

PULJ '90

ALI ZADNJIČ?



Festival jugoslovanskega igranega filma v Pulju, sedemintridesetič in kolikokrat še? Če metaforo na ovitku festivalskega kataloga beremo na pričujoči način, potem se je ta manifestacija zgodila zadnjič. Na naslovnici namreč vidimo fotografijo mlade čarovnice, ki leti na metli v ustreznem spektakelskem kulisu, na hrbtni strani kataloga pa je na beli površini odtisnjen fragment z obrazom čarovnice, ki nič kaj posebej ne prikriva, da čarovnica doživlja orgazem, kar lahko prevedemo tudi kot »malo smrt«. In če telo t.i. jugoslovanskega filma in z njim prvi glasnik njegove življenjske dinamike, se pravi puljski festival, umira oziroma razpada, ali je to že a priori nekaj tragičnega? Ne, kolikor je pač to nujna agonija, ki jo narekujejo družbeno-politične spremembe v obstoječi Jugoslaviji in hkrati zavožena producerska in socialna funkcija nacionalnih oziroma republiških kinematografij v povojni »sorealistični, samoupravni in končno tržni« Jugoslaviji. Kaj se bo v prihodnje zgodilo na jugoslovanski politični sceni, ne morem predvideti, toda če bo prišlo do jugoslovanske konfederacije suverenih držav, potem se puljskemu festivalu obeta razgibana prihodnost, ne sicer v imenu preživelega »jugoslovanskega« obliža, ampak v pogledu – končno – kreativnega, estetskega in enakopravnega dialoga med posameznimi nacionalnimi, in celo regionalnimi kinematografijami. Kaj pa če sedanja Jugoslavija zelo kmalu razpade? Jasno, potem bo tudi »zgodba« vseh dosedanjih jugofilmskih manifestacij bistveno drugačna. Ker pa ni na mestu segati predaleč, da ne bi vse skupaj izpadlo kot kakšna spodletela politična znanstvena fantastika, raje stopimo na filmska križpotja.

Že zunanji izgled t.i. jugoslovanskega filma nam pokaže naslednjo sliko: na eni strani imamo povsem obubožano kinematografijo, na drugi strani pa megalomanski avditorij, ki ga pooseblja puljska arena. In ta arena, vsaj v drugi

polovici festivala, ki sem ga spremljal, je bila le malokdaj kolikor toliko polna. Zakaj? Pravijo, da zaradi svetovnega prvenstva v nogometu, tu in tam slabega vremena, potem še »politične« elektrike v zraku itn. Vse to prav gotovo deloma drži, toda prav tako tudi drži, da je film in še posebej t.i. jugoslovanski film skoraj povsem izgubil tisto malo spektakelske razsežnosti, ki jo je nekoč imel, in da je v triadi film-video-televizija postal povsem zapostavljena stranka, kar je možno le v okviru jugoslovanske scene in le še malokje drugje na svetu. Medijsko igro oziroma: igro, ki poteka na audio-vizualnem področju že nekaj desetletij, je težko na kratko predstaviti, praviloma pa drži, da je temeljni opornik tega »športnega« dogodka prav filmska fikcija, ki oskrbuje novce tako filmskim, prav tako pa v izdatni meri tudi video in televizijskim trgovcem. Nesmiselno je sicer pričakovati, da bi se lahko male nacionalne kinematografije, ki se razvijajo na jugoslovanskih tleh, dogajale kot filmska industrija, toda videti je, da so tudi tisto minimalno možnost, ki so jo imele v tem pogledu, povsem zapravile. Kajti letošnji puljski festival lahko poimenujemo tudi »festival jugoslovanskih televizijskih iger«, saj je slaba polovica programa nastala v okviru televizijske proizvodnje. Da televizija postaja vse bolj prisoten filmski producent, to je v redu in prav, toda narobe je, da ta obrat daje filmski govorici televizijski pečat. In če pretiramo, kdo je v prihodnje še pripravljen gledati televizijske igre na mega filmskem platnu puljske arene? Poniglavo lahko rečem, da si te stvari raje pogledam doma v »udobnem naslanjaču, copatah in ob žlahtni kapljici, ki praviloma oplemeniti to, kar gledamo«. Najbrž podobno razmišlja tudi tistih 12.000 potencialnih gledalcev puljske arene, ki bi morali biti več kot »zapriseženi« cine- oziroma telefili, da bi v takem številu ponovno zapolnili največjo kinodvorano na svetu.



S I L V A N F U R L A N

NEMI SMODNIK

režija: Bato Čengić
scenarij: Bato Čengić
fotografija: Tomislav Pinter
glasba: Goran Bregović
igrajo: Mustafa Nadarević, Branislav Lečić, Mira Furlan, Fabijan Šovagović

proizvodnja: Forum – Sarajevo

Kdo je nedolžen, kdo je kriv? Komunisti, četniki, ljudstvo?

Nedolžnost v vojni ni zaščitena.

Če je smodnik nem, je tudi neviden. Torej nemega smodnika ne reprezentira Španec, fanatični komunist (Mustafa Nadarević), ki ljudi likvidira hitro, neusmiljeno in direktno. Tudi ga ne reprezentira vodja druge, antikomunistične dogme (Branislav Lečić), ki zastopa svoje – prav tako razumljive in s tem opravičljive – moralne kode. Nemo, nevidno in zadušeno je občutenje kmetov, vaščanov, hribovcev, torej na zemljo in ne na »nebo« vezanih ljudi, ki ne želijo zapustiti svojega prostora in zato z vsemi možnimi oblikami »likvidacije« branijo svoje neprehodne plazine, svoje življenje in tisto nekaj malega, kar posedujejo. To občutenje jih sili h skritemu in zahrbtnemu delovanju, ki v končni konsekvenci ni nič drugačno od tistih, ki delujejo v imenu svoje vere – bodisi komunistične, bodisi kraljevske. Komunisti – fanatiki, pravi Čengić, ne obstajajo več, oni pripadajo legendi. Film naj bi demantiral laži in izrekel resnico, resnico o tem, kako ideologija upravlja s posameznikom, da bi preko posameznika prišla do mase. In mogoče prav zato je **Nemi smodnik** eden redkih in tudi korektnih filmov sprave. Še posebej zato, ker se v celotnem dogajanju niti enkrat ne pojavi Nemec, torej otipljiv, določen,

konkreten vzorec tistega, ki je bil vzrok vsega.

In če je pravo Zlo odsotno, »akuzmatično« in nevidno, se premesti med tiste, ki to Zlo ignorirajo in si ga nadenejo sami. Sovražniki smo si sami, sprti smo si bili tako tistega 1941. leta, kot smo sprti še danes in kot smo bili sprti takrat, ko je Čengić začel razmišljati o ekranizaciji Čopičeve literature. Če odmislimo nekatere dramaturške šibkosti – še posebej na hitro odpravljen odnos med Mustafom Nadarevičem in Miro Furlan – je **Nemi smodnik** perfekcionistično zrežiran film, v katerem se na srečo vidi, da za sliko ne stoji le režiser temveč tudi denar. Film je sicer strogo vpet v jugoslovanske meje – zato so mu tudi vse nominacije za tuja priznanja spodletela – in na žalost je paradoks »svetovnostni« in »domačjskosti« Čengića tudi pogubil. Spektakelska obravnava materije, krasna fotografija, dobro vodenje igralcev... pa seveda izjemna Bregovićeva glasbena oprema, filmu dajejo predznak pravega, torej svetovnega filma. Toda hermetičnost le nekaterim poznanih relacij, takorekoč družinskih zadev, pa **Nememu smodniku** zapirajo meje. Ne le s tujino, temveč tudi z republikami. Beogradu je film še vedno »duhoskrunski«, Ljubljani mogoče ne, kar pa še ne pomeni, da ga Slovenija lahko gleda. To pa niso več ideološki, temveč tržni vzroki. Ali pa še kaj hujega. Je pa simptomatično, da je Čengić film najprej pokazal prav Ljubljani (interno, seveda)... mogoče pa tudi zato, ker ga je pred leti podprl Štih, ki je priznaval zmote in podpiral revizijo zgodovine.

MAJDA ŠIRCA

STELA

režija: Petar Krelja
scenarij: Petar Krelja
fotografija: Ivica Rajković
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Anja Šovagović-Despot, Žarko Laušević, Mira Furlan, Miodrag Krivokapić

proizvodnja: Uraniafilm – Zagreb, Avala film – Beograd

S kančkom vznesenosti lahko postavim vprašanje, kaj je Peter Krelja delal v osemdesetih!? Filmografomilimetrski odgovor, ki bi se oprl na Kreljev leta 1981 posneti film **Z vlakom proti jugu** in ki bi sicer »prazna« leta zapolnjeval s hipotetičnimi ali biografskimi detajli, bi bil seveda prekratek. Neprijetno lepši je esejističen odgovor, da je Peter Krelja v osemdesetih pripravljaval devetdeseta oziroma film **Stela**.

Kot je avtor sicer omenil v televizijskem intervjuju, je nekatere filmove drobce oblikoval že v sedemdesetih, tako motiv v sprejemnega (prehodnega doma, pa usodo lepe begunke in njenega spremljevalca, mladega pedagoga. Krelja torej svojo fikcijo legitimira s fakcijo, kot da ga je strah, da mu bo kakšen rigorozen kritikaster poočital, da njegov film ne odraža stvarnosti... Svojo pripoved, spominjanje konča s skoraj zadržanim priznanjem, da je empirijo dopolnil z imaginacijo. Kar je sicer skoraj splošen postopek, je v intervjuju predstavljeno skoraj kot kreljizem. Oziroma, če poskušam olepšati Kreljevo pojasnilo – v intervjuju je pač govoril o tistem, kar je čutil kot slabost (ekskluzivnost, eksotičnost ekstimne bede, lepota sredi nje...), molčal pa je o filmovi lepoti...

Sprejemni (prehodni dom, v katerem je na približno deset varovancev vsaj pet pedagogov, se zdi povsem neverjeten, šibek referenčni okvir. Toda Krelja trdi, da je resničen. Seveda pa dilema verjetnost-resničnost ne bo učinkovita past, kajti pomembno je nekaj tretjega. Da sprejemni /prehodni dom (lahko) odigra svojo ekspozicijsko vlogo. Filmov zastavek pač ni domača sociala niti problem neprilagojenih mladostnikov niti konflikti v življenju pedagogov. Sprejemni/ prehodni dom je zgolj tista točka, s katere se odpravi naslovna junakinja in socialni delavec Mato Herceg. Njun cilj je Cres, dom zaprtega tipa, kamor naj bi Mato pospremil Stelo. Kolikor se sam prehodni /sprejemni dom pojavlja še kasneje, je njegova vloga zgolj vloga bergle oziroma ovire/ zavore na njuni poti. Vlogo »strašila« ima v filmu tudi Stelin prijatelj, ki spremlja popotnika, z željo, da bi osvobodil Stelo. Na srečo se Krelja ne zaplete v komplicirana pojasnjevanja, zakaj /kako je lahko mladenič zmeraj »tu«, zmeraj njuna senca. **Stela** je tako road movie, je film o poti, potovanju. Cilj je, a nedosežen, nedosegljiv. Tudi ko je potovanje končano, se pot ne nadaljuje. Parafraza natančno opisuje, kakšen film je **Stela**. Kajti, kaj sploh še ostane, če je prostor zgolj nekaj, kar je zapuščeno (brez konotacij), če





so preganjalci »preganjalci«?! Realen cilj seveda ni Cres, je razmerje med Stelo in Matom. Neuresničeno in neuresničljivo. Pa ne da bi bila ona in on narcisa, ki lahko zgolj drsita po spolirani površini v zrcalo ujetih samozrcaljenj. Sploščen ego še ni ovira. Vprašanje: »Voulez vous coucher avec moi?« je bolj kot vabilo igrivost, morda rahli izziv, vendar zelo otročji, neerotični. V otroški govorici, v najstniškem jeziku je to vprašanje zamik. Izrečeno je sicer razumljeno, vendar kodirano, kamuflirano, v risu smešnega. Niti malo torej ne preseneča, če vprašanju sledi nemuden Stelin smeh. Kar pozitivira željo, ni izpolnitev, dopolnitev, ampak blokade. Da je razmerje med Stelo in Matom neuresničljivo razmerje, Krelja pokaže kar trikrat. Prvič pri njeni prijateljici, nekje v Gorskem Kotarju, ko ju zmoti prijateljčina mama. Krelja je vlogo zaupal pravi igralki – Ingeborg Apelt, ki je svojčas že histerizirala po Gorskem Kotarju, v seriji Kapelski kresovi. Druga blokada je kmet, ki ju zmoti na seniku. Tretjič ju zmoti (ex)milica, ko sta v hiši Stelina očeta, v spominski sobi. Kar tri blokade, ovire vsiljujejo vprašanje, hipotezo, kako je pod peno naključij trdno jedro vzroka, nekaj globokega, usodnega... In Krelja navrže tudi možen odgovor na to vprašanje. Kar blokira Stelo, je njen odnos do očeta, je identifikacija z mamo oziroma prevzem njene vloge. Če je Mato potoval proti Cresu, je Stela potovala proti očetu. Da bi mu povedala Resnico. Med drugim tudi to, da je umoril mamo. Tudi očetovo obrambo (mama se je ubila sama) vpiše Stela v Resnico, jo ponotranji. Iti do konca torej ne pomeni potovati do Cresa niti zapeljati Mata, ampak odigrati dodeljeno vlogo. In prav to stori Stela. Vrže se proti očetu, da jo ta ustrelji, da se ubije. Lokalna politična folklor (v kateri posamezniki privatizirajo družbeno/državno moč) in melodramska zgodba sta dokončno postranska

reč. Anja Šovagović-Despot je veliko vlogo odigrala kot velika igralka.

MARKO GOLJA

OREL

režija: Zoran Tadić
scenarij: Pavao Pavličević
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Darko Rundek
igrajo: Vlatko Dulić, Zdenka Jelčić, Božidar Orešković, Ivica Vidović
proizvodnja: Marjan film – Split, Color 2000 – München

Zoran Tadić ima za sabo že pravi opus kriminalnega filma, ki mu ga scenaristično ali s svojo literaturo oskrbuje Pavao Pavličić.



Ta tandem je oblikoval dovolj svojevrstno kriminalko, kjer niti akcija niti detekcija zločina ni toliko važna kot vzdušje, saj tudi gre ravno za »dušo«, toda ne toliko zločinčevu dušo kot za »dušo« zločina. Zato je tudi na začetku (**Ritem zločina**) obsesija z zločinom, fantazma, ki je na podlagi neke označevalne množice (statistike in časopisnih poročil o zločinih) napovedovala nekaj realnega, sam zločin, ki mu je uspela določiti tako časovno-prostorske koordinate kot žrtev, ne pa tudi storilca. Toda ta neznanka, storilec, v tem filmu nikakor ni bistveni element enigmatičnosti pripovedi: v pripovedi z uresničeno prerokbo zločina je lahko enigmatična in fascinantna edino ta nemo-goča vednost, ki je odkrila Zakon, »ritem zločina« (in nazadnje sama postala njegova žrtev).

Kriminalka postane psihotična, ko obstaja kot neznosna možnost. V **Tretjem ključu** mlad zakonski par, ki se je vselil v novo stanovanje, za katerega je porabil ves denar, prične dobivati denar, in to neznanu denarno darilo doseže, da se zakonca počutita kot interpelirana v krivca in storilca hkrati: kaj sta zagrešila, da dobivata denar, ali kaj neznani, odsotni drugi od njiju terja, da storita za denar?

Temu denarju, ki je prihajal od neznanu kod, je v **Snu o roži** nakazan vir: zločin. Nekdo je priča zločinu in pobere denar, ki obleži ob trupu, potem pa se vede, kot da ne o zločinu ne o denarju ničesar ne ve. Seveda se to potlačeno vrne prav kot rojstvo zločinca.

Storilec, zločinec je končno porojen in tako sta v **Možu, ki je ljubil pogrebe** lahko kar dva. Toda v **Orlu** se zadeva spet zaplete oziroma naveže na začetek: zdaj je zločin, preden je realen, spet najprej fantazmatski scenarij, ki maši neko vrzel, reprezentirano z odsotno osebo: odsotno tako kot živa (ni je na fotografiji, ki si jo kažejo prijatelji), kakor je nevidna (pokrita s platnom) celo kot truplo. Štirje prijatelji čakajo na petega, za katerega zvedo, da je umrl, in prav ta manjkajoči prijatelj jih s svojo čudno smrtjo, ki ni niti naravna niti nesreča, niti samomor niti umor, zlepi v majhno občestvo, temelječo na fantazmatskih scenarijih, s katerimi se konstituirajo kot maščevalci te smrti. Predpostavljajo namreč, da je njihov prijatelj storil samomor in da je za ta samomor nekdo kriv; in tako odkrivajo domnevne krivice in z njimi obračunavajo, pri čemer jih to »sproščanje agresivnosti«, to »podvzemanje akcije« napolni s samozavestjo, ali

bolje, zadovolji njihov zločinski nadjaz. Toda ta predpostavka je hkrati lažna in točna: lažna, ker dva izmed prijateljev takoj spočetka vesta, da za prijateljevo smrt ni odgovoren noben tretji, zunanji krivec oziroma noben drug kot eden izmed njih; in točna, ker jih iskanje krivca nazadnje le privede do enega izmed njih. A tudi ta ni pravi krivec, kriv je le toliko, kolikor je sprejel prijateljev izziv in z njim hodil po robu terase na vrhu nebotačnika. Jedro zadeve je potemtakem prav ta fantazmatski scenarij, v katerega so se vede ali nevede spustili štirje prijatelji, da bi vrzel, ki je nastala med njimi, zakrpali z maščevalnim in celo morilskim dejanjem do drugega, zunaj njihovega kroga. Ko se izkaže, da je ta drugi sredi njih samih, se vsi znajdejo na robu brezna, tj. na robu terase na vrhu nebotačnika, v fascinantnem somračnem prizoru, ki finalizira melanholično noto filma.

ZDENKO VRDLOVEC

TO MALO DUŠE

režija: Ademir Kenović
scenarij: Ranko Božić
fotografija: Mustafa Mustafić
glasba: Esad Arnautović
igrajo: Branko Đurić, Davor Janjić, Boro Stjepanović, Saša Petrović
produkcija: Center film – Beograd, Televizija Sarajevo

V preteklem desetletju, še posebej pa v zadnjih letih, so jugoslovanski filmi – če je ta oznaka še smiselna in če je sploh bila smiselna – preizkušali različne prijeme, od spektakelskih, pro-žanrskih pa do radikalno politično doziranih, da bi si pridobili kinematografsko identiteto. Ta računica se je izšla le malokateremu filmu. Po drugi strani pa so številni filmi, zavedajoč se dejstva, da je jugoslovanski film izgubil občinstvo in vzporedno seveda tudi jugoslovanski kinemato-

grafski trg, skušali pridobiti gledalce na ta račun, da so svoje »prakse« cepili s televizijskimi fikcijskimi vzorci. Seveda so to »balkanske« in »soap-oper«, lahkotnih in brbljivih komedij, glasbenih spektaklov itn. Tako je sicer nastal niz filmov s niz t.i. kvazi spektakelskim oziroma dialoškim »timingom«, toda pod to ekshibicionistično in eksotično vrhnjico ležijo le banalni in izvotljeni pomeni ter tipizirane in konvencionalizirane vrednosti.

V tem pogledu je svojevrstna izjema prav gotovo tudi film **To malo duše** Ademirja Kenovića. Po dolgem času se namreč srečujemo s filmom, ki sloni na »poetičnem realizmu« in s filmom, ki je sicer nastal v okviru televizijske proizvodnje, vendar pa se ni podredil tradicionalnim pravilom televizijske dramaturgije. Poenostavljeno, Kenović namreč za televizijo ni naredil kakšnega dramoleta ampak film oziroma eno izmed in »pravega« filma. Najbrž povsem drži, da je filmsko najbolj zapleteno tisto predstavljanje tem, sižejev in zgodb, ki so na prvi pogled enostavne, premočrtne, brez konfliktnih situacij in usodnih preobratov. No pro-filmski realnosti z omenjenimi razsežnostmi pa še zdaleč ni dovolj, da ji nastavimo kamero kot ogledalo, ki bo potem z močjo fotografskega realizma predelala banalno sliko sveta v pesniško podobo. Če bi v tem »triku« ležale vse fascinacije s filmom oziroma, če bi v tem bil ključ za doseganje estetskih učinkov, potem film ne bi bil tolikokrat dolgočasna realistična umetnost. Kenovićev film **To malo duše** pa vsekakor ne sodi v to filmsko naplavinu. Film se dogaja v ruralni povojni Bosni, vendar tokrat ta ikonografska podlaga ni izhodišče za kakšen folklorističen karneval, ki je bil tako značilen za številne jugoslovanske filme na to temo. Gre namreč za film, ki si je zadal nalogo, da »zavrženo, zaostalo in rudimentarno« realnost poetizira. Ta »privzdignjena« razsežnost filmskih slik pa ne ogroža prostorske funkcije in sicer tako,

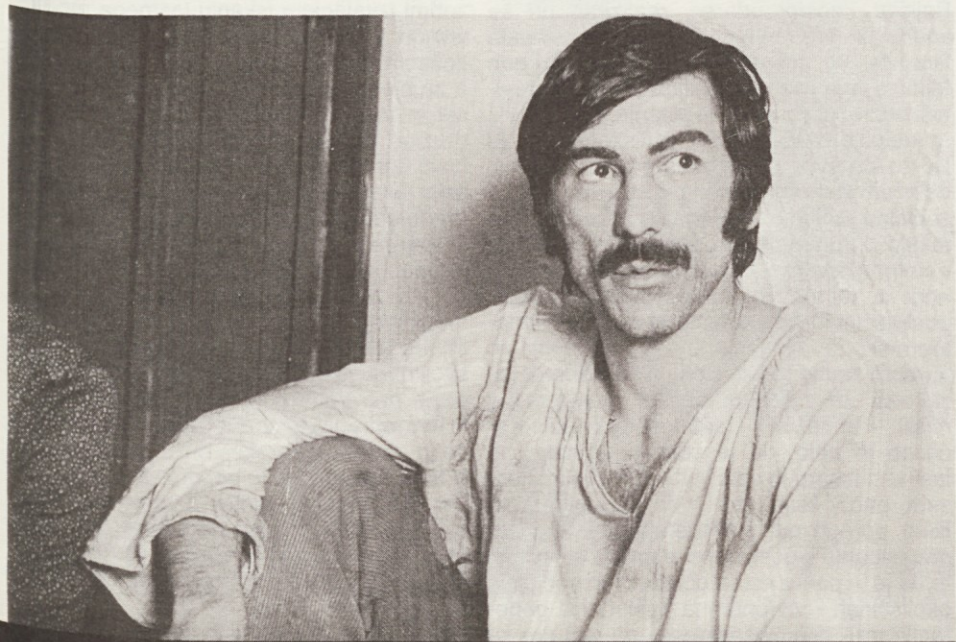
da bi se film razpršil v niz podob, ki ne bi bile povezane v volumen filmskega prostora in časa. In morda je prav odlika filma, da je uspel ustvariti sklenjeno geometrijo vaškega prostora, torej prostora, ki je še posebej v primeru ruralnih sredin razsrediščen, brez osi in orientirov. Da pa gre za primer filma, ki se zgleduje pri »poetičnem realizmu«, lahko prepoznamo tudi v načinu, kako so predstavljeni emocionalni svetovi, pa naj gre za emocije otrok, najstnikov (najstnik je tudi osrednji lik filma) ali pa odraslih. Emocionalno podoživljanje je praviloma tako v sliki kakor tudi v zvoku utišano, zamolčano, blokirano. Predstavljeno je preko reakcij, situacij in vzporednega dogajanja, ki pravzaprav prikrivajo »pravo stanje stvari«. Kako tudi ne, ko je pač patriarhalni red tisti, ki odreja usodo posameznika. In v tem pogledu je ta Kenovićev televizijski film, ki je kinematografsko predstavljen za njegovim filmskim prvencem, podoben **Kuduzu**. Razlika je le v tem, da je v **Kuduzu** patriarhalni princip veliko bolj agresiven in eksploziven, saj nasprotje med patriarhalnim redom in ženskim scenarijem pripelje celo do brutalnega zločina. Patriarhalni red je namreč v filmu **To malo duše** še vedno »svetinja«, zakon, ki se ga praviloma pridržuje cela vaška skupnost, vsaj kar zadeva zunanje forme in bivanjskega ritma. Povsem drugačno realnost pa predstavljajo tisti minimalni prostori, ki so odmerjeni duši, torej tisti »drobci duše«, ki pa se v Kenovićevem filmu ne kažejo eksplicitno in manifestativno, ampak prikazujejo v subtilni, latentni, celo subtilni obliki.

SILVAN FURLAN

ZAČETNI UDAREC

režija: Darko Bajić
scenarij: Gordan Mihić
fotografija: Boris Gortinski
glasba: Vlatko Stefanovski
igrajo: Nikola Kojo, Anita Manićić
produkcija: CFS Avala film – Beograd

Četudi je številčni delež beograjskih producentov in njihovih realiziranih »projektov« v vsakoletnem seštevku del, ki sodijo pod oznako novih prispevkov k jugoslovanskemu igranemu filmu, že vrsto let in po »tradiciji« v primerjavi z zagrebškimi, ljubljanskimi, sarajevskimi in drugimi naslovi nesorazmerno večji, tega o proporciju umetniške izraznosti v teh filmih ni mogoče ugotavljati. Večji del beograjskih »izdelkov« ima tako v osnovi kot v realizaciji izrazito merkantilna obeležja, ki nimajo z umetniško sporočilnimi in izraznimi težnjami prav nikakršnega stika. Srbski sistem finančnega omogočanja filmske produkcije iz takime-novanih družbenih skladov napaja, v nasprotju z dosedanjim slovenskim ali hrvaškim, projekte le z relativno skromnimi zagonskimi sredstvi, kar pomeni, da se morajo avtorji že vnaprej ozirati po temah, sižejih





in izraznih načinih, ki jim bodo po dokončanju filma in v fazi njegove eksploatacije zagotovili zadosten interes kinematografske publike, hkrati z njim pa že tudi v fazi priprave primeren interes sponzorjev za sovlaganje v projekte. Obstoječe občinstvo, vključno s sponzorji, pa izpričuje povsem določne afinitete: slo po lahkotnem in živahnem, »akcijskem« kinematografskem razvedrilu, izhajajočo iz same narave srbskega življenja, ki s privrženostjo epikurejstvu zavrača ali vsaj odriva vstran vsakršno pripravljenost na kritično in samokritično obravnavanje življenjskih problemov, na njihovo miselno in čustveno razvozlanje, vštevši lirično-nostalgicne meditacije, kar vse je element njihove lastne epske naravnosti in njihove prirojene samozavestne drže, k čemur pa nemajhen delež prispeva, kajpak, tudi večdesetletno predajanje vplivom ameriških kinematografsko-estradnih vzorcev, ki imajo absoluten monopol. Tako strukturirani kinematografski »trg« neizogibno rojeva in stimulira natančno takšno filmsko ponudbo, kot jo že dolgo vrsto let gojijo v »filmskem mestu« na sotočju Save in Donave. V njej je malo in vedno manj tistega, čemur je

mogoče brez utemeljenih zadržkov pripisovati avtentične estetske vrednosti. Bajičev Začetni udarec, realiziran pri še vedno kolikor toliko renomiranem Avala filmu ter po scenariju, čigar avtor Gordan Mihić ostaja vsemu navkljub zavezan umetniško-izrazni serioznosti pisanja, skuša loviti ravnotežje med obema »pritiskoma«, ki ju je, že po svoji proizvodno-prodajni naravi, deležen sleherni film ne glede na kraj in socialno zaledje svojega nastanka: med težnjo po umetniškem poslanstvu projekta, s katerim avtor stavi adute na svoje ime, z ene, in težnjo po kolikor mogoče odprti, obstoječim in spoznanim zahtevam kinematografskega avditorija prilagojeni snovi in naraciji. Nanjo je Mihić ob pisanju scenarija, začenši že z izbiro motiva, prav gotovo mislil – in režiser Bajić kajpada tudi. Kar očitno je celo, da je scenaristu temo po lastnem izboru in odločitvi narekoval režiser sam, pač v želji, da bi v svojem tokratnem filmu spregovoril o eksistenčni in moralni drži sedanje jugoslovanske mlade generacije, ki je – pač v novih političnih in socialnih okoliščinah – avtonomna naslednica generacije izza osemindesetdesetega, saj gre za

njene otroke, sestavni del tega nasledstva pa je tudi zgroženost zdajšnjih odrasčajočih mladih ljudi nad jalovo dediščino, s kakršno jim je vstopati na poligone tega razsutega jugoslovanskega življenjskega prostora. Generacija staršev, katerih družbenokritični naboj se je v prepletu dogajanj, ki so sledila Titovim političnim in socialnim manevrom ter manipulacijam z ljudstvom na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, naglo izpraznil, oni sami pa so se eksistenčno in eksistencialno tako ali drugače prilagodili ali se celo korumpirali v sicer vseskozi degradirani in v krizo drveči sistem, je življenjska pričakovanja svojih otrok že v temeljih izdala ter v njihovih očeh tako razvrednotila ves svoj potencialni starševski ugled. Ta zdajšnji mladi rod je na svojem življenjskem pragu našel eno samo pogorišče vseh življenjskih možnosti in moralnih satisfakcij. Mladi fantje-gimnazijci, protagonisti Bajičeve filmske zgodbe, ki v svojem izseku iz obstoječe realnosti povzema globalno resnico zdajšnjih jugoslovanskih dni v doživljajsko-kritičnem rakurzu, lastnem budni zavesti in občutljivosti dozorevajoče ter na samostojno življenje pripravljene najmlajše generacije, nastopajo, ne da bi svoje stališče eksplicitno deklarirali, kot kritična vest in zavest o zavoženi morali in eksistenci svojih staršev, vzgojiteljev, naravnih ali vsiljenih, pa kajpak skaženih vzornikov ter v njihovem zaledju celokupnega sistema medčloveških in s tem socialnih, družbenih odnosov. Mladiči v nikomer izmed njih, ki naj bi uravnavali uzde njihove rasti iz generacije otrok v generacijo samostojnih ljudi, ne najdejo potrebne človeške opore. Med generacijo staršev in generacijo otrok ni nobenega stika in nobenega medsebojnega pozitivnega ali tvornega prežemanja več. Ti mladi ljudje, ki so v očeh svojih staršev in svojih učiteljev videti kot izvrženci, čeravno so – kot skuša dopovedati Bajičeva filmsko razčlenjena ponazoritev njihovih življenjskih stanj in ravnanj kot tudi njihovega moralčnega reagiranja – vse prej kot to (izvrženci pa so v resnici, v nasprotju s svojim zunanjim videzom, prav pripadniki starševsko-vzgojiteljske generacije), pa svojim spoznanjem o skaženem in iztirjenem svetu, v kakršnem jim je živeti, ne dajejo duška z nikakršnimi rušilnimi ali akcijsko spreminjivalnimi dejanji, ki bi napovedovala prodor novih, ustrežnejših razmerij v ta naš, specifično jugoslovanski življenjski prostor, pač pa zgolj z neke vrste pasivno rezistenco, izraženo v krčevitem, čeprav s stisnjenimi zobmi izvajanjem iskanju lastnega modusa vivendi v okviru obstoječih slejkoprej skopozoženih možnosti. Fant iz dobro situirane, a za njegova temeljna bivanjska pričakovanja in moralne norme povsem nezadostne družine zapusti starše in svoj socialni ambient ter se preseli k sošolcu-prijatelju, ki prav tako živi sam v nedokončani delavsko predmestni hiši, izoliran od družinskega in siceršnjega okolja. V vsem tem ni nič melodramatičnega, nobenih mučnih travm ali objokovanj, celo ne nobenega obtožujočega meditiranja o blokiranih družbenih razmerjih. Je le neizogibno in skrajno logično, po svoji naravi že kar samoumevno spoznanje, da je pač treba poskusiti živeti drugače in s tem ohraniti lastno moralno identiteto, ki so jo starejši takorekoč brez izjeme zavrgli. V tem ravnanju ni ne pozerstva ne kakršnekoli povnanjene, zgolj deklarativne revolucionarnosti, ki bi zgolj navidezno zavračala moralni lik etablirane družbe, dejansko pa bi se pripravljala na vstop vanjo in prevzemanje njenih pozicij. Bajičeva »reportaža« je do te mere veri-

PULJ '90

stična in prepričljiva, da njegovim mladim protagonistom verjamemo in nas za njihovo moralno prihodnost ni strah. Njih celo eskalacija negativno usmerjenih razmer in razmerij ne bo korumpirala, saj so se, sledeč svojemu notranjemu klicu, odrekli materialnim in statusnim stremljenjem in vsakršni samozlaganosti svojega ravnanja. Skušali so se osvoboditi vseh duhovnih in materialnih spon ter vsakršnega balasta, ki so jim ga na ramena nalagale predhodne generacije.

Takšni valorizaciji dogajanja v vrstah najmlajše generacije odraslih se posveča nosilna misel Bajičevega filma, ki ne skriva želje, da bi obveljal za objektivno razčlenitveno ponazoritev razmerij, v kakršnih generacije na sedanji zgodovinski prelomnici na jugoslovanskih tleh dejansko so. Za vsestransko pretehtano sociološko, politološko in historično verifikacijo te ugotovitve, podane s sredstvi filmskega povzemanja življenjskih dogajanj v fabulativno zaokroženih podobah, čas seveda še ni dozorel in bo torej lahko sledila še le po preteku let, ki bodo omogočala distanco. Film sam pa vsekakor je verodostojen in prepričljiv.

VIKTOR KONJAR

MEJA

režija: Zoran Maširević
scenarij: Ferenc Deak
fotografija: Dušan Ninkov
glasba: Ivan Vrhunc
igrajo: Mirjana Joković, Marko Ratić, Davor Janjić, Lajoš Soltiš
produkcija: Terra – Novi Sad

Literarno in scenarijsko ime Ferenc Deaka je v okviru jugoslovanske filmske »skupnosti« enako kredibilno, kot so, deni-

mo, imena Mirka Kovača, Gordana Mihićana ali Abdulaha Cidrana; že njegov podpis pod scenarijem vzbudi vnaprejšnje zanimanje v film, pa čeprav ga je prevzel v realizacijo, kot svoj celovečerni debut, leta 1960. (v Somboru, na »kraju samem« rojeni Zoran Mišević, sicer diplomant praške filmske šole in realizator nemajhnega števila korektnih televizijskih oddaj ter kratkometražnih filmskih naslovov, a vendarle novosadskemu, beograjskemu in širšemu jugoslovanskemu poznavalskemu krogu še ne povsem znano avtorsko ime. Vendar ni nobenega dvoma: Maširević je z »uprizoritvijo« Deakove **Meje** z zanesljivim korakom prestopil debutantski prag in se s svojim suvereno zrežiranim projektom na mah prebil iz za rešetk anonimnosti. Z razvidnim avtorskim rokopisom je polnokrvno insceniral ter z uprizoritveno sugestivnostjo v prenekaterem izrazito obvladanem filmičnem pogledu – lastnem kakemu Živojinu Pavloviću ali Dejanu Šotri – celo nadgradil scenaristovo predlogo, ter v seštevku vseh plasti ponazoritve dramatičnega doživljajskega inferna (skozi katerega so morali ljudje v zgodnjih letih poosvoboditvenega tiranstva) posnel in zmontiral film, vreden optimalne pozornosti in najvišjih cineastičnih priznanj. Motiv filma je v nekem smislu variacija na temo, ki sta jo, vsak na svoj način, obdelala že Šotra in Bulajić: Vojvodina kot eden izmed nukleusov komunističnega revolucioniranja vseh medčloveških relacij s svojimi silovitimi kataklizmami: razseljevanje enih, kolonistično naseljevanje drugih, grobi valovi vsakršnega nasilja med ljudmi, boleča medčloveška trenja – in za povrh še državna meja z Madžarsko, ki se je spričo globoke titovsko-informbirojske zareze spremenila v morilsko železno zaveso ter postala pravi pekel na zemlji. Ves ta inferno je skušal Ferenc Deak zajeti v svojem scenariju celo-

viteje, z večjo mero doživljajske trpkosti in hkrati bolj prepričljivo, kot je taisti namen v nekoliko drugačnih, a sorodnih kontekstih uspel Šotri (v Osvajanju svobode) oziroma Bulajiću (v Obljubljeni deželi). Svojo preverjeno literarno imaginacijo je Deak cepil na deblo osebno doživetih (in po vsem sodeč še zmerom bolečih) spominov na preizkušnje takratnih dni. V fabulativno jedro pripovedi so vpeti člani dveh sosedskih družin, staroselske madžaronske in doseljene srbsko-hercegovske. Kompozicijski lok filma zajema dogodke, ki so v medsebojnih prepletih skozi štiri povojna leta takorekoč brez presledka terjali tragični poraz v boju z vrtinci smrti.

Za film je odločilnega pomena, da je svojo resnico v celoti in v posameznih segmentih izpovedal prepričljivo, do zadnjega odtotka pošteno in brezkompromisno, ob vsem tem pa seveda tudi v maksimalni meri pretresljivo. Povsem očitno pa je, da se ne scenarist ne režiser v svojem koncipiranju naracije o »dogajanjih na meji« nista zadovoljila zgolj s korektno veristično ponazoritvijo razmer v tistih mučnih okoliščinah in med tistimi ljudmi, ob meji. Vsi posamični drobci zgodbe, vkomponirani pred literarno in cineastično veččega postopka v sklenjeno strukturo narativnega loka, imajo v segmentih in v globalu svojo razvidno konotacijsko vrednost, saj z optimalno mero kritične strasti secirajo etično, politično, socialno, ideološko in vsakršno zlo, ki se je sproščalo ob vdiranju boljševistične inačice totalitarizma.

Meja je zagotovo pomemben in za »zgodovino« sodobne jugoslovanske kinematografije vreden filmski dosežek. Zdi pa se, da je ostal, vsaj za zdaj, ko še ni prišlo do popolnega preboja spoznanj o tem, kaj je z nami počela in iz nas naredila boljševiska era, bolj ali manj podcenjen. Brez dvoma pa sodi v kategorijo filmskih pričevanj, kot jih je, na taisto temo in s taistim zgroženim odnosom posnela plejada vodilnih madžarskih cineastov, katerih renome v novejši filmski zgodovini je nesporen; Ferenc Deak in Zoran Maširević sta se jim enakovredno pridružila.

VIKTOR KONJAR

POLETJE ZA SPOMIN

režija: Bruno Gamulin
scenarij: Bruno Gamulin
fotografija: Enes Midžić
glasba: arhivska – skladbe M. Ravela v izvedbi Simfonijskega orkestra RTV Zagreb
igrajo: Branislav Lečić, Suzana Nikolić, Luka Milas, Dara Lipovčan
produkcija: Zagreb film – Zagreb

Estetske in vsebinsko-povedne preokupacije Bruna Gamulina kot enega vidnejših eksponentov zdajšnje srednje (in s tem tudi osrednje) generacije hrvaških cineastov si





je vredno in potrebno ogledati v luči prevladujoče idejne in sporočilne naravnosti na Hrvaškem na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta. Dokaj očitno je, da je vse hrvaške čustvene in miselne vzgibe pograbil in potegnil za seboj val sle po nacionalni rehabilitaciji, ki si je kot dolgo zatajevana in zadrževana energija dal duška zoper grenka občutja dolgodešetletne ali kar večstoletne narodove zgodovinske degradiranosti. Gre za zavest o tem, da so hrvaška politična vodstva v bližnji in že tudi nekoliko odmaknjeni, vsekakor pa predolgo trajajoči preteklosti s svojimi tako ali drugače špekulantskimi, kompromisnimi in neadekvatnimi potezami oziroma s svojim pristajanjem na diktat teh ali onih uzurpatorjev dopuščala krnjenje samostojnosti in pokončnosti naroda, kar je zanimalo razmah njegovih proizvodnih in ustvarjalnih sil, to pa je temeljni razlog za nacionalno bolečino, s kakršno se spopada prebujena nacionalna samozavest na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta.

Vodilna ideja hrvaške sedanjosti vleva duhovno vrnitev h koreninam nacionalne samobitnosti, ki je bila pred zdrsom v regresijo kot dominantno oznako za stanje hrvaškega nacionalnega vprašanja v tem stoletju, vsaj relativno, nekoč pred tem že dosežena, a kasneje, vse do preloma, ki ga je prineslo vrenje prelomnega leta devetnajstodevetdesetega, zatajevana ali celo zanikovana. Prav ta aktualni prelomni impulz, izražen v prizadevanjih za razvezo z unitaristično jugoslovansko naddržavo in v tem smislu predvsem za vzpostavitev zdaj že več kot zgodovinsko neizogibne hrvaške nacionalne neodvisnosti v okviru vsestransko prenavljajočega se in v dobršni meri že tudi prenovljenega »evropskega doma« sprošča tudi (in še posebej) doslej zavrito oziranje k vrednotam polpozabljenih, a vse zdajšnje pozornosti vrednih obdobj v hrvaški preteklosti.

In prav v tem vitalnem pogledovanju h koreninam tistega »pravega«, avtentično hrvaškega, kar je potrebno odkopati izpod pepela, da bi njegove komparativne prednosti revitalizirali v sedanjosti, ki pomeni prag za vstop v prihodnost, ki bo plodnejša od dosedanjosti, so tudi vse relevantne stične točke med nacionalno-političnimi stremljenji k uveljavitvi popolne in brezkompromisne hrvaške državne pa s tem tudi moralne neodvisnosti na eni ter prevladujočimi estetsko-sporočilnimi preokupacijami v sedanjem trenutku hrvaške umetnosti in še posebej hrvaškega filma na drugi strani.

To od Gamulinovega cineastično zavzetega posvečanja nekemu zdavnaj minulemu, literarni in duhovni klasiki pripadajočemu doživljajskemu svetu Gustava Matoša vsaj na prvi pogled odmaknjeno tehtanje aktualnega stanja duha na Hrvaškem tu in zdaj je za razumevanje ter umestitev **Poletja za spomin** vendarle relevantno. Sam Matoš, Cankarjev bivanjski in literarni vrstnik ter v nekem smislu njegov hrvaški pendant (»fanatik umetnosti«, »pristni rodoljub«, »pristaš ideologije energičnega hrvatstva, ki naj sloni na kulturi, tradiciji in narodnih energijah«, kot ga označujejo literarnozgodovinske definicije – denimo Miroslav Ravbar v Pregledu hrvatske, srbske in makedonske književnosti), v tem ugotavljanju novoodkritih etičnih, čustvenih in ne nazadnje nacionalno dednostnih relacij nemara niti ni najbolj merodajen. Bistvena sta interes sedanjega avtorja za življenjsko in s tem zgodovinsko »davni« ter sla po vsestranskem rehabilitiranju in oživiljenju njenih eksistenčnih oziroma etičnih vrednosti v čustvih in drži generacije, ki je protagonist sedanjega zgodovinskega preloma.

Bruno Gamulin se je prek kompilacije Matoševih novel, katerih razstavljene drobce je strnil v novo, lastno celoto scenaristične predloge te, s starožitnostjo prežete romantične filmske freske osredotočil k oživitvi in

povzdignitvi že davno pokopanih, a očitno dragocenih spominov na čas, ki ga je, po vsem sodeč, vredno in potrebno vrniti na pedestal. Gre za obdobje pred zlovesčim fin de sieclom, za čas, ki ga je sicer kasnejša duhovna in vsakršna druga dekadenca pomalem že načenjala, bil pa je kljub temu še vedno podoba avtentičnega, polnokrvnega in trdnega sveta. Razkrajevalnih znamenj njegovega kasnejšega prevešanja v degradacijo ni kazal – in tudi avtor filma ni nanje prav nič pozoren. Nasprotno. Zanima ga samo tisto, kar je v polni meri vredno nostalgичno zanosnega spomina, vabečega v vnovični oživitvi. Kajti tisti čas je bil, če povzamemo vzdušje in sporočilnega duha filma, kakršen je Gamulinovo **Poletje za spomin**, zdrav, čist in v svoji etični, socialni pa tudi etnični podobi neomadeževan čas.

Film zadobi – v tem času in prostoru – primerno estetsko in sporočilno vrednost prav zavoljo te v samo ponazoritev Matoševih mladostnih doživetij vpete valorizacije časa, ki je »glavni protagonist« **Poletja za spomin**. Samo po sebi tisto doživetij polno poletje petnajstletnega, z zagrebške gimnazije izključenega dijaka in k romantičnemu čudenju nad dinamiko življenja nagibajočega se (bodočega) pesnika Gustava (Matoša) v Turoplju, na vasi, sredi neoskrnjene narave in med neokrnjenimi ljudmi nima tolikšne specifične teže, da bi ji bilo mogoče – zunaj aktualnega konteksta – pripisati pomen temeljnega in s tem relevantnega dramaturškega elementa. Svoj polni in polnokrvni estetski naboj zadobijo Gustavovi reminiscenčni pejsaži, ob vsej filmični sugestivnosti elementov, v katere je režiser vpel svoje občudujoče videnje »lepe preteklosti«, predvsem z umestitvijo v avtorjev osnovni sporočilni namen: v ljubeče oziranje k idiličnim reminiscencam (s sredstvi prijazne, tople, nostalgичno uravnane vizualizacije in pri tem še posebej skrbno koncipirane fotografije), do katerih skuša iz dolgega mučnega sna prebujena hrvaška nacionalna zavest zgraditi most prek brezna, v kakršnega je zdrknila v eri imperialno-totalitarnih vladavin, gospodujočim evropskim narodom vse do zdajšnjih aktualnih dni, ko je tudi za zadnje ujetnike svobode vendarle vzšlo upanje odrešitve izpod jarmov zgodovinske nezadoščenosti.

Če ga podoživimo v tem »rakurzu«, je Gamulinov film ob svoji koherentni izraznosti, ki sodi v kategorijo najboljšega na filmskem traku, tudi po svojih vsebinskih aspiracijah dalekosežnejši od samega sižerja v njegovi navidezni odmaknjenosti od problemske in vsakršne druge sedanjosti. Je pogled, ki v spletu aktualnih okoliščin časa vsekakor streže oživiljenemu intereso modernega (ne zgolj hrvaškega) človeka za izgubljeni, a znova najdeni svet. To torej ni zgolj hrvaška cinefilska in cineastična potreba, temveč v polni meri evropska ideja, lastna estetskimi vodilom, ki so jih v filmski umetnosti naših dni uveljavili avtorji Bergmanovega, Wajdovega, Loseyvega in še kakšnega vsej tej nostalgичni plazmi identičnega kova. Bruno Gamulin se jim je skušal s **Poletjem za spomin** na adekvaten in enakovreden način pridružiti, kar mu je, v dobršni meri, tudi uspelo.

VIKTOR KONJAR

KARNEVAL, ANGEL IN PRAH

režija: Antun Vrdoljak
scenarij: Anton Vrdoljak po novelah Ranka Marinkovića
fotografija: Vjekoslav Vrdoljak
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Boris Dvornik, Ivica Vidović
 Tonko Lonza, Ena Begović
proizvodnja: Jadran film – Zagreb, Televizija Zagreb

Kadar danes v pisanju o filmu naletimo na oznako o klasičnem slogu, tedaj je njen glavni naslovnik praviloma znan – »klasični hollywoodski film«, oziroma še natančneje, tisti njegov segment, ki ga karakterizirata analoška reprezentacija in linearna naracija. Če se nam torej na samem začetku ocene novega Vrdoljakovega filma zapiše tovrstna oznaka, tedaj to seveda ne pomeni, da ga bomo primerjali s hollywoodsko produkcijo štiridesetih in petdesetih let, temveč bomo raje spregovorili o njegovem **klasicizmu** – in to v tistem pomenu, v katerem govorimo o klasicizmu literature oziroma dramatike. Dejstvo, da je pričujoči film (tako kot pred njim že tudi **Kiklop**) nastal na osnovi proze »klasika« Ranka Marinkovića, še zdaleč ne more biti pretveza ali celo izgovor za njegov klasicizem. Navsezadnje je prav Vrdoljak sam z **Glembajevimi** najbolje dokazal, da se da dovolj atraktivno uprizoriti tudi Klasika z veliko začetnico, Miroslava Krležo. Zdaj je tudi najbrž že jasno, da nam oznaka »klasicizem« ne nastopa ravno kot sinonim za preveliko uspešnost. Prej bi si ji upali prisoditi neko dovolj paradokсно značilnost – da v njej namreč na videz vse funkcionira, da pa rezultatu vendarle nekaj bistvenega manjka. Ta manjkajoči presežek nima ničesar opraviti z vsebino. Ona je tu, je celo **že bila tu** – kolikor jo namreč najdemo na straneh Marinkovičevih knjig. Zato pa ima toliko bolj opraviti s formalno platjo, s transformacijo enega klasicizma v drugega, s »prevodom ne-videnega v videno«, kot na nekem dovolj značilnem mestu **Fenomenologije duha** reče Hegel. In dodaja: vsebina, ki je tako osvetljena, pa ni ravno nič drugega kot sama ta formalna operacija na sebi! Osredotočenost na filmsko formo, na to skrajno točko prevajanja iz nevidenega v videno, tako vsebino dejansko postavi v vlogo nečesa, kar je sicer resda **že bilo tu**, a v resnici šele **bo**, ko se je bo polastila filmska forma – skratka, vsebina je tisto, kar **bo bilo tu!** Če tega presežka v filmu ni, tedaj mu noben zunanji narator (in ni naključje, da ga v Vrdoljakovem filmu tudi res najdemo) ne more prav nič pomagati! Natanko kolikor prihaja od zunaj, iz klasicizma literature, zgolj označuje tisto, kar temu filmu zares manjka.

Morda lahko prav iz razlike med dvema glasovoma, ki odmevata preko podob tega filma, izpeljemo nekoliko preciznejšo argumentacijo. Na eni strani imamo torej glas

pripovedovalca, ki je tu očitno zato, da **sešije** tri različne zgodbe (**Karneval**, burleskno sprevrčanje oblasti in opozicije skozi prispodobo mesta in njegovih posebnosti; **Angel**, večni problem umetniškega mojstra in učenca; **Prah**, reminiscence o ljubljenski ob branju njenega pisma). Zato pa znotraj tretje zgodbe, **Prah**, naletimo še na nek drug glas, drug in drugačen, ki se bistveno razlikuje od običajnega komentatorskega off-glasu. Drugačen je, kolikor je dobesedno dvo-spolen, androgin, saj se v njegovem izdavljanju izmenjujeta moško in žensko telo. Preprosteje povedano, gre za neko paradokšno hkratno branje pisma (ki ga je Ona napisala Njemu), v katerem isti tok besed izmenično bereta njihov naslovnik in njihova pošiljateljica. V tem procesu ponavljanja ne teče vse gladko, za razliko včasih zadostuje že nekoliko bolj okorno zapisana črka »n«, ki se zato bere kot »u« – in Tonko Plemeniti Jankin se v hipu spremeni v »nekakšnega Japonca«, Touka Jaukiuja! Čemu opozorilo na to drobno šalo, ki jo najdemo v uvodnem odstavku Marinkovičeve novele in ki otvori tudi Vrdoljakov film? Natanko zaradi te njene črkovne, skorajda materialne razsežnosti toka besed, ki je po eni strani (zaradi specifične forme in sloga!) osnovni vtis bralca Marinkovičeve novele, po drugi strani pa znotraj filmskega medija vsakič znova odpira problem **uprizoritve pisma** kot najtesnejšega možnega približanja tej povsem materialni razsežnosti črke. Tudi tokrat gre za svojevrstno »ljubezensko pismo z naklepom« (ženska, ki jo je Tonko Plemeniti Jankin sprva ljubil, nato pa le še oboževal, ga povabi k sebi z več kot cinično prošnjo – naj bo boter njenega sina!), zato bi lahko v razpravo vključili številne »pismene« teme, ki smo jih že poskusili nekoč razviti v zvezi z istoimen-

skim filmom Zvonimira Berkovića. Naj namesto tega opozorimo le na dejstvo, da je prav v sami naravi pisma po svoje že povzeta dilema med tistim, kar **je bilo** in med tistim, kar **bo bilo**. Natanko tako, kot sta za čisto navadno pismo (da ne govorimo o priporočenem!!!) potrebni **dve telesi** in dva glasova, sicer resda oba ponavadi bolj mrmrajoča – tako sta za pismo vselej potrebna tudi **dva časa**: čas oddaje in čas sprejema. Kolikorkoli časa že poteče med enim in drugim, bistveno je prav to, da je vsebina pisma sicer **že tu**, a **bo** v nekem čisto določenem smislu **šele zares tam** v tistem trenutku, ko jo bo pričel sebi v brado mrmrati njen naslovnik. Z drugimi besedami – ko se je bo polastila forma!

Le zaželimo si lahko, da bi **Prah** prekril celoten Vrdoljakov film – in to prekril prav s svojim preizpraševanjem tistih filmskih motivov in sredstev, ki začrtano vsebino šele zares »formirajo«. Pismo je že en tak motiv, razločitev pošiljateljice na glas (od daleč) in podoba (v okvirju na mizi) ter cepitev naslovnika na hkratnega bralca in komentatorja, pa so tista sredstva, ki film rešujejo klasicizma in nakazujejo možne poti lotevanja klasične literature. Na koncu smo torej šele na začetku.

STOJAN PELKO

