

Grajski biki
Jože Pogačnik

slovenski

'črni val'

zdenko vrdlovec

Leta 1967 so se na nekdanjem festivalu jugoslovanskega filma v Pulju pojavili filmi kot *Zbiralci perja* (Aleksandar Petrović), *Prebujanje podgan* (Živojin Pavlović), *Ljubezenski primer poštnice* (Dušan Makavejev), *Praznik* (Đorđe Kadijević) in *Mali vojaki* (Bato Čengić), ki so domače in tuje kritike prepričali, da obstaja tudi nekaj takega, kot novi "jugoslovanski film". Ampak nista minili dve leti, ko je to oznako, ki je jugoslovanski film najbrž hotela pridružiti družini modernizmov oziroma "novih valov", ki so v 60. letih preplavili evropske kinematografije, zamenjala neka druga – "črni val" – ki je bila verjetno bližja "posebnosti" ali osnovnemu tonu (tako estetskemu kot tematskem) "novega jugoslovanskega filma". Dušan Makavejev je to "posebnost" v primerjavi z novim češkim filmom opisal takole: "*Čehi imajo povsem drugačen način razbijanja dogmatizma kot mi – mi imamo t. i. antidogmatski dogmatizem, ki celo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa; oni uničujejo nabrekle konstrukcije dogmatizma s pomočjo čutnih doživetij.*" (Okno v intimnost, *Ekran*, 1969, št. 65/66). Točnost tega opisa potrjuje tudi dejstvo, da so ti novi jugoslovanski filmi pri režimski politiki sprožili reflekse komunističnega dogmatizma, ti pa so kmalu dosegli anatemiziranje "črnega vala", kar se sicer ni manifestiralo v neposrednih ali sodnih prepovedih prikazovanja teh filmov, zato pa je politična birokracija v sodelovanju z lokalnimi oblastniki storila vse, da ti filmi niso prišli na redne sporede kinematografov. In prav zato oznaka "črni film" ni bila toliko kritiška kategorija, kot je bila politično kontaminirana, kar pa je ni oviralo, da se ne bi prijela bolj kot "novi jugoslovanski film". Ta je, skratka, bolj znan kot "črni film".

Na tistem legendarnem puljskem festivalu leta 1967 sta bila prikazana tudi slovenska filma, *Grajski biki* (Jože Pogačnik) in *Na papirnatih avionih* (Matjaž Klopčič), o katerih pa nikjer in nikoli ni bilo rečeno, da spadata v krog "novega jugoslovanskega filma". Ali natančneje, Matjaž Klopčič je resda bil uvrščen v to družbo kot "modernistični estet", torej kot nekakšna izjema, ki odstopa od jugoslovanskega novo-(ali) 'črno'-valovskega *mainstreama*, medtem ko so *Grajski biki* ostali povsem prezrti. Jugoslovanski novi film ali črni val je proti koncu 60. let postal celo tako paradigmatičen – paradigmatičen tudi za samo dožemanje filma – da so v *Ekranu*, kjer so leta 1968 med slovenskimi pisatelji in intelektualci naredili anketo o slovenskem filmu, ugotavljali, da "Slovenci filma še nimamo". To seveda ne drži, saj so v 20 letih (1948-68), kolikor je obstajala nacionalna kinematografija, v Sloveniji vendarle pridelali že 41 filmov. Toda ta "kategorična in spotakljiva trditev", kot jo je kvalificiral njen avtor, pisatelj in scenarist Marjan Rožanc, se seveda ni ozirala na to empirično stanje, pač pa je merila prav na to jugoslovansko filmsko paradigmo in je potemtakem hotela reči, da "Slovenci filma še nimamo" zato, ker nimamo takšnega filma, ki bi ga oplazile črnovalovske kvalitete. Skratka, za slovenski film naj bi veljalo, da se ni prepustil toku črnega vala. Ampak to bi verjetno (bolj ali manj) veljalo tudi za tedanji hrvaški, bosanski, črnogorski in makedonski film, se pravi, da je bil črni val predvsem (če ne izključno) fenomen srbskega filma. To pa seveda pomeni, da je substitucija ene sintagme z drugo – "novega jugoslovanskega filma" s "črnim valom" – vse prej kot pertinentna in celo "krivična" do tedanjega slovenskega filma, kajti če ta resda ni poznal črnega vala, pa s svojimi modernističnimi trenutki vsekakor sodi v krog "novega jugoslovanskega filma".

Kaj si predstavljamo, ko rečemo "črni val"? Mar med črnovalovskimi kvaliteta ne pomislimo predvsem na tele: brutalen naturalizem, dogajanje na družbenem robu, v umazanih predmestjih in zanikrni okoljih, z junaki, ki so v glavnem marginalci, prepuščeni naključjem, nagonom, ekscesom in obsesijam ter daleč od tega, da bi bili nosilci akcije v imenu kakšne ideologije – ta je navzoča samo še v sprieni, povampirjeni, skratka, popolnoma razvrednoteni obliki; spolnost, smrt in nasilje so prikazani kot brutalna dejstva, govorica je polna psovk, realnost je podana v vsej svoji goloti bede in brezupa, njen ideološki oklep (komunizem, revolucija) pa je razpočen in zavržen.

Nekatere od teh kvalitet spominjajo na tisto, kar Gilles Deleuze (v *Image-mouvement*) klasificira kot "*podobo-pulzijo*", ki se opira na "*izvirni svet*", tega pa prepoznamo po njegovi brezobličnosti: to je "*čisto dno ali, bolje, brezno, narejeno iz neoblikovanih materij*", osebe v njem pa so kot živali, "*človeške zveri*"; "*izvirni svet*" je "*hkrati radikalen začetek in absoluten konec*", pri tem pa ne obstaja neodvisno od zgodovinskega in geografskega okolja, marveč operira na njegovem dnu in razkriva njegovo krutost in nasilje.

In če zdaj to zgodovinsko in geografsko okolje imenujemo povojna slovenska Štajerska, kjer se je z "*radikalnim začetkom*" kolektivizacije in "*absolutnim koncem*" zemljeposestnikov ("kulakov") začel "*izvirni svet*" jugo-komunizma, dobimo Pavlovićevo *Rdeče klasje* (1970). Tematski predhodnik tega filma je Štiglichev *Svet na Kajžarju*, ki ga je navdihnil socrealistični duh in že zato ni bil kaj posebno "izviren" – takšen je lahko postal šele po 18 letih, ko se je ta duh "despiritualiziral" in materializiral kot ideološki primitivizem, ki je seveda malce smešen, toda veliko bolj brutalen in krut. V slovenskem filmu do prihoda Pavlovića sploh še nismo videli prizorov nasilja oziroma sploh še nismo videli, kako je bila socialistična oblast nasilna. Prav tako še nismo videli, kako smrtonosen je *basic instinct*, tj. kako betežni starec umira od pogleda na svojo golo ženo, ki se valja v hlevu na perju s političnim aktivistom Hedlom in ječi od sreče, da je končno dobila "moškega v hišo". In končno še nismo videli, kako je prav tisti, to je aktivist Hedl, ki si sredi tega političnega barbarizma prizadeva za "socializem s človeškim obrazom" (kmete poskuša "zlepa", z besedo, pridobiti za kolektivizacijo), najbolj osovražen zato, ker je užival (živel pri ženskah in z njimi spal), in nazadnje sam v slepem besu ranjenega "moškega ponosa" postane morilec, ki ga obtožijo vsega tistega (nasilne kolektivizacije), kar na politični ravni ni počel. "Izvirni svet", ki ga odkriva *Rdeče klasje*, je svet posurovelosti, ideološkega kretenizma in političnega nasilja, divjih strasti, kmečke skoposti, ponosa in zabitosti, pokrajine v megli in blata v zaporu, krulčih svinj in hrumečih motorjev, golih ženskih teles in tresočih se starčevskih rok, primitivizma, pohote, moralne umazanije in čistosti... – z eno besedo svet, kakršnega je odkril prav črni val. Ta bi torej z *Rdečim klasjem* in gostujočim srbskim režiserjem Živojin Pavlovićem, ki je imel tedaj za sabo že tri filme iz črnovalovske klasike (*Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda*), vendarle pljusnil tudi v Slovenijo. Toda tu je že pred desetimi leti nastal film, ki ga resda ni mogoče razglasiti za znanilca črnega vala, zato pa je bolj podoben *film-noiru*, kajpada brez privatnih detektivov in fatalnih žensk, vendar s podobno tesnobnim vzdušjem in negotovimi junaki, ki imajo težave s svojo nalogo. To je *Akcija* (1960), ki jo je po scenariju pisatelja Marjana Rožanca režiral Jane Kavčič; pripoveduje o majhni skupini partizanov, ki se skriva v kolesarnici in poskuša osvoboditi zapornike in se skupaj z njimi prebiti iz mesta; med njimi prihaja do trenj in sporov o tem, kako – in če sploh – naj to akcijo izvedejo.

Glede na to, da so "akcijo" v slovenskem filmu doslej generirale velike ideje ("Svoboda", "Narod", "Komunizem", "Pravica in Resnica" itn.), je *Akcija* nedvomno prelomna v filmski reprezentaciji narodnoosvobodilnega boja (in kolikor vem, podobnega filma tedaj niso poznali nikjer drugje v nekdanji Jugoslaviji), saj je zdaj ta boj "osvobodilen" v tem smislu, da partizani s "prehodom v dejanje" pravzaprav osvobodijo sami sebe, in sicer tako, da se osvobodijo samih sebe oziroma svoje "tesnobe". To pa pomeni, da imamo tu namesto nacionalne in politične "Reči", ki je doslej (tudi) v filmu vzpostavljala dovolj homogeno občestvo, eksistencialno kategorijo,



Rdeče klasje
Živojin Pavlović



Akcija
Jane Kavčič

ki konstituira posameznike in problematizira dejanja v imenu kakšne "transcendentne" ideje. *Akcija* torej izhaja iz eksistencialne situacije ujetosti, nemoči, dvoma, malodušja, skratka, prave "noči subjekta", in film je tudi s svojo mračno scenografijo nekakšno potovanje na konec noči. Z akcijo gre tu dobesedno za "prehod v dejanje", ki nastopi kot beg pred tesnobo, ki jo prinaša izkustvo realnosti. Podleči temu izkustvu pomeni umreti, kakor priča figura Klemna, ki se ves pretresen vrne z ogledov, kje bi se lahko partizani prebili iz mesta. Res je videti, kot da ga je bolj kot samo izkustvo realnosti, tj. izkustvo nemožnosti preboja, zlomilo to, da je komandant za to misijo izbral prav njega, da ga je žrtvoval, odpisal; toda komandant je izbral pravega, to je tistega, ki je kot "simbolni mrlič" ali živa priča nemožnosti akcije jamčil, da je akcija mogoča edino kot zanikanje nemogoče realnosti ali, bolje, kot "igra", katere zastavek je smrt.

To pač ni več tista smrt, ko je nekdo pripravljen umreti za neko "Stvar", marveč je smrt kot tista "tuja stvar", ki je posamezniku najbolj lastna in ki jo mora ta tudi sprejeti kot "svojo", če hoče svobodno živeti. *Akcija* je potemtakem "osvobodilno dejanje" prav kot sprejemanje te smrtnosti, s katerim si lahko pridobi življenje. Skratka, ko je akcija simbolno zasnovana kot "igra", s katero si lahko priigra življenje, če staviš na smrt, se tudi v realnosti posreči tako zlahka kot igra. Kot igra ali dobesedno kot *coup de théâtre*: partizani gredo svoje tovariše v zapor osvobajati tako, kot je v mestu, ki ga imajo v rokah Nemci, edino mogoče – preoblečeni v Nemce, ki peljejo ujete partizane v zapor. In prav s takšno akcijo kot "maškerado" je padla prva maska z ideološko sakralizirane partizanščine.

Po dobrem desetletju – in zdaj verjetno že pod vplivom črnega vala – je padla še zadnja. In sicer v filmu Jožeta Babiča *Poslednja postaja* (1971), ki pa je stilistično bližji neorealizmu kot naturalističnemu črnemu valu: tukaj partizanščina ni več takšen objekt nostalgije, kot je bila za zagrenjenega invalida v Babičevi *Veselici* (1960), ki se mu je povojna stvarnost zdela tako "grda" bolj zato, ker je kot partizan doživel "najlepša leta svojega življenja" (ljubezen z bolničarko), kot pa zato, ker bi res izdala revolucionarne ideale (navsezadnje je letem prirojena). Junak v *Poslednji postaji* je torej prav tako nekdanji partizan, ki še po desetih letih ne živi nič bolje kot tisti

invalid v *Veselici*: je pač poštenjak, ki svoje partizanščine ni karieristično vnovčil, kakor njegovi kolegi; a denar vseeno potrebuje in gre znova po stari partizanski poti, tokrat zato, da bi tihotapcem pomagal čez mejo; izdan se smrtno ranjen zateče na partizanski piknik in tu umre kot "poslednji partizan", ki mu je na tragičen, torej dokončen način postalo jasno, da je tista ideologija, v imenu katere se je nekoč boril, po dvajsetih letih, kolikor je na oblasti, že zamenjana za denar.

Res pa je, da je črni val to že dolgo vedel in je zato znal takšno "resnico" pokazati na bolj ciničen način, medtem ko je Jane Kavčič (znova v sodelovanju z Marjanom Rožancem) v *Minuti za umor* (1962) podobno "razkritje" že nakazal v obliki kriminalke.

Ta z "žanrskega" vidika resda ni najbolj posrečena, zato pa je pomembnejša zaradi vloge žrtve. Kdo je to? To je nekdo, ki se po 17. letih vrne iz tujine, doma pa ga še vedno sumijo, da je med vojno svoje sošolce izdal Nemcem – in umre zato, ker se hoče oprati tega suma, se pravi, umre kot žrtev pravega izdajalca, ta pa se družijo z direktorji. Skratka, prav kakor je vojna preteklost v sedanjosti še kako (prav travmatično) navzoča – kljub videzu, tj. na barski ambient omejenem dogajanju – tako se sedanjost prav v osehah tistih, ki v njej najbolj uživajo in vladajo na račun preteklosti, kaže kot goljufiva, pokvarjena, obsцена. *Minuta za umor* je torej kriminalka predvsem kot razkritje povojne oblasti v njeni skorumpiranosti in obscenosti.

Edini slovenski film, ki je bil že na začetku 60. let – torej še pred nastopom črnega vala – deležen kritičnega atributa "črnine", je *Ples v dežju* (1961) Boštjana Hladnika, ki na magistralen način in v modernistični formi vpelje depresivne, razočarane in prevarane figure. Osrednje osebe (depresivni in spodleteli slikar Peter, njegova zavržena ljubica, odpuščena gledališka igralka Maruša in njen plašni oboževalec, gledališki šepetalec) te "mračne melodrame" so določene s svojimi fantazmami, "blodnjami" (edina oseba, ki ne fantazira, gospod Anton, je zato sama utelešenje nagona smrti in zlobnega, voyeurističnega nadjaza) in vse dogajanje med njimi temelji na prežemanju imaginarnega in realnega: toda prežemanju, ki je "formalno" izpeljano brez reza – torej z gibanjem kamere, ki v kontinuiranem prizoru menja prizorišče – in brez običajnih znamenj, ki opredeljujejo t.i. subjektivne oziroma mentalne (sajnske, fantazmatske) podobe; takšna filmska govorica je takorekoč "strukturirana kot nezavedno", ki ni kakšna skrita globina, marveč "prežema" samo površino vsakdanjosti.

V Hladnikovem *Sončnem kriku* bi mladenič, za katerim se podi krdelo deklet, lahko zapel "Lepo je v naši domovini biti mlad", toda glede na to, da je "domovina" tega filma popartistična kraljevina konzumnih predmetov, ki ji vlada zakon uživanja in univerzalne, torej tudi seksualne potrošnje, je že bolje, da kliče na pomoč. Tako pa se to pesem sliši v filmu, ki se začne skoraj tako, kot da bi šlo za Romerovo *Noč živih mrtvecev* (*Night of the Living Dead*, 1968), ne pa za slovenski film o mladini v vzgojnem domu. Res je, na tabli piše, da je ta zanemarjena graščina mladinski vzgojni dom, toda zakaj potem s temi fanti ravnavo tako kot s kaznjenci? Mladeniča, Petra Smrekarja, ki je pobegnil zgolj zato, da bi našel staro mamo, upravnik doma kaznuje tako, da ga zapre v temnico. Upravnik je pač svinja, si rečemo, in se motimo: upravnik je lovec, ki prireja zabave za politične funkcionarje, in če že sam ni politik, je vsaj partijski kader. Mar torej to pomeni, da so Pogačnikovi *Grajski biki* (1967) takšen film totalnega obupa zato, ker tam, kjer gledalec misli, da je na obisku v mladinskem vzgojnem domu, pravzaprav kažejo gulag? Ljubitelji metaforike bi mi najbrž pritrdili, čeprav je film dovolj "udaren" že zaradi skoraj srhljive natančnosti in

temeljitosti, s katero je gojenec vzgojnega doma iz zavrženega otroka, ki išče starše, transformiran v delikventa. Vselej, ko se mu obeta neka rešitev, nastopi katastrofa, zdaj v vlogi pijanskega očeta (Stane Sever), s katerim je Peter (Nikola Angelovski) priča incestnemu prizoru med mačeho (Olivera Marković) in njenim sinom (Lado Leskovar), zdaj tako, da lahko reši svoje deklo (Hana Brejchova) edino s sodelovanjem pri vlomu. Mračna moč *Grajskih bikov* je torej v tem, da prikazujejo mladinski vzgojni dom kot zaporniški sistem, ki proizvaja delikvente. In glede na to, da Jože Pogačnik po tem filmu dolgo ni dobil priložnosti za snemanje novega, moramo sklepati, da je režiser, ki naredi takšen film v socialističnem režimu, najbrž disident.

Ples v dežju je prvi film, v katerem smo lahko videli, da Slovenci hodijo v kino, in obenem prvi, ki kaže nase kot na film (mar ni Petrova vizija črne ženske siluete na osvetljenem oknu dovolj podobna filmskem platnu, da mu zato v kinu ni treba gledati filma?), čeprav še ne na tako radikalno samonanašalen način, kot je značilen za nekatere modernistične (evropske) filme. Ali pa za Klopčičeve *Papirnate avione*, kjer se neka filmska oseba dobesedno rodi iz filma, se pravi, preden postane "realna" (v filmskem vesolju), je uzrta kot filmska podoba – in le komu je lahko podobna, če ne bitju, ki je v moškem imaginariju podoba *par excellence*, se pravi ženski. Na *papirnatih avionih* je Klopčičev manifest filmskega artizma, ki se je zastavil z *Zgodbo, ki je ni* (1967). To je s prvencem, ki že v naslovu pove, da je prav "film-z-zgodbo" ta, ki ga ni, kajti film, ki je vreden, da je, je raztrgan in bloden kot življenje.

Zgodba, ki je ni vpelje popolnoma izgubljenega in dobesedno razseljenega junaka (sezonskega delavca iz druge republike), ki ga preganja zavest krivde za smrt bolniške sestre, ki si jo je v delavski baraki na silo vzel in potem od nje zbežal, misleč, da je mrtva. Junaka torej, ki prevzame nase dejanje, ki ga ni storil (je v tem "zgodba-ki-je-ni"?), ki si "izbere" vlogo zločinca, begunca, krivca, ki "uživa" v lastni krivdi, le da to ni toliko krivda za ugrabljeni užitek, kot je "krivda" za to, da se je znašel na nepravem kraju, v "tuji deželi" – skratka, junaka, ki ga preganja lastna izkoreninjenost. Ali z drugimi besedami, popolnoma modernega junaka, ki se pravilno sprašuje "kaj delam tu" ali "kje sem?". In sezonski delavec (Lojze Rozman) ga zgledno zastopa, prav kolikor s svojim začasnim bivanjem v tuji deželi napotuje k začasnosti slehernika v sleherni deželi. Od tod tudi njegove "začasne smrti", sinkope, s katerimi se izključuje iz sveta in ga vračajo vedno bolj tujemu in blodnemu svetu. Tako se že na začetku predrami ob ženski, ki jo ima za mrtvo, in čeprav to v resnici ni, je čisto dovolj, da on tako misli, ker na ta način to smrt prevzame nase in vase kot tisto realno stvar, ki svet razblini v blodnjo. Zato je odtlej vse na meji realnega: brž ko zbeži, že pade pod pokom pištole, ki je le otroška igrača, ko pa naleti na vojake s pravim orožjem, se ti kot najbolj navadni ljudje zanimajo za uro; zaspi ob cesti, kjer ga avto z glasbeniki odpelje v popolnoma "drug svet", ki pa mu je s svojo "umetniško ekscentričnostjo pravzaprav še najbližji, le da njegov problem ni estetski. Samo to mu še manjka, da se znajde na snemanju nekega kostumskega filma, ampak to je bilo nujno: na eni strani zato, ker se je lahko blodna, fantazmatska narava tega, kar se mu je prikazovalo v svetu, dovršila le v filmu oziroma filmskem snemanju, kjer je s prihodom policije, ki namesto njega lovi nekoga drugega, tudi odrešen krivde za domneven zločin, kar pomeni, da se prav na kraju, kjer se fabricira lažno, film, proizvede nekaj resničnega; in na drugi strani zato, ker je tudi ta kraj filmskega snemanja le eno izmed bežnih prizorišč življenjske banalnosti, ki ne morejo prikriti svoje "temeljne izgube".



Veselica
Jože Babič



Ples v dežju
Boštjan Hladnik



Na papirnatih avionih
Matjaž Klopčič



Poslednja postaja
Jože Babič