

balnejši aktualnosti kot po dramaturških postopkih za našo sočasno dramsko ustvarjalnost in premike v njej morda vendarle najrazvidnejši Jesihov

tekst v Jovanovičevi postavitvi, ne da bi s tem implicirali že tudi njegovo estetsko vrednost.

Malina Schmidt

ČUDOVITI PRAH

Film Nov slovenski film, Čudoviti prah, je film s partizansko tematiko oziroma s tematiko narodnoosvobodilnega boja. Za dramaturško analizo v ožjem pomenu besede, se pravi za razmišljanje o strukturi in ideji filma samega, nam za osnovo tega razmišljanja zadošča film sam. To je bilo izhodišče analiz obeh drugih letošnjih novih slovenskih celovečernih filmov — Pomladnega veta in Strahu. Pri obeh se je takšna omejitev predmeta analize zdela relativno upravičena, saj sta glede na svojo tematiko ustvarjala in oživila neki svet, katerega začetek in konec je bil zaobjet v njiju samih — za razumevanje njune vsebine ni bilo potrebno kakršno koli prehodno vedenje. Ne glede na to, da prvi govori o naši neposredno prisotni izkušnji, drugi pa se glede na svojo ambicijo, da bi bil tezen, izmika relevantnosti časovne in krajevne opredeljenosti, sta njuni osnovni misli zgrajeni samo iz elementov, ki so v njiju neposredno, konkretno navzoči. Pri obeh smo bili s stališča gledalca pripravljeni sprejeti kakršnokoli misel ali interpretacijo — dejanskost njunega sveta je bila v celoti *ustvarjena*, in to — po ambiciji — na način, ki ga lahko ne glede na rezultata analiz označimo kot subjektivnega in umetniškega. Elementi, iz katerih sta bila ustvarjena, so bili — bodisi zaradi svoje še neposredne prisotnosti bodisi zaradi svoje načrtno izbranosti — po svojem smislu in pomenu še nedefinirani in šele vtkanost v umetniški organizem jih je vsebinsko opredelila. Na tak način ustvarjena svetova sta izpovedovala nekaj, kar ni nujno, da je, da je bilo ali da kdaj koli bo — ustvarila sta tako po formalni

plati, ki pa zdaj ni v središču naše pozornosti, kot tudi — in predvsem — po vsebinski plati nekaj *novega, izmišljenega*, kar pa seveda nikakor ne smemo razumeti v pejorativnem smislu, saj smo že poudarili, da gre — v načelu — za umetniško izmišljenost, za umetniško novo.

Opisano metodološko izhodišče in opisane predpostavke pa se ob Čudovitem prahu pokažejo kot sporne.

Čudoviti prah je namreč narejen po literarni predlogi; mikavna se sicer zdi primerjava filma in njegovega predhodnika — romana, vendar pa bi nas izključno tak postopek nujno privedel tudi do analize romana. Taka razširitev pa že presega naše ožje področje, odpira sicer nadvse zanimiv problem filmske adaptacije literarnih del, ki pa prav s svojo zapletenostjo s svojo interdisciplinarnostjo daleč presega namen tega zapisa, saj bi za tako analizo bilo najprej potrebno takó poznavanje teorije filma kot verjetno tudi poznavanje teorije literature in ne nazadnje bi si morali zastaviti tudi vprašanje o bistvenih estetskih principih obeh umetnosti, ki ju razlikujemo — za zdaj — glede na njun medij. Predvsem nerazvitost filmske teoretične misli pa tako delo danes še onemogoča. Ugovarjati bi seveda bilo mogoče, češ: razlika med filmom Čudoviti prah in istoimenskim romanom je vendar očitna: optimistično-impressionistični, skoraj lahkotni atmosferi filma se zoperstavlja grozljiva v romanu; lapidarnost besedila v filmu se v primerjavi z bogastvom vsebine v romanu zdi povsem nevredna sklicevanja na svoj literarni izvor itd. Morda sta to najbolj pogosta in upravičena očitka pri filmskih adaptacijah literarnih tekstov sploh. Vendar pa je v takih primerja-

vah vedno skrita nevarnost, da se film prav zaradi svoje še neizdelane teoretične baze nehoti podreja v tem smislu mnogo močnejši literaturi, da filma torej ne gledamo, ampak beremo. Malce ohlapna besedna igra hoče povedati, da je verjetno potrebno vsako umetniško panogo meriti in ovrednotiti z njej primernimi, njeni specifičnosti adekvatnimi kriteriji — film torej z dognanji filmske teorije, ki se posebno pri nas šele začenja zavedati sama sebe.

Glede na svojo tematiko pa je Čudoviti prah tudi delo, ki spet skoraj nehoti zahteva primerjavo z drugimi filmi te tematike, ki je med slovenskimi filmi najpogostejša. Izčrpna analiza bi torej zahtevala tri smeri (da ne govorimo o vseh drugih faktorjih, ki verjetno tudi pogojujejo takó nastajanje kot tudi odmevnost, doživljanje obravnavanega filma): primerjava med filmom in romanom, primerjava z drugimi filmi te tematike, kot prvo pa seveda analiza filma Čudoviti prah samega. Ker pa bi morali pri primerjavi z drugimi slovenskimi filmi te tematike seveda analizirati tudi nje, podobno kot pri primerjavi filma z romanom sam roman, se bo ta zapis v glavnem omejil samo na analizo filma Čudoviti prah, ostaja pa ves čas prisotna zavest o omejeni relevantnosti takega odgovora na vprašanje o dejanskem, se pravi vsestranskem pomenu in učinku obravnavanega filma.

Čudoviti prah je film za neko povsem določeno zavest — in to zavest, ki je morda enkratna; film je razumljiv, tako kot hoče, da je razumljen, samo v neki specifični konstelaciji — je prigrizniški v tem smislu, da mu vsebinsko relevantnost daje pravzaprav šele gledalec. V sebi je rešen vsake ideologije, tako politično-pragmatične kot filozofsko-smiselne. Fabulativne drobce, iz katerih je film sestavljen, osmišlja, jim daje vsebino šele naša zavest, oziroma zavestno ali podzavestno navzoča ideologija. Drobci, kot so abstraktno junaštvo, požrtvovalnost, iznajdljivost itd. v svoji

razrešenosti vseh zakajev in kakojev, v svoji minuciozni pesniški splošnosti dobijo svojo pravo in — glede na kontekst — edino relevantno vsebinsko vrednost šele, ko jih gledalec obogati s svojim védenjem o konkretnem kontekstu prikazanega časa in dogajanja. Tako ti drobci dobivajo že funkcijo simbolov, ki jih ni konstituiral umetniški organizem filma sam, ampak so bili ustvarjeni že prej; razrešujejo pa se tudi ne v filmu, ampak zunaj njega, pravzaprav tam, kjer so nastali. Čudoviti prah se torej odreka *svoji* kreaciji, *svoji* interpretaciji, odreka se ustvarjanju novega, odreka umetniškemu izmišljanju — film nekako samo opozarja na tisto, kar je v naši zavesti že prisotno: ob gledanju se spominjamo, ne pa spoznavamo ali odkrivamo. Seveda pa to ni posledica teme: samó spominjanje je posledica linearno nanizanih splošnosti in načina njihove interpretacije, ki je do te meje shematična, da jo lahko doživimo samo racionalno in s pomočjo nekega točno določenega védenja, s pomočjo neke točno določene zavesti. Tisti, komur to védenje in ta zavest nista dana, bo film doživel in razumel verjetno bistveno okrnjeno in nepopolno, če že ne kar povsem narobe.

Pri argumentiranju te teze pa moramo primerjati film z romanom, oziroma filmsko in literarno varianto. Način izražanja je pri eni in drugi seveda različen, zahtevamo pa lahko identični vsebini. V shematični interpretaciji bi lahko roman označili za delo brez zunanje dramatičnosti — prevladuje subjektivno doživljanje obeh glavnih junakov, ki pa je na zunaj neločljivo povezano z nadčloveškimi naporji, z lakoto, utrujenostjo in še prav posebej s trpljenjem, ki ga povzroča neprehodna kamnita puščava. Vendar vse to junaka premagujeta z optimizmom in humorjem *zaradi zavesti* o pomenu svoje poti in s tem o nujnosti tega premagovanja — ali drugače povedano: »Njuna pot po-

stane narodova zahteva, ki se mora izpolniti.* Gre torej za trpljenje, ki pa je ideološko, zavestno osmišljeno. Samo takó je tudi razumljiv simbol prahu, olajšanja, ki se pojavi vzporedno s srečanjem z ljudmi.

V filmu pa je prevladal samó element optimizma in humorja — kamnita puščava se je spremenila v pomladne travnike, lakota v nekaj precej neobveznega, utrujenosti ni opaziti, zavest se zreducira na smisel za humor; predvsem pa se zdi, da nimata nobenega posebnega bistveno obvezujočega cilja. Pot, potovanje, ki je v romanu z naštetimi značilnostmi pogoj za vse meditativne pasuse in ki se s svojo grozljivostjo že tudi konstituira kot eden od bistvenih vsebinskih elementov, služi filmu bolj kot fabulativni mehanizem, ki vodi junaka od peripetije do peripetije. Tu pa zadenemo ob posebno značilnost filma, namreč ob neenotnost teh posameznih dogodkov, ki po svojih stilnih opredelitvah nihajo od poetičnosti prek grotesknosti do parodije. Mišljena so predvsem srečanja s kmetom, z ranjenci in z ustaši.

Tako je film s spremembo zunanjih elementov (pokrajina), s spremembo načina eksistence obeh junakov (relativna lahkotnost, skoraj izključno humornost), delno pa tudi z omenjeno stilno neenotnostjo spremenil tudi svojo vsebinsko komponento. Vsebina je postala še kar pristrčna pustolovščina, zaradi ambienta na trenutke impresionistično-poetična, ves čas pa ideološko, zavestno neobvezna in tudi — iz samega filma — nerazvidna. Vprašanje je, ali ima glede na filmske izrazne možnosti smisel koncipirati film kot ekranizacijo zgolj nekakšne pesniške impresije. V tem primeru bi bilo verjetno nujno izkoristiti vse bogastvo formalnih filmskih prijemov in vse bogastvo, ki ga nudi fotografija po svoji naravi.

* Miha Matè: Romani Vjekoslava Kaleba; Sodobnost XXII, št. 1, str. 72.

Glede na relativno enoličnost teh komponent v Čudovitem prahu pa se zdi, da tudi to ni bil njegov namen.

Tako prej ko slej ostaja film sam po sebi, celo brez literarnih in filmsko-zgodovinskih paradigem, korekten, a z ozirom na tehnične in subjektivne možnosti kar preenostaven dosežek na svojem področju, saj mu poleg že omenjene stilne neenotnosti manjka predvsem tista in taka vsebina, ki smo jo imenovali ideologija — seveda spet ne v pejorativnem, ampak v smislu zavestne svetovno-nazorske opredelitve. Nedokazljiva, a dozdevna je relevantnost misli, da se je z npr. udobnostjo terena, ki ga morata »premagovati« oba junaka, nehote izgubila tudi nujnost njune ideološke zavesti; človek se spreha, čeprav ne ve točno, zakaj; da pa si razmesariš noge na kamenju, mora človek pri zdravi pameti imeti precej močne razloge. Te razloge pa bi morda gledalec začutil že, če bi se spremenila že sama vizualna podoba pokrajine in s tem ustrezno seveda tudi obnašanje obeh junakov, pa čeprav bi pri tem ostala izrazna sredstva in dialog taki, kakršni so.

Olepševanje ni vedno poetizacija; navidez formalni elementi so vedno tudi del vsebine.

Ker smo kljub uvodni skepsi glede metode vendarle primerjali film z romanom, se ozmimo še na vrsto drugih celovečernih filmov s partizansko tematiko. Od Na svoji zemlji, pa prek Trenutkov odločitve, Doline miru, Balade o trobenti in oblaku, Pete zasede, Onkraja in Begunca — da naštejemo samo nekatere — do Čudovitega prahu se poraja občutek, da se ti filmi vedno bolj ukvarjajo z zmerom bolj parcialnimi elementi svoje osrednje teme in da se vse bolj izgublja tisto, kar za prihajajoče generacije, katerim se obravnavana snov vedno bolj odmika iz neposredne izkušnje, postaja vedno bolj zanimivo — kako je bila mogoča takšna opredelitev, za kakršno sta se

odločila Goli in Deček in vsi drugi? Znanstveno suhoparen, pa tudi avtoritativen — in spet ne nazadnje — tudi racionalno popolnoma razumljiv in sprejemljiv odgovor je ne samo takoj pri roki, ampak je tudi dejansko, prepričljivo in neposredno vtkan v našo vsakdanjo izkušnjo; v okviru tega za-

pisa nas vznemirja predvsem vprašanje umetniške, se pravi subjektivne osveščene refleksije in umetniško-poetičnega videnja tega časa. Zgolj esteticistična poenostavitev vedno bolj kritičnim in vsestransko osveščenim generacijam ne more biti odgovor.

Goran Schmidt

IVANKA HERGOLD, VSE IMAŠ OD MENE

Književnost

Tretja samostojna knjižna publikacija Ivanke Hergold *Vse imaš od mene** vključuje v en sam naslov deset črtic in krajših pripovedi, katerih obseg nima med štiri in petindvajset strani. Najkrajše črtice: Tretji sin, Sam in Odmevi oblikujejo socialno tematiko, predvsem eksistencialne probleme maledga človeka, človeka z roba (Tretji sin), samotarca (Sam), otrok v vojni (Odmevi). Zgradba črtic temelji v premišljeni izrabi posameznih življenjskih stanj, psiholoških izsekov ter v zaključni akciji (smrt otrok, ločitev matere in sina, zavarovanje pred zimo). Jezik črtic se v smiselni variantah približuje pogovornemu jeziku in narečju, s čimer je nakazana izrazna in psihološka pristnost ubesedenih likov.

Deloma fabulativno zasnovane so krajše pripovedi: Beli hrib (v samostojni publikaciji je izšla v Slovenj Gradcu) temelji v zvižčnosti, celo vraževnosti osrednjega lika Mice, ki si s pomočjo telesne privlačnosti prisluži kravo. V Jedrti spremljamo ob spreminjanju pripovednih položajev s spremnimi notranjemonološkimi vizijami istoimenski ženski lik na poti v hosto, v »službo«. Zaključni groteskni deziluzionizem ob striženju las mrtvi ženi za kasnejšo lasuljo uvaža v slovensko literaturo kar se da drastične mo-

tive. Motiv življenjske osamljenosti, onemoglosti in preračunljivosti je v središču črtice Suha leta. Sosed Lojz prodaja jajca sosedama, vdovi in hčeri. Sam vdovec odkrije vzrok nenavadne prijaznosti. Iz prvotne nerodne pojave se Lojzova osebnost skristalizira v ponosen, nepreračunljiv lik, ki so mu spletke ena izmed tujih sestavin lastne osebnosti. Motiv smrti je ob uvajanju živali kot literarnih likov v ospredju črtice Ko pride ura. Moralna poanta: ko pride starost, te še pes ne povoha, tedaj umri, je aktualizirana dobesedno: s psom Džonijem in psico Gamo. Parodija svobode (stari pes Džoni naredi vse, da bi osvojil mlado psico) doživi groteskno, tragično blokado. V Večernem obisku se študentka Magda sooča s prvimi izkoriščanji (zastonj prevaja študentu Ivici Vidmarjeve kritike v hrvaščino) in z naravno skromnostjo ohranja svoj nepokvarjeni značaj. Ob srečanju z neznancem Emilom, samotarcem in čudakom, se v njej prebudi katarzično sočutje, vendar je iluzija kratka, razrešitev v realnosti vrača Magdo v krog svoje podnajemniške sobe v predmestju. V zadnjem delu knjige *Vse imaš od mene* sta še dve krajši pripovedi: Mihael med računi in gozdovi ter Ignac ne bi rad. V prvi se moralni in socialni problemi uslužbenca Mihaela zaključijo v travmatičnem begu od doma, v drugi združuje avtorica bivanjsko stisko očeta samomorilca in moralno stisko sina Ignaca.

Črtice ali krajše pripovedi Ivanke Hergold *Vse imaš od mene* se s svojim socialnim antropocentrizmom uvrščajo

* Obzorja Maribor 1974, opremil Rudolf Španzel, fotografija Miro Zdovc, str. 140).