

vlado škafar

KLOPČIČEVSKI MODERNIZEM

Na papirnatih avionih



(Zgodba, ki je ni, Na papirnatih avionih)

Zdi se, da je čas Klopčiču naklonjen. Tisti, ki ga spoznavamo za nazaj, se srečujemo s težko razumljivim odporom do njegovega dela, ki ga je pisala nekdanja filmska publicistika, omamljena najprej z idejo progresivne umetnosti in pozneje, še bolj žalostno, s psihoanalizo. Žal to velja tudi in v prvi vrsti za *Ekran*, ki se je do svojega sodelavca obnašal neverjetno mačehovsko. Njihove besede neslavno tonejo v pozabo, Klopčičevi filmi, posamezne podobe, pa se obnavljajo in pretakajo v kolektivno zavest in spomin.

Danes je Klopčič osrednje ime ne le slovenskega filma, marveč slovenske povojne umetnosti. Velja za klasika slovenskega filmskega modernizma, čeprav so mu nekoč očitali starinskost. Klopčičeva duhovna zakladnica je gotovo francoski novi val, ki ga je doživel iz prve roke in ga zlasti v svojih prvih dveh celovečernih filmih, nastalih skoraj v enem dihu – *Zgodbi, ki je ni* ter *Papirnatih avionih* (oba 1967) –, domala neposredno prenesel v slovenski film. Bolj kot Godardov politični in formalni aktivizem (pri njem se je kalil ob filmu *Nesposobna banda/Bande à part*, 1964) se ga je dotaknil Chabrolov surovi intimizem, Truffautova uglajena obravnava meščanskega hrepenenja, pozneje pa se je najraje vračal k Resnaisu, njegovemu formalnemu in moralnemu imperativu.

Toda naj je bilo njegovo navdušenje nad novo možnostjo filmskega jezika, nenadejano svobodo filmskega govora, še tako veliko, je vselej kukal k starim mojstrom in se vračal v romantične čase filmske iluzije, najprej h Renoirju, ki ga je zaljubil z *Izletom* (*Une partie de campagne*, 1936) in zadolžil s *Pravili igre* (*La Règle du jeu*, 1938). Prav ta pogled nazaj, to večno vračanje v malomeščansko skledo filmske umetnosti, so Klopčiču kar naprej očitali, pri čemer niso pomislili, da je to njegova resnica, da je vendarle meščan, globoko izobražen in uglajeno senzibilen.

Med vsemi slovenskimi filmskimi modernisti je prav Klopčičev modernizem najbolj pristen, najbolj slovenski, zrasel iz tega prostora in njemu

pripadajoč. Z ljubeznijo in poznavanjem slovenske književnosti se je v njem oblikovala globina časa in duha, ki je nova hrepenenja niso mogla kar tako odplakniti, ampak so z njo vse bolj stapljala. Prvi štirje celovečerci, ki predstavljajo Klopčičev širok ustvarjalni vrh, to lepo ponazarjajo. Chabrolovsko-antonionijevska filmska metafora *Zgodba, ki je ni*, prežeta z bivanjskim strahom mladosti ob nenadnem srečanju s svojo končnostjo v neskončnem času, preide v *Papirnatih avionih* v pristno literično kompozicijo konkretnih drobcev človekovega bivanja, formalno še vedno pod vidnim vplivom, v duhu pa rastoč iz jasnega občutenja domačega okolja, ki v *Sedmini* (1969) zraste v samozavesten mozaik narodovega duha v njegovem najbolj kriznem obdobju druge svetovne vojne, potem pa v pičlih treh letih dozori v fresko slovenskega človeka, *Cvetje v jeseni* (1976), v katerem se na poti od Tavčarja do sodobnosti zrcali njegova stoletna čud.

Klopčič ni sinonim za prevratnega umetnika, družbeno angažiranega ustvarjalca, toda njegova umetnost je vse prej kot reakcionarna. Je preprosto za vse čase. Nikoli ni bil upornik, vseeno pa se iz generacije v generacijo zanesljivo približa odraščajočemu gledalcu z neposrednostjo hrepenenja, ki tli onkraj zgodovinskih okoliščin in ideologij. *Na papirnatih avionih* je slovenska himna odraščanja in hrepenenja.

Klopčičev film, ki s časom najbolj pridobiva na vrednosti, pa je gotovo *Cvetje v jeseni*. Danes sem skoraj pripravljen zatrditi, da pomeni vrhunec Klopčičevih filmskih snovanj. V preprosti Tavčarjevi noveli je našel podobe, skozi katere je njegov modernizem dozorel in postal klasika. Lepo je, če kdaj nanese tudi tako, da se avtorjev najbolj priljubljen, s strani kritike pa oporekan film, s časom razodene kot skupna in večna duhovna dediščina. Posebna vrednost *Cvetja* je v tem, da je Klopčič v njem znal hrepenenje modernega filma približati širokemu krogu ljudi. •

