

FILM

O NAŠIH FILMSKIH SCENARIJIH

Vzlic lepim uspehom naše mlade filmske proizvodnje nekaj v njej očitno še vedno ni v redu in je nenehno predmet negativne kritike tako v poročilih festivalske žirije v Pulju kakor tudi v našem filmskem tisku. Ta večni kamen spotike je filmski scenarij. Kritika mu očita, da je literaren, se pravi, da je napisan v literarnem, ne pa v specifičnem filmskem jeziku. Toda ali ni filmskemu scenariju, tej fabulativni predlogi v umetniško in tehniško precej zapletenem procesu, ki ga predstavlja filmska proizvodnja, že od nekdaj lastno, da je literaren? Ali ne prihaja filmski scenarij v filmsko podjetje praviloma od zunaj, iz literarnega okolja in ga nato filmski delavci »lege artis« prevedejo iz literarnega v filmski jezik, v snemalno knjigo? Zadeva očitno ni tako zgolj tehnično preprosta in kritika literarnosti meri globlje in vsebuje vsaj dva načelna vidika: neliterarnost scenarija sploh kot posebno zvrst filmske ustvarjalnosti in pa kritiko dosedanje literarne podobe našega filmskega scenarija.

Oglejmo si najprej prvi vidik. V filmski estetiki zunaj in pri nas se že dolgo vrsto let bijeta dve nasprotni teoriji o tem, kakšen naj bo kvaliteten filmski scenarij: ena, ki se zavzema za literaturo kot izhodišče filmskega scenarija, in druga, ki si zamišlja filmski scenarij kar se da daleč od literature in ga pojmuje kot čisto samostojno zvrst filmsko fantazijskega pisanja, neokuženega od literature. V tem zadnjem smislu piše tudi Vitko Musek v svojem poročilu o filmu *Tri četrtine sonca* (Filmska kultura, 1959, št. 13): »...neprestano se spopadata dve teoriji o filmskem scenariju. V naši filmski praksi še krepko vlada francoska, tako imenovana literarna teorija o scenariju, ki tretira scenarij kot specifično vejo literarnega ustvarjanja« — »...teorija pa, ki gleda na scenarij kot na izrazito fazo filmske ustvarjalnosti (ta je predvsem izoblikovala svojo fiziognomijo in dokazala svoj pomen v praksi italijanskega novega realizma in ameriške televizijske generacije) je pri nas komaj zaživela in mislim, da je pri nas prvi konkretni rezultat Vlak brez voznega reda«.

Muskovo stališče, in njegovo stališče ni osamljeno niti pri nas niti zunaj, ne pomeni samo odklanjanja tako imenovane francoske literarne teorije o scenariju, marveč stavi tej teoriji naravnost polarno nasprotni ideal scenarija, kakršnega poznamo iz italijanskih neorealističnih filmov.

Da ne bi Musku in zagovornikom aliterarnega filmskega scenarija po krivem pripisovali amuzičnost v pojmovanju filmske umetnosti, je treba pojasniti, da ti zagovorniki aliterarnega scenarija, ki prihajajo večidel iz vrst filmske publicistike, seveda ne zavračajo uporabe klasičnih literarnih del v filmu, ki je proslavila zlasti francosko filmsko proizvodnjo po vsem svetu, marveč da pri svojem zagovoru filmskega scenarija »kot izrazite faze filmske ustvarjalnosti« mislijo predvsem na filmsko obdelavo neke bolj ali manj dokumentarne življenjske snovi iz polpretekle ali sedanje dobe, kakor so partizanska vojna, trpljenje v taboriščih, delo za obnovo in industrializacijo in kolonizacijo dežele, socialni patos današnjega časa in podobno,

torej bolj ali manj dokumentarno snov, ki tvori povečini tematiko današnjih filmov. S to bolj ali manj dokumentarno snovjo pa je v nujni zvezi čisto določena predstava o fakturnem značaju filmskega scenarija in z njim vred filma samega, se pravi zahteva, da bodi filmski scenarij v svojem opisu in pripovedovanju v najtesnejši bližini vsakdanjih dogodkov, kakršni so, brez kakršnih koli dodatkov literarnosti. Vse to je mogoče oborož podpisati. Toda teorija o filmskem scenariju kot izraziti fazi filmske ustvarjalnosti se očitno ne omejuje na zgolj dokumentarne snovi in je načelno nasprotna literarnemu oblikovanju v filmskem scenariju sploh. Ta zamisel izhaja z vidika, da je literatura — drama, novela, roman, povest, biografska avantura — kompozicijsko in moralno zelo stilizirana podoba vsakdanjega dneva in da more življenjsko resničnost filmska kamera s svojim praktično neomejenim zornim kotom prikazati mnogo bolj neposredno, se pravi življenjsko bolj resnično in vrhu tega še v tisti objektivni lepoti konkretne predmetnosti in njenega gibanja, perspektive prostora in časa, ki jih more pričarati samo filmska umetnost.

Ta zamisel filmskega scenarija, ki naj bi bil stvar filmskih delavcev in filmskih laboratorijev, pa zbuja vtis, ko da se je z izumom filmske kamere spočela tudi posebna vrsta umetniško fabulativne fantazije, ki ima drugačne estetske zakone kakor dosedanje umetniško fabuliranje. Ali ta podmena tudi drži? Kaj je umetniško pripovedna fantazija, umetniška vizija življenja nasproti življenjski stihiji? Določen red in ritem, ki ga ustvarja umetnikova fantazija z izborom snovi, z izolacijo oseb in dogodkov, z vzročno in smotno povezavo dogodkov in nazadnje z moralno presojo dogodkov, torej z vso to stilizacijo resničnosti, ki je življenje samo ne pozna. In estetika umetniškega fabuliranja, ki si je v teku svojega najmanj štiri tisočletnega obstoja sama ustvarila razne zorne kote, kako to življenjsko stihijo urejati, prikrajati, pričenši z dramo, ki je s svojo fakturo dvoboja najbolj stilizirana, pa do avtobiografske avanture, ki je s svojim najbolj sproščenim opisom poteka in izteka življenja najmanj stilizirana podoba življenjske resničnosti. Ali si je sploh mogoče misliti, da bi lahko tisočletne izkušnje umetniškega fabuliranja ostale brez vpliva na oblikovanje filmskega scenarija in filma, ki je nazadnje samo ena izmed modernih oblik pripovedovanja? Vse to mislim čisto načelno, estetsko, ne cehovsko, se pravi, prepričan sem, da za nastanek dobrega scenarija ni treba niti legitimacije literarnega niti filmskega ceha, marveč predvsem in v prvi vrsti umetniško kvalitetne fantazije.

In še nekaj v zvezi z zamisljivo scenarija kot izrazite faze filmske ustvarjalnosti. Literaturo, dobro literaturo bi mogli »grosso modo« imenovati umetniško ponazorjeno psihologijo in sociologijo plus poezijo. Psihologije in sociologije se je do neke mere mogoče priučiti v življenju in iz knjig, specifično filmske perspektive in tehnike v filmskih laboratorijih, toda poezije? In nekoliko poezije, seveda filmsko prikazane poezije pogrešamo tudi v sicer odličnih italijanskih neorealističnih filmih.

Vendar ima literarnost, ki jo naša filmska kritika in publicistika očita našim filmskim scenarijem, še neko drugo pomensko vsebino, ki je zelo važna, ako hočemo naše filmske scenarije v bodoče res izboljšati. Iz nadrobne analize filmskih motivov in sekvenc, o katerih govori Vitko Musek v že omenjenem poročilu, namreč izhaja, da gre tu očitno za fabulativno fantazijske slabosti, ki so umetniško enako nesmotrne in nefunkcionalne, pa najsi

tvorijo sestavine literarne zgodbe ali filmskega scenarija. Te slabosti bi ime-
novali literarno konfekcijo v nasprotju z izvirno literarnostjo. Literarna
konfekcija ne zajema iz izvirnega navdiha, iz izvirne življenjske ali estetske
izkušnje, marveč si pomaga z motivnimi šablonami neke že preživele literarne
konvencije iz preteklosti in pri tem nujno dela s surrogati: namesto čutne
čustvenosti uporablja sentimentalnost, namesto tragične pretresljivosti, gan-
ljivost. In ti in taki literarno konfekcijski prijemi bijejo tembolj v oči,
če so uporabljeni v zvezi s tematiko, ki po svoji naravi ni konvencionalna,
literarno šablonska, marveč je resnično doživljena in dokumentarna, kakor
je tematika večine naših filmov. Na neko bolj ali manj kolektivno do-
kumentarno zgodbo, kakor je na primer partizanska vojna, življenje v tabo-
riščih, obnova dežele in podobno, se prilepljajo motivne šablone, ki s kolek-
tivno zgodbo niso organsko povezane in organsko ne izhajajo iz te teme same.
Med take najbolj pogoste literarne šablone spadajo konvencionalni ljubezen-
ski zapleti kot nekakšen čustven nadev v kolektivnem testu in kot dramatična
poživitev pogosto motiv detektivke, bodisi da gre pri tem za kako vojno
ukano ali za razkrinkanje kakega sumljivca med poštenjaki.

Mislim, da je prav ta literarna konfekcija tista literarnost, ki jo filmska
kritika pri nas upravičeno obsoja in preganja in da zadovoljiva rešitev tega
vprašanja pomeni hkrati tudi izboljšanje naših filmskih scenarijev.

Skušajmo delno navzočnost te kvarne literarne konfekcije ugotoviti v
dveh naših zadnjih filmskih scenarijih, v Dobrem starem pianinu, ki ga je
napisal Fran Milčinski s svojimi sodelavci, in v Tri četrtine sonca, katerega
avtor je Leopold Lahola.

Dobri stari pianino

Tematika Dobrega starega pianina je vojna, boj OF z okupatorjem in
njegovimi pomagači, torej v naši filmski proizvodnji že precej obdelana snov.
Vendar prinaša scenarij Dobrega starega pianina v to tematiko nove, lahko
bi rekli, civilne in humanistične poglede. V ospredju ni zgolj vojna akcija,
marveč je z enako pozornostjo slikano okolje in atmosfera naše dežele med
okupacijo, kar spada med najbolj uspele sekvence tega scenarija. Svoje
civilne poglede skuša scenarij podpreti še s humanističnimi poudarki: na
obe strani vojne fronte stavi po enega pesnika-bojevnika, partizana in belo-
gardista. Ta paralelizem ni slučajen, njegov očitni namen je, izogniti se
pogosti črno-belji maniri v naših dosedanjih partizanskih filmih in hkrati
poudariti tragiko vsake državljanske vojne, ki potegne v boj za reakcionarne
sile pogosto tudi dobre, toda zapeljane ljudi. Pa tudi sicer ne manjka huma-
nističnih poudarkov v tem vojnem scenariju in eden med najboljšimi je brez
dvoma figura starega profesorja latinščine, ki je sicer izven obeh sovražnih
front, pa iz občutka človečnosti s tveganjem lastne glave reši mladega aten-
tatorja, ki se je zatekel v njegov razred. Glavno sredstvo humanizacije tega
vojnega scenarija pa je naslovni junak, stari pianino. Je nekak antični zbor,
ki z elegičnim razmišljanjem spremlja dejanje in nehanje glavnih živih
junakov. To so novi, izrazito neheroični toni tega scenarija, ki so povezani
na obligatno idejo partizanskih filmov, idejo brezpogojnega angažmaja.

Preden spregovorimo o tem, koliko se je ali ni posrečilo to pogumno prizadevanje, humanizirati neko izrazito vojno, heroično temo, si oglejmo kompozicijsko stran tega scenarija.

Glavna vsebina njegove zgodbe je vojna, vendar osebje, ki to zgodbo predstavlja, ni enotno, se pravi enotna je samo tema. V okviru te skupne teme pa se pripovedujejo posamezne po kraju in ljudeh bolj ali manj samostojne zgodbe. Kompozicijsko imamo torej opraviti s tipom filmskega omnibusa, ki se deli v pet zgodb: zgodbo komponista Gabra, zgodbo mladeniča, ki se zateče v gimnazijo, zgodbo zamenjave radijskega sprejemnika s pianinom, zgodbo partizanskega taborišča in Črnega križa in kot epilog zgodbo kulturnega mitinga na osvobojenem ozemlju. Iz vsake teh samostojnih zgodb prehaja po ena oseba v naslednjo in na koncu se srečata oba stara prijatelja iz prve zgodbe, komponist Gaber in njegov stari pianino.

Kompozicijski filmskega omnibusa ima svoje estetske odlike, predvsem variiranje taiste teme v raznih situacijah in okoliščinah, seveda pod pogojem, če ločijo posamezne zgodbe dovolj očitne zareze. In prav to se scenaristom ni v polni meri posrečilo, ker so začetki in zaključki posameznih zgodb premalo poudarjeni, gledalec komaj dobi vtis peterodelne fabule in veže obe prvi zgodbi kot v sebi zaokroženi sinopsis okupirane Ljubljane, naslednje partizanske zgodbe pa ima za drugo enoto z nekoliko predolgovezno ekspozicijo in z njenim akcijskim viškom v boju in osvojitvi Črnega križa. Vzlic temu, da osnovna misel omnibusa v tem scenariju ni prišla do pričakovanega izraza, spadajo sekvence v gimnaziji po svoji dinamiki in po pretresljivem humanizmu, dalje sekvence v partizanskem zaledju in taborišču po svoji humorni sproščenosti in skoraj dokumentarni pristnosti med najboljše prizore, kar jih je doslej pokazal slovenski film.

Naslovni junak, stari pianino, veže ta kot omnibus zamišljeni scenarij v celoto. Ta naslovni junak pa je verjetno največja estetska zmeta tega scenarija. Naslovni junak ima raznovrstne funkcije: je glasbeni vodilni motiv vseh zgodb, je nekak zbor, ki z elegičnim razmišljanjem spremlja trpljenje živih junakov, je hkrati zastopnik svojega gospodarja pianista Gabra in je njegov poučljiv zastopnik, zakaj ta simbolni junak popravlja politično zmeta svojega gospodarja, zmeta neangažiranosti v okupaciji, in ko njegovega gospodarja zapro, krepko pomaga OF: s svojim obstojem reši mlademu atentatorju življenje, je nato v prijetno razvedrilo partizanom v vojnem zaledju in nazadnje opravi svoje največje heroično delo, kakor nekak trojanski konj pomaga OF prodreti v Črni križ in ga zavzeti.

Vzlic svoji zaslužnosti je ta naslovni junak vendarle estetska zmeta, in to ne glede nato, ali si ga mislimo kot junaka neke literarne zgodbe ali pa nekega filmskega scenarija. Zmeta je po tem, da je neki rekvizit kot junak sugestivnejši od živega človeka, in enaka zmeta po tem, da ta dobri stari glasbeni rekvizit očitno zamenjuje humanizem s sentimentalnostjo.

Vzbudimo si v spomin humanizem, ki nam ga govori stari, dobri pianino (citiram po spominu in ne jamčim za dobesednost citatov).

V Gabrovem stanovanju: »Nihče naj se ne čudi, če govorim s človeškim glasom, to sem jaz, dobri, stari pianino. Ta mož (Gaber) preliva vame svojo srečo in gorje in tako sem počasi postal njegova duša.«

V gimnazijskem razredu: »Kje je moj gospodar? Še živi v meni življenje njegove duše, toda kako bi mogle zveneti moje strune čisto?«

Med partizani: »Moja pesem pozna eno samo pot, od tod do srca. Razočaral sem jih, žal, toda vzeli so me za svojega.«

Na koru v Črnem križu: »Še bodo zvezde, veš, še se bodo ljubili ljudje, ko tvojih oči več ne bo. O, ko bi mogel namesto tebe umreti!«

Ta humanizem je izrazito sentimentalen. Kje je zgodovinski domicil tega otožnega glasbenega rekvizita? Bidermajerska romantika in igrajoči in pojoči pianino je daljni sorodnik tistih igrajočih ur in glasbenih skrinjic, iz katerih si je meščanska romantika izvabljala ganljivo raznežena občutja. Po literarni liniji pa je to najslabša dediščina naše literarne preteklosti, duševna občutljivost in razneženost tam, kjer bi moralo govoriti uporno, krepko čustvo.

Naslovni simbolni junak pa s svojo vsepričujočnostjo okuži tudi žive junake tega scenarija, partizana Štefana in partizansko Anuško, ljubezenski par, ki v boju za Črni križ pade. V čem je sentimentalni prijem v slikanju teh junakov? Že v tem, da sta že od vsega početka slikana premočno iz perspektive njunega tragičnega konca. Scenarij nam ju predstavi v bojnem odmoru sredi partizanskega taborišča, med čakanjem kosila, čiščenjem orožja in oprave. Nič nevarnega še ni v zraku in vendar obhajajo oba junaka mračne misli. In čisto literarno sentimentalni je način, kako nam scenarij predstavi Štefana kot dobrega, dragocenega človeka s tem, da nam ga prikaže kot pesnika, ki prebira Anuški otožne stihe o smrti mladega partizana. Tudi tu je dediščina naše romantične literature, namreč podmena, da je nekdo, ki je obdarjen z umetniško domišljijo in zna delati verze, že samo po tem dober, idealen in dragocen človek, boljši kot so drugi. Tu je po sredi romantična predstava o pesniku, ki živi in trpi za vse človeštvo. Manj sentimentalni scenarist bi predstavil Štefana z možatim dejanjem in bi z njim opozoril nas in Anuško nanj, ne pa s prebiranjem stihov. In okužena po Štefanu je tudi Anuška izrazita sentimentalka. S svojim od slutnje bližnjega konca odrevenelim obrazom mora Anuška pri glavnem poveljniku Črnega križa nujno zbuditi sum in s tem onemogočiti vso akcijo s »trojanskim konjem«.

V tem scenariju sta torej dva humanizma, tisti, ki izhaja iz sekvenc v gimnazijskem razredu in ki resnično pretrese, in drugi, ki je v zvezi z glavnim junakom, starim pianinom, ki vzbuja samo sentimentalno ganljivost.

Tri četrtnine sonca

Tematika tega scenarija je vračanje v taboriščih smrti izmučenih jetnikov v domovino. Njena strukturna faktura torej ni boj s svojo kompozicijsko zahtevnostjo, marveč neka življenjska avantura, neki dogodek, ki se nenadoma sproži in nato po isti objektivni mehaniki izteče tako rekoč brez »literarne redakcije«, kakor je to pač v življenju pravilo. Ker kaže scenarij samo izrez nekega življenjskega dogajanja brez njegove predzgodbe in brez njegovega zaključka, to je vrnitev jetnikov domov, kar bi pomenilo že literarno izoblikovano fabulo, je ta scenarij zelo blizu scenariju, ki ga poznamo iz neorealističnih filmov.

Zgodba, ki jo pripoveduje scenarij *Tri četrtnine sonca*, more biti seveda samo ena, toda dovolj tipična varianta dokumentarnega vračanja kacetnikov proti domu, zato bo njena umetniška prepričljivost prav v tem, koliko vsebuje ta filmska pripoved vse bistvene akcijske in psihološke sestavine tega dokumentarnega dogodka, in estetski kriterij zanj v tem, koliko obnavlja ta

scenarij vse tipične poteze življenjske avanture in koliko te niso niti tipične niti se ne ujemajo z glavno idejo scenarija — z neugnanim hrepenenjem jetnikov po domu.

Pri soočenju pripovedi tega scenarija z dokumentarno resničnostjo se kot bivši kaceznik poslužujem tako osebnih izkušenj kakor tudi izkušenj tovarišev iz drugih taborišč.

Oris vračanja kaceznikov proti domu:

Osnovna situacija: Osvobojeni jetniki so sicer osebno svobodni, ne morejo pa zapustiti kraja, kjer jih je osvoboditev zatela. Zasedbene oblasti (v mojem primeru ameriške) so ustavile ves civilni promet, železniški, avtobusni in zaslele vsa vozila ter prepovedale vsako prehajanje ljudi iz občine v občino. Jetniki morajo čakati uradnega transporta, ki ga bo organizirala zanje zasedbena vojaška oblast. Nacionalni odbori jetnikov se pogovarjajo z zasedbeno oblastjo glede vrnitve v domovino, toda razgovori se vlečejo v neskončnost, zlasti, ker hočejo zasedbene oblasti ljudi iz novih, ljudskih demokracij očitno odvrniti od povratka v domovino.

Duševno razpoloženje jetnikov po osvoboditvi:

Osvobojeni jetniki ne morejo prav verjeti, da so ušli smrti, čeprav so o tem dnevu sanjali dolge dneve, celo leta. So in niso še notranje svobodni ljudje. Za njimi še vedno hodi »lager« s svojimi grozljivimi prividi in s svojo lagersko govorico in moralo, in to v budnem in spečem stanju. Njihova psihologija in logika kaže še očitne posledice dolgega bivanja v taboriščih smrti. Z otroško fantazijo pretiravajo osebno preživljene grozote in z enako otroško fantazijo si zamišljajo svojo vrnitev domov kot čisto, v ničemer skaljeno zmagoslavje. Za mnogimi pa hodi smrt, katere kal so si nalezli že v taboriščih. Telesno izčrpane drži samo še mesece in mesece pestovana misel na končno vrnitev. Nestrpni se sami odpravijo na pot proti domu, ki ga nikoli ne ugledajo.

Čakanje jetnikov ob mrtvem železniškem tiru:

Sestradani se mnogi med njimi preobjedo in plačajo svojo lakotnost s smrtjo. Njihova morala je še vedno taboriščna morala. Vdirajo v zaprte trgovine in se oskrbe s civilno obleko in obutvijo, dokler ne organizira občina zanje tako imenovane socialne pomoči. Ne vesele se vsi vrnitve domov. Nekateri se je boje, bodisi zaradi svojega političnega zadržanja, preden so prišli v taborišče, bodisi zaradi svojega vedenja v taborišču samem. Kot apatridi se javljajo zasedbeni oblasti. S sumljivci obračunavajo jetniki med sabo, pri čemer tudi ne manjka tragičnih zmot. Ob dolgotrajnem čakanju navezujejo jetniki kratko-ročne stike z ženskami v kraju, kjer jih je osvoboditev zatela.

Atmosfera kraja, kjer so jetniki obtičali ob mrtvem železniškem tiru:

Kraj ima še izrazito vojno obeležje — bombardirani kolodvori, mostovi in hiše v mestu. Skozi mesto prehajajo nenehno vojaški transporti, transporti zasedbenega vojaštva in transporti nemških jetnikov, ki jih odvažajo v večja zbirališča. Zasedbena posadka si z alkoholom hrupno teši tesnobo preživelih vojnih dni.

Scenarij Tri četrtnine sonca ima mnoge poteze našega opisa onih dni, ko so jetniki iz koncentracijskih taborišč zagledali tri četrtnine sonca. Predvsem osnovno situacijo, ko so obtičali ob nekem mrtvem železniškem tiru, kar tvori dramatični ali dinamični votek vse njegove zgodbe — slikanje duševnega razpoloženja skupine jetnikov, ki hočejo samo eno — domov. V scenariju so opuščene vse politične okoliščine našega opisa, kar je samo v prid scenariju, ki izhaja iz ideje, prikazati solidarnost jetnikov raznih narodnosti, ki so preživeli skupno gorje in doživeli skupno sonce. Toda v umetniški zadregi scenarista, kako napolniti dan ali dva čakanja jetnikov ob mrtvem železniškem tiru s pravo psihologijo jetnikov in iz te psihologije nujno izhajajočimi dejanji, so se v ta sicer umetniško dokumentarni in izvirno napisani scenarij prikradli mnogi elementi literarne konfekcije, literarne šablone. Tako ljubezenska avantura Slava, vodnika jetniške skupine, močno spominja na sentimentalne ljubezenske zaplete konvencionalnih, že zaprašenih ljubezenskih povesti in ta zgodba s svojo obsednostjo zastavlja in zaslanja glavno idejo scenarija — specifično psihologijo jetnikov in njih neukrotljivo hotenje domov.

Posamezni jetniki so karakterizirani s čudaškimi potezami, ki niso nemara produkt dolgotrajnega jetništva, marveč so to čudaštva, ki jih srečujemo tudi v vsakdanjem življenju: oba Holandca z obsedenostjo šahiranja, Kalodont z manijo higienskih profilakse, Mihal s ciganskim potepuštvom, Ahil s svojim pretiranim smislom za osebno lastnino. Edine osebe z resnično jetniško psihologijo so Matteo s svojo brezpogojno pripravljenostjo pomagati bolnemu tovarišu in pa zlasti Marija in Jacques, ki pa sta z literarnimi orisi drugih oseb in njihovimi zgodbami potisnjena v ozadje. In prav ta dva bi mogla pokazati vso tragiko, ki jo je rodilo dolgotrajno bivanje v taborišču smrti. Jacques, za katerim hodi taboriščna smrt in ki umre ob treh četrtninah sonca od samega hrepenenja po celem soncu in Marija, ta najbolj ponižana žrtev taborišča, ki se z esesovskim otrokom pod srcem boji vrnitve, boji novega življenja, za katerim je tolikanj hrepenela.

Vzlic temu, da ima scenarij za svoje prizorišče Češko, torej deželo, ki je najmanj trpela po bombardiranju in drugih tegobah dolgoletne vojne, pogršamo v tej zgodbi, ki se dogaja samo nekaj tednov po končani vojni, vendarle nekoliko vojne atmosfere.

Tudi ta sicer zelo domiselno in sveže pisani scenarij kaže nekateri literarni klišeji, elementi tiste literarne konfekcije, ki na literarni borzi že dolgo več ne notirajo, ki pa se v filmski umetnosti še vedno tolerirajo, ne ravno v korist umetniške kvalitete našega filma.

Vladimir Kralj