikovnega prijema in vsebinske plasti. Vidimo, da je režiser vedel, s kakšnim materialom dela, kakšni so efekti in pomeni posameznih formalnih prijemov in kakšna je njihova vsebinska funkcija. Takoj je treba dodati, da je v doslednosti oblikovnega koncepta premočno vztrajal in film marsikdo z naporom in celo z odporom sprejema, poleg tega pa taka doslednost tudi ni vedno v prid ritmu in celo izraznosti dela. Vendar naš tukaj kot pri drugih, zanimata osnovna integracija in zavestnost izhodišča. Pri IDEALISTU smo zapisali, da je dramska struktura nekako introvertirana, saj je vsa pozornost osredotočena na junaka, svet, ki junaka obkroža, pa je prikazan v glavnem z njegovo verbalno interpretacijo. Tudi v filmu MED

STRAHOM IN DOLŽNOSTJO sta dogajanje in interes osredotočena na oba junaka, vendar ne moremo govoriti o introvertiranosti dramske strukture, saj se svet vseskozi pojavlja konkretno in v vsej svoji neposredni podobi. Poudarjena pa je junakova perspektiva, ki vse mogoče vojske prepozna le po tem, kar kaže zunanost. Na ta način je omogočena tudi absurdna zmota v efektivnem zaključku filma. Interpretacija si je izbrala razpoloženje in atmosfero kot osrednji objekt prikazovanja. V takšen koncept sta se, na primer, smiselno vključila tudi oba prizora partizanske zasede, ki s svojo začetno statičnostjo in z ne povsem razvidnim dogajanjem v akciji prikazujeta eno izmed tipičnih značilnosti partizanskega vojskovanja, kakršne v tako stilizirani, zato pa tudi razvidni podobi še nismo videli. Nedvomno pa, kot je že bilo rečeno, dosledno vztrajanje pri likovnosti, precizni kompoziciji in statičnosti ne samo da ni ritmično razgibalo celote, ampak jo je mestoma napravilo celo prisiljeno in pretirano. Vprašamo se tudi, ali je naslov najustreznejši: strah v filmu je (režiser je z občutkom uporabil domišljeno zunanjo zadržanost in notranjo napetost igralcev), dolžnost pa ne. Interes glavnih junakov je preživeti in kar dajeta, dajeta zato, ker morata, ker ni druge izbire. Prvič, ko dasta iz prepričanja, dasta zadnjič — preprost, kratek in jedrnat novelističen konec je preračunan na poprejšen linearen in enakomeren potek zgodbe. Film je koherentna celota. Koliko je taka struktura komunikativna, je seveda drugo vprašanje, pozitivno pa je dejstvo, da imamo film z avtonomnim in suverenim izrazom, kjer posamezni elementi niso prepuščeni naključju in trenutni asociaciji, ampak premišljenemu okvirnemu konceptu, kjer tudi material delno izvira iz temeljne naravnosti in ne

obratno — da se danemu materialu prireja koncept. Adekvaten odnos oblikovnega koncepta in pomenske plasti se je že potrdil v Duletičevem NA KLANCU in v Pretnarjevih SAMORASTNIKI, nezdržljivost prvega in drugega pa se je pokazala v Duletičevi LJUBEZNI NA ODORU in Pretnarjevem IDEALISTU. Zanimivo pri tem je, da Duletič uspe pri tistem avtorju književnega dela, kjer je že kot integralen del literature prav oblikovni, stilni element, in zagreši tam, kjer uspe Pretnarju — v primerih, ko gre za povsem realističen način pisanja in kjer je junak v realistični človeški dimenziji tudi formalno in vsebinsko prevladujoč predmet pripovedi, sam stil pa ne dodaja kakšne bistvene vsebinske, pomenske dimenzije.

Če smo pri BALADI O TROBENTI IN OBLAKU in pri IDEALISTU videli, da je akcija kot negacija in preseganje sveta vzrok za propad in kakor je temu podobna Martina usoda v POVESTI O DOBRIH LJUDEH (edina razlika je ta, da gre tu za propad moralne vrednote), potem v filmu MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO akcija zgolj sovпада z usodno situacijo. Akt sam s tem ni zanikan.

Pa vendar je v času in svetu, ko imamo verjetno res samo dve možnosti in je ena od njih barbarstvo, je v naši sredi, ki je iz te osveščenosti stopila v predrzno, pa vendar realno zgodovinsko pustolovščino, — so tu lirizem omejenosti, frustrirajoči idealizem in tragična zgodovinskost edine teme? Portretirancu ni videti, da bi bil naš sodobnik. Mogoče pa se motimo in umetnost sploh ni zavezana svojemu času in je dovolj, da je s konkretno kuliso v preteklosti, z abstraktno resnico pa se predaja večnosti. Najbrž je tako.

Goran Schmidt