

COPRNIC ZOFKA

režija: Matija Milčinski
scenarij: Svetlana Makarovič
fotografija: Valentin Perko
glasba: Jani Golob
igrajo: **lutke vodijo:** Peter Dougan, Zdenko Majaron, Breda Hrovatin, Marko Velkavrh, Zora Debeic, Bogomil Čenčur, Matjaž Loboda, Ciril Jagodic
glasovi: Svetlana Makarovič, Janez Hočevar, Alenka Vidrih, Nada Žgur, Vlado Kreslin, Janez Bončina, Ljerk Belak
proizvodnja: Viba film Ljubljana, Lutkovno gledališče — Ljubljana

Film **Coprnic Zofka** so spodnašali predvsem z analizo njegove funkcionalnosti. Tak pristop je v precejšnji meri opravičen, saj je **Coprnic Zofka** mladinski film; namenjen je torej zelo konkretni socialni populaciji. Če ga le-ta sprejme, film stoji, če zavrne, film pade. Kot vatel niso služile sociološke raziskave (kar bi bilo nedvomno pretirano), ampak partikularne analize, hipotetični pomisleki. Deloma ima vlogo sondaže gledanost filma v kinematografih. Pa tudi to ni preprečljiv argument v dnevih, ki ne poznajo vrtoglavih uspešnic, nezaustavljivih blockbusterjev, dolgih vrst pred kinematografskimi blagajnami. „Nedokazanim“ očitkom pa je dal legitimiteto sedemleten intervjuvanec, ki je izrazil podobne pomisleke. Svetlana Makarovič je prava one-woman band, izjemno vsestranska ustvarjalka. Ne samo da je napisala scenarij za film, naslovni junakinji je posodila svoj glas. To pa še zdaleč ni vse. Napisala in *narisala* je tudi slikanico **Coprnic Zofka**. O avtoričini vsestranskosti, prodornosti priča dejstvo, da so filmske lutke zgolj povnjanjitev, materializacija, utelešenje risb iz slikanice. In prav ta slikanica, knjižna pravljica vsebuje bolj umestno vpeljavo v zgodbo kot film. Pripovedovalkin uvod je na ravni možnega, domneva, je znotrajliteraren, domišljjski. Njemu potem lahko udobno sledi tisti „obvezni“ nekoč. Filmski uvod je zastavljen bistveno drugače. V igrani sekvenci nastopa nevrotična pedagoginja, ki udriha po pravljicah, domišljiji itd. Igrani uvod je (kljub kratkemu stiku) negacija celotnega filma. Bolj kot zaradi raznovrstne tehnike kakor zaradi svoje vsebine. Je namreč povsem nezanimiv „ideološki“ napad na domišljijo, pisan na kožo igralki, nikakor pa ne na kožo filma. Ima pa tak tujek tudi svojo pozitivno stran. Iz stare knjige, katero anatemira pedagoginja, zlezejo, splavajo coprnica Zofka in njena tovarišja. Pozitiven donesek tega prizora je, da

materializira prvo mejo, blokado domišljiji, razbrzdanosti, neukročenosti, razposajenosti. Ta prva blokada je ideologija. Toda z nevrotično „tercijalko“ coprnica Zofka in njena družina, v kateri so Akvilin, Pajkova večša, Šotek, Rdeči škopnik, Črni Krempelj in Siva mora, kaj hitro opravijo. Srečanje z vsakdanjo empirijo za domišljjsko družino tudi ni usodno. Njihovo razsajanje, razposajenost, razigranost učinkujejo kot malce predolga ekspozicija. V teh sekvencah (na železniški postaji itd.) posamezne figure še ne dobijo jasno prepoznavnih potez. Njihovo petje ni najbolj razumljivo. (Povsem mimogrede. Pohvala Vibi, ker je kot prevajalca angažirala Luko Paljetka, ki je imel dovolj posluha za poetesine stilizme). Ta del filma je pretirano razvlečen, konfuzen, nefunkcionalen. Morebitna režiserjeva želja po spektakelskem učinku ne zadošča. Namreč, še tako spektakelski kader,

sekvenca se mora vključevati v film, konstituirati njegovo celoto, vabiti gledalca proti koncu, razpletu . . . Ta je v filmu **Coprnic Zofka** vsaj malce presenetljiv. Potem ko se že skoraj zdi, da bo film izvenel kot žuriranje domišljjskih bitij, se izcimi zastavek filma. Pajkova večša zaplete Šotka v svojo mrežo. Nobeno pravljico bitje se ne upa upreti Pajkovi večši — razen coprnice Zofke. Da reši svojega drobnega, prestrašenega prijatelja mora plačati visoko ceno — izgubo čarovniških moči. Toda Zofka razkleje večšino kletev, reši Šotka — in se ukine, preobrazi v „teto“ Zofko. To bi bila druga, notranja meja domišljije. Ima svoj etičen naboj; predvsem pa je celotna sekvenca ob mlaki (strah domišljjskih bitij pred Pajkovo večšo, njihovo oklevanje, Zofkini dvomi itd.) vrh filma. Milčinski je lepo združil obe fascinaciji, pravljico in filmsko, katere privilegiran „proizvajalec“ je seveda filmski studio.

Od tu naprej je samo še korak do tretjega roba, ki zamejuje domišljijo. To je seveda reprezentacijski postopek. Milčinski nikoli ne skriva, da so njegova bitjeca marionete. Preprosto predpostavlja dvojen spregled; bodisi živjetje, bodisi nonšalanco. Vse te niti so uvod v pravi potujitven prijem, ko se kamera dvigne po vertikalni osi, in pokaže, da coprnico Zofko vodi večja coprnica Zofka, nad katero se dviga še večja coprnica Zofka, še večja marioneta; pardon, še večja coprnica Zofka. Teta Zofka!

Marko Golja

„skrivnosti“. In tudi režijsko se filmu dobro poreči ta deleuzovska „podoba-kristal“, kjer gre za nerazločljivost realnega in imaginarnega, sedanjika in preteklika, aktualnega in virtualnega, in sicer nerazločljivost, ki ne nastane le v junakovi glavi, marveč je objektivni značaj določenih filmskih slik: tu mislim na sicer že uveljavljen, toda učinkovit prijem, ko se neka zamišljena, imaginarna ali virtualna situacija odigra znotraj realne, se pravi, ko gre za dve situaciji znotraj iste scene, s tem da osebe iz realnega prizora ne vidijo tega, kar se dogaja pred njihovimi očmi v imaginarnem prizoru; učinek je seveda malo komičen, pa naj bo ta imaginarna situacija še tako dramatična. Čeprav v **Vetru v mreži** ni drugih konfliktov kot tistih na ravni umetniških disputov (in kaj drugega je lahko tako neulovljivo — če skušamo prevesti metaforični naslov filma — kot sama umetnost, ki ji vsi ti rimbaudovski junaki s tolikšnim mladostnim žarom iščejo definicije), pa je tu vendarle nekaj, kar „naddoloča“ te mladeniške umetniške spore. To „nekaj“ je kajpada ženska. Kaj namreč Šerko in Vrezec najbolj očitata svojemu pesniškemu prijatelju Bohoriču? Očitata mu ljubezensko razčustvovanost, pogojeno z njegovo adoracijo grofovske Nataše, kratka, poetiko v funkciji erotike. Danijel naj bi torej v svoji poeziji samo sublimiral svoje ljubezenske sitnosti z Natašo, ki ni ravno nedostopna, je pa precej ohola in koketna (ter naklonjena zmagovalcem: oficirjem, ko je Danijel vanjo zaljubljen, in slavnemu pesniku, ko

se je le-ta že osvobodil ljubezenske razčustvovanosti). In film na zelo diskreten način pravzaprav zagovarja to „definicijo“ poetike v funkciji erotike: najprej z zelo skopim, „punktualnim“ prikazovanjem odnosa med Danijelom in Natašo, ki Natašo — s tem da je bolj odsotna kot prisotna — ohranja kot tisto „drugo stran“ poezije, predvsem pa seveda s prizorom pesnika in njegove ljubice v postelji, tj. prizorom, ki sledi njunemu skupnemu umetniškemu nastopu (Nataša pleše balet na Danijelove verze). Ta kratki in diskretni posteljni prizor je dejansko edini ali vsaj eden izmed zelo redkih banalnih trenutkov v tem filmu, ki je sicer ves v sferi sublimnega: in prav kot edini oziroma redek trenutek banalnosti bi nemara lahko bil deležen večje pozornosti, če ne bi šlo bolj za to, da ta moment ne predstavlja nikakršne desublimacije, marveč prej golo minljivost, droben nič, po katerem lahko pesnik spet vzdihne „Sam sem . . .“; se pravi, če ne bi šlo za to, da se — kot v vsaki dobri melodrami — s tistim trenutkom banalnosti lahko zgodi samo konec (tako filma kot želje).

Zdenko Vrdlovec

