

SEDMINA

(Matjaž
Klopčič,
1969)

Peter Stanković



Zdelo bi se, da je bilo s *Peto zasedo*¹ (1968) obdobje snemanj partizanskih filmov v Sloveniji zaključeno. Kosmačev zadnji celovečerec je s svojo kritično obravnavo odnosov v partizanski enoti korigiral pretirano idealizirajoča slikanja partizanske vstaje v zgodnjih slovenskih partizanskih filmih in s tem žanr smiselno zaokrožil, konec šestdesetih let, v obdobju ekonomske in politične liberalizacije ter zviševanja ekonomskega standarda, pa je Slovence verjetno tudi že zanimalo vse kaj drugega kot že nešteto krat prežvečene zgodbe o junaških partizanih in zlobnih okupatorjih

oziroma njihovih pomagačih. Partizanski filmi v tem oziru sploh niso več imeli realnega naslovnika – v agitatorsko funkcijo filma navsezadnje ni verjela več niti oblast sama –, toda to v resnici ni spremenilo veliko, saj so tovrstne filme kljub vsemu snemali še naprej, vse do zloma socialističnega samoupravljanja konec osemdesetih let. To ritualno uklanjanje slovenske kinematografije partizanski mitologiji se zdi vsebinsko precej prazno, toda stvari le niso tako zelo preproste. Res je, da bi bilo namesto vedno novih partizanskih tedaj mogoče posneti več filmov z družbeno relevantnejšimi tematikami, prav kakor je tudi res, da je Viba film z rednim vključevanjem partizanskih filmov v svoj program izkazovala mero

oportunističnega prilagajanja uradnim ideološkim idealom in konstruktom. Toda hkrati je tudi res, da je večina zaposlenih v te ideale tako ali drugače verjela, projekti, ki jih je vodstvo podjetja v tej smeri potrjevalo, pa so bili po pravilu tudi zelo nestandardne obravnave obdobja druge svetovne vojne v Sloveniji. Vse od druge polovice šestdesetih let so med slovenskimi partizanskimi filmi prevladovala zanimiva ustvarjalna poigravanja s formalnimi, navsezadnje pa tudi ideološkimi mejami žanra. Razlika med – recimo jim – klasičnimi slovenskimi filmi iz obdobja do druge polovice šestdesetih let in tistimi, ki so bili posneti pozneje, je celo tako velika, da bi bilo v tej povezavi mogoče razmišljati o vpeljavi posebne kategorije za te novejšje partizanske filme.

Ena možnost je, da bi jih poimenovali kar »novi partizanski filmi«, ker je med njimi toliko sorodnosti, pa jih lahko natančneje opredelimo tudi kot »umetniške partizanske filme«. Za večino teh so značilni anti- oziroma nestandardni junaki, kompleksne psihološke motivacije, ideološka širina, ambivalentni politični sklici, odsotnost jasnih moralnih nauk in subjektivizem, pri čemer je še posebej pomembno, da je praviloma šlo tudi za poudarjeno avtorske projekte, kjer je od vsebine pogosto pomembnejši režiserjev idiosinkratičen stil obravnave. Vse to so prepoznavne značilnosti umetniškega filma, tako da je poimenovanje novejših partizanskih filmov verjetno utemeljeno, pri čemer želimo s tem nazivom poudariti tudi to, da je šlo v številnih primerih za izjemne stvaritve, ki so iz nacionalnega filmskega spomina izginile bolj ali manj zgolj zaradi svoje danes ne več tako zelo popularne tematike. To krivico bo treba prej ali slej popraviti, o čemer navsezadnje priča tudi izjemnost celovečerca, ki je tako rekoč lastnoročno vzpostavil vzorec umetniškega partizanskega filma, Klopčičeve *Sedmine*. Premierno prikazana marca 1969 prepleta *Sedmina* za partizanski film relativno konvencionalno pripoved o mladeničevi odločitvi za partizane z visoko estetizirano formalno obravnavo, kjer slednja kljub simpatični scenaristični podlagi na koncu celo prevlada.

Ljubljana, pomlad leta 1941. Razred gimnazijcev tik pred maturo preseneti vojna. Brezskrbnosti je konec, le zasanjani Niko (Rade Šerbedžija) še vedno misli zgolj na svojo ljubezen Marijo (Snežana Nikšić). Ko se mora doma soočiti z italijanskim oficirjem Carlom (Relja Bašić), s katerim se je zapletla njegova sestra Filomena (Milena Dravič), in vidi prve uboje, tudi Niko uvidi, da je ob določenih priložnostih treba izstopiti iz sveta romantične samozaverovanosti. Ampak kako? Popaj (Mirko Bogataj) ga nagovarja, naj se pridruži Osvobodilni fronti. Niku je to nekoliko odveč, toda ko opazi, da je upor naklonjena tudi Marija, se končno tudi sam odloči za ilegalno delovanje. Med aktivisti je najprej nekoliko izgubljen. Še posebej se slabo razume s fanatičnim vodjem ilegalne celice, Tigrom (Tone Slodnjak), ki med drugim vztraja, da med vojno ni časa za ljubezen. Niko postane predan član skupine šele po prvi pravi akciji, ko se ob spopadu z italijansko patrolo Popaj žrtvuje zanj in za ponarejene dokumente, ki sta jih tihotapila. Sledi še nekaj akcij in v eni od teh Niko ustrelji karabinerja. Dogodek ga pretrese, toda v čolnarni Marijinih staršev, kamor se skriva, postopoma pride k sebi. Ker ga v čolnarni zasači Carlo, ne gre drugače, kot da ubije še njega, pa čeprav je Carlo ljubezen njegove sestre. Ni mu vseeno, toda s sprejetjem težke odločitve dokončno dozori v pravega moža. Niko, še pred nekaj meseci zasanjan dijak, sedaj pa samozavesten ilegalce, odide v partizane.

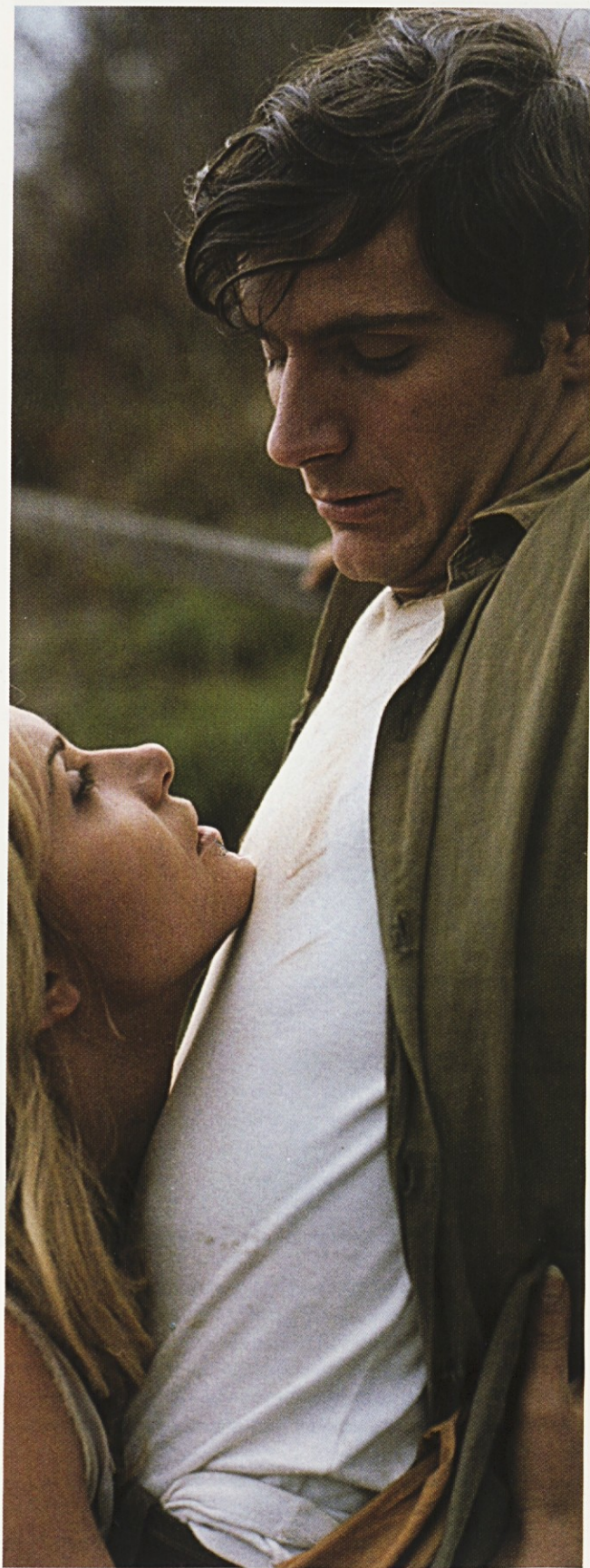


Za narativno izhodišče je Klopčič vzel zanimiv, a v domačih partizanskih filmih pogosto spregledan fragment, pojav ljubljanskih ilegalcev takoj po okupaciji in njihove pogumne, čeprav še razmeroma skromne spopade z okupatorji. Film je posnel po istoimenskem romanu Bena Zupančiča² in če se je pri njegovih prvih dveh celovečercih iz leta 1967, *Zgodbi, ki je ni in Na papirnatih avionih*, zdelo, da je Klopčič veliko boljši režiser kot pisec, se je to pri *Sedmini* dokončno potrdilo. Film je izjemen v veliki meri prav zato, ker tu ni več neposrečenega neskladja med bleščečo vizualno poetiko in prisiljeno zgodbo s praznimi dialogi, ki je dušilo njegova prejšnja filma in je izhajalo iz njegovih ponesrečenih scenarijev. Lirični posnetki, estetsko kadriranje, zasanjana atmosfera, nežna fotografija, dinamična, a občutena montaža Milke Badjura, kjer ostri rezi v elegantnih kombinacijah izgubljajo svoje potencialno neprijetne robove: vsi najboljši od prepoznavno Klopčičevih filmskih prijemov so prisotni tudi tu. Korak naprej pri režiserjevi vizualni meditaciji v *Sedmini* uokvirja Zupančičeva čvrsta narativna struktura o dilemah malega človeka v vihuri velikih zgodovinskih dogodkov, ki gledalca mirno, a trdno in odločno pelje skozi so-sledje čudovitih podob.

Matjaž Klopčič se je pri svojih prvih dveh celovečercih vzpostavil kot eden od avtorsko najbolj profiliranih režiserjev v zgodovini slovenskega filma. Na splošni ravni je izhajal iz tipično novovalovskih filmskih poigravanj, toda v tistem času aktualne prijeme je hkrati povezoval s samosvojim umetniškim občutenjem ter s tem izoblikoval prepoznavno idiosinkratičen stil, za katerega sta bila poleg novovalovskih eksperimentov značilna vsaj še dosledni esteticizem in nežna lirčnost. Ta izraz zaznamuje tudi *Sedmina*, in to celo tako dosledno, da so v tem duhu posnete tudi bolj dramatične sekvence. Najbolj znan prizor te vrste je streljanje pred današnjo Moderno galerijo, bleščeče zmontirana sekvenca dinamičnih, hkrati pa tudi poetsko krhkih podob. Prizor je tako impresiven, da ga je mogoče izpostaviti kot enega najboljših – morda celo najboljšega – akcijskih prizorov v zgodovini slovenskega filma,

2

Tu je sicer treba omeniti, da se film, sploh v drugem delu, od Zupančičevega romana močno oddaljuje (primerjaj: Zupančič 1957). Zupančičeva *Sedmina* je sicer znana kot delo, kjer je pisatelj strnil izkušnje svoje generacije v okupirani Ljubljani (Zupančič je bil med drugim tudi sam ilegalce in bil zaradi tega aretiran in interniran v Italijo) (glej: Pibernik 2001, 237).



spektakel čiste vizualne transcendence pa v tem primeru dopolnjuje še duhovit sklic na patetično dramatiko takrat aktualnih špageti westernov, saj smrtno prerešetani Popaj s pištolo, v kateri ne more biti več kot devet nabojev, v gangstersko navdahnjeni izmenjavi revolverjskih mnenj pobije najmanj deset³ Italijanov. Je lahko kaj še bolj genialnega od tega?

Edini problem prizora je tako zgolj ta, da je v resnici tako zelo dober, da ob gledanju hitro spregledamo pomemben pomenski odtonek Popajevega žrtvovanja. Popaj se namreč ne žrtvuje zgolj za dokumente, marveč tudi za prijatelja, ki si ga je izbrala njegova ljubezen, Marija, skratka za njeno srečo. Zabrisanost tega vsebinskega poudarka sama po sebi ni zelo moteča, toda po drugi strani gledalcu vseeno odreka vpogled v pomembno razsežnost subtilne ljubezenske dinamike, ki v filmu konec koncev ni nič šibkejša od akcijske. Ta pomanjkljivost je bila vsaj nekoliko korigirana v prevodu naslova filma za druge jugoslovanske republike, kjer se je *Sedmina* predvajala kot *Pozdravi Mariju* (Pozdravi Marijo). Tu gre za lep sklic na kratek stavek, ki ga Popaj na hitro vrine med druga, bolj tehnična navodila, ki jih daje Niku, preden začne streljati na Italijane, s tem pa za diskretno, a učinkovito opozorilo na omenjen narativni element, ki ga je sicer moč spregledati.

Ena odlik *Sedmine* je tudi njena tematska razpetost med dva pola človeške eksistence, ljubezen in smrt. Na eni strani spremljamo Nika in njegovo postopno odraščanje v pravega moža prav prek njegovih srečanj s smrtjo, najprej – ko prvič vidi uboje – od strani, postopoma – ko ubija tudi sam – pa tudi iz njegove prvoosebne perspektive. V nasprotju z mnogimi vojaškimi filmi, ki ubijanje prikazujejo skorajda izključno kot tehnično vprašanje (kako naj junak ubije čim več sovražnikov), *Sedmina* korektno opozarja, da je ubijanje strašno izkustvo. Kljub pretresenosti po ubojih Niko uspe dogodka osmisлити v širšem okviru upora proti okupaciji, toda v nasprotju s Tigrovo zahtevo, da je »v teh časih greh biti zaljubljen«, Nikovo odraščanje v srečanjih s smrtjo ne pomeni odpovedi ljubezni. Marija ostaja vse do konca njegov osrednji navdih, pri čemer tudi ni nepomembno, da se njuna ljubezen izpolni šele po Nikovem drugem uboju. Tu je sicer mogoče razbrati problematično sugestijo, namreč da je Niko šele z ubojem postal pravi mož, kar mu Marija s svojo telesno vdajo potrjuje – implikacije so tu etično sporne in seksistične –, toda splošno vzeto je *Sedmina* izjemen film tudi s tega vidika, saj ga je mogoče razumeti kot slikovito vinjeto, kjer se v dramatičnih zasukih objemata in hkrati trgata narazen dva skrajna pola človeške bivanjske izkušnje.

Element ljubezni je v filmu prisoten tudi v neredkih sklicih na sodobno hipijevsko kulturo. *Sedmina* klub partizanski tematiki vsebuje vsaj nekaj pomenskih odtenkov, ki pogumno kažejo na čas nastanka, navsezadnje pa tudi na vrednote njegovih ustvarjalcev. Obleke in pričeske, ki jih nosijo gimnazijci, so na primer brezsravno sodobne (v stilu šestdesetih let), junaki pa tudi preživijo – za ilegalce – nenavadno veliko časa poležavajuč v travi ali na lenobno zibajočih se čolnih na Ljubljani. Takšna konstrukcija lepo podpira

3 Približno štetje: ker se v prizoru določeni posnetki »eisensteinovsko« ponavljajo, je padle Italijane težko natančno prešteti. Štefančič jr. jih na primer omenja osem (glej: Štefančič 2005, 77).

estetsko samosvoj značaj filma, toda v času nastanka se je verjetno zdelo marsikomu nenavadna (če že ne predrzna).

Film je bil posnet z močno srbsko igralsko zasedbo v vodilnih vlogah. Takšna medrepubliška gostovanja so bila v šestdesetih letih razmeroma pogosta, je pa zanimivo, da je v Sloveniji do izmenjav prihajalo zlasti s srbsko in ne z geografsko in kulturno bližjo hrvaško kinematografijo. Igra mladih, a že izkušenih srbskih igralcev, je izrazito avtorski stvaritvi *Sedmine* primerno nekoliko zadržana, vseeno pa dovolj značajna, da filmu prispeva mero tiste odličnosti, po kateri je še danes poznan. Gostujoči igralci se v izdelek celo tako zelo dobro vklaplajo, da gledalec razlike morda niti ne opazi. Delno temu prispeva brezhibna sinhronizacija dialogov v slovenščino, toda zasluge gredo tudi diskretni karizmi Šerbedžije, Nikšičeve, Dravičeve in drugih igralcev. V povezavi s tem je nekoliko nenavaden zgolj razmeroma zadržan oziroma melanholičen značaj igre filmskih gostov. Ne da bi stereotipizirali, toda v *Sedmini*, ki je v nekaterih ozirih tipično slovensko melanholična, se zdi, da srednjeevropskemu svetobolju podlegajo zlasti srbski igralci, medtem ko so slovenski (Bogataj, Slodnjak, Sever, Polič idr.) s svojimi liki skoraj netipično živahni. Pri izboru igralcev je tako mogoče omeniti zgolj dva manjša problema. Prvi je precejšnja fizična podobnost Šerbedžije in Bogataja, zaradi katere je vsaj na začetku Nika in Popaja težko ločiti. Drug problem je dejstvo, da so igralci v filmu očitno prestari (sredi svojih dvajsetih let), da bi povsem prepričljivo predstavljali gimnazijce.

Po nakazanemu ljubljenu v čolnarni nam Klopčič pokaže posnetek gole Marije (Snežane Nikšić). To v tem trenutku v slovenskem filmu ni bilo več nekaj novega, saj so tabuji v to smer padli že v prejšnjih filmih, svoje pa je seveda naredila tudi seksualna revolucija. Se pa s tem tudi začenja razmeroma dolgo obdobje, ko je skoraj vsak slovenski film vključeval kakšen prizor golote (oziroma seksa), pa naj je bil narativno upravičen ali ne.

Preplet vizualne estetike, simpatične zgodbe, tehnične izpiljenosti, subtilnih vsebinskih in etičnih poudarkov, doživete igre in nežno melanholičnega vzdušja predstavlja skorajda šolski primer filmskega mojstrstva. Kljub nespornim kvaliteta pa si *Sedmina* na festivalih ni prislužila veliko nagrad: na 16. puljskem filmskem festivalu je Klopčič prejel zgolj posebno diplomu za izvirno režijo. Manko kritičnega priznanja je mogoče vsaj deloma pojasniti z dejstvom, da je bila druga polovica šestdesetih let čas velikega razmaha filmske ustvarjalnosti (tudi v Jugoslaviji) in da se je moral Klopčičev tretji celovečerec drenjati za pozornost med številnimi odličnimi stvaritvami, pri čemer ni nezanemarljivo, da v svoji lirični zasanjanosti ne pritegne nujno že ob prvem ogledu. V kinodvoranah si jo je premierno ogledalo 27.158 gledalcev, kar je za partizanski film leta 1969 nezanemarljiv uspeh, s časom pa je film pridobil ustrezno mesto tudi v zavesti ljubiteljev slovenskega filma, ki ga pogosto razglašajo za enega najboljših slovenskih filmov nasploh (glej na primer: Kermauner 1988b, 204 in Štefančič 2005, 77). Avtor študije se tej oceni pridružuje z vsem srcem, pri čemer obžaluje le to, da ostaja močan kritičski konsenz glede izjemnosti *Sedmine* zaprt v razmeroma ozke strokovne kroge, medtem ko se film bolj kot ne praši v skladiščih

Literatura

Kermauner, Taras: »Mitična zavest in letošnji slovenski film«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.), 40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988b.

Pibernik, France: »Beno Zupančič«. V: Ivanič, M. (ur.): Enciklopedija Slovenije. 15. zvezek. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Štefančič jr., Marcel: Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma. Ljubljana: Umco, 2005.

Zupančič, Beno: *Sedmina*. Ljubljana: Slovenska matica, 1957.

