

simon popek

PLES V DEŽJU: hladnik se vrne iz francije, slovenski film popelje v modernizem



Ples v dežju leta 1961 ni pomenil le prelomnice v slovenskem filmu, temveč tudi v tedanji jugoslovanski kinematografiji; v slednji morda ne tako očitno kot pod Alpami, a dovolj korenito, da je kasneje – z zgodovinske distance – obveljal za eno ključnih del v razvoju fenomena, poznanega kot *črni film*. Ali kakor je tedaj zapisal Toni Tršar, poznejši urednik *Ekrana*: “Hladnikov prvenec je najmočnejša injekcija, ki jo je jugoslovanski film dobil v svoji zgodovini. *Ples v dežju* postavlja mejo, mimo katere se bosta poslej težko prebila diletantizem in *métiersko* jecljanje. Hladnikov film avtomatično dviga kriterije, ki so bili doslej veliko bolj relativni, kot bodo lahko poslej. V letu 1961 smo dobili režiserja, ki lahko s filmskimi izraznimi sredstvi izpove vsako, na videz še tako absurdno misel. Od tod naprej lahko ugotavljamo le še s čim nas je ustvarjalec, kakršen je on, obogatil kot samonikla umetniška osebnost in s čim nas še lahko. Ne zanima nas torej, kako bo kaj povedal – da pripovedovati zna, smo se že prepričali –, zanima nas le še, kaj nam lahko pove.”

S *Plesom* je Boštjan Hladnik slovenski film popeljal v modernizem. Ne po naključju, saj je od sredine petdesetih let – potem ko je na ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost diplomiral leta 1955 – veliko potoval po Evropi in si nabiral izkušnje; lahko bi ga razglasili za najvidnejšega “internacionalca”, mladeniča, ki si je po evropskih filmskih prestolnicah nabiral izkušnje in se domov vračal z amaterskimi in dokumentarnimi filmi. Že med študijem na Akademiji je leta 1952 obiskal Rim in Centro sperimentale di cinematografia, najstarejšo in najslavnejšo evropsko filmsko akademijo, spoznal Alberta Lattuada in prisostvoval snemanju filma z Gino Lollobrigida. Pariz je bil kakopak ključnega pomena; Hladnik ga je prvič obiskal leta 1954, kjer je pri snemanju opazoval Henrija-Georgesa Clouzota in Christiana Jaqua, drugič pa leta 1957, ko je petmesečno štipendijo za študijsko izpopolnjevanje raztegnil v skoraj triletno bivanje. V tem času je asistiral velikanom, predvsem Claudu Chabrolu (*Bratranca* (Les cousins, 1958), *Dvojni obrat* (A double tour, 1959), *Naična dekleta* (Les bonnes femmes, 1960)), a tudi

Philippu De Broci (*Ljubezenske igre* (Les Jeux de l'amour, 1960)) in Robertu Siodmaku (*Katia*, 1959).

Vrnitev v domovino ni bila prijetna; socialistična realnost, zatohlo vzdušje, brezizhodnost, vse to je odražal *Ples v dežju*, njegov celovečerni prvenec, za katerega je inspiracijo našel v romanu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*. Sam je v intervjuju, objavljenem v Vrdlovčevi študiji o *Plesu v dežju*, izjavil, da je “naredil ta film kot neke vrste protest zoper to življenje tu”. Njegov protest je imel obliko “črne melodrame”, ki je uradnemu komunističnemu optimizmu in aktivizmu oponirala s skrajnim pesimizmom. Hladnik morda ni bil prvi, ki je v slovenski film vpeljal takšno črnogledost, toda bil je najsilovitejši. Leto 1961 je bilo za slovenski film nasploh čudežno; Jane Kavčič je predstavil tesnobno, mračno *Akcijo*, Jože Babič je z *Veselico* vpeljal lik nezadovoljnega, razočaranega kurirja, nekdanjega partizana, ki se v post vojni realnosti ne znajde najbolje, ker se mu zdi, da je povojna stvarnost zatajila partizanske ideale. In prav v igralcu Mihu Balohu, ki je upodobil lik kurirja, je Hladnik našel idealnega interpreta za svojega Petra, slikarja, zaznamovanega z idealističnimi blodnjami o nedosegljivi ženski silhueti na razsvetljenem oknu na koncu slepe ulice. Petrova vizija silhuete na oknu je bila seveda zadosten približek filmskemu platnu, da smo *Ples* lahko doživljali kot samorefleksivnega, kot film, ki se zaveda samega sebe, kar je bila nenazadnje značilnost tedanjega evropskega filmskega modernizma – in kar bo v *Papirnatih avionih* (1967) pozneje nadgrajeval tudi Matjaž Klopčič.

Po *Plesu* noben Hladnikov film ni bil več tako mračen in depresiven, sploh v svoji “negaciji ljubezni” oziroma občutku, da je razmerje med moškim in žensko nekaj povsem nemogočega – ali v najboljšem primeru metaforičnega, kar ponazarja “sanjski” zaljubljeni par, ki se pojavlja skozi ves film. Njegov naslednji film, *Peščeni grad* (1962), ki ga bo posnel za malo denarja, na realnih lokacijah in v kontinuiranem zaporedju, resda kaže sorodno melodramatično strukturo (spodletela ljubezenska razmerja), toda njegov ljubezenski par bo končno deležen realne eksistence. •