

andreju hiengu

v spomin



Andrej Hierig (levo zgoraj) na snemanju *Balade o trobenti in oblaku*

Pisati moram o Andreju Hiengu!

Že sama misel je boleča. Nikoli nisem pomislil, da bi se morala kdaj posloviti in ločiti, še najmanj zaradi krute bolezni, ki jo je Andrej sam najavljal skorajda šegavo in neresno. In zdaj se je ta šaljivost spremenila v nepopravljivo slovo, ki je usodno končalo najino dolgoletno in, vsaj zame, še kako dragoceno prijateljstvo. Še vedno ga vidim pred seboj kot v prvih povojnih letih, ko se je včasih sprehajal v podloženem, usnjenem plašču z brezhibnimi gubami. Neznani mladenič z dobrodušnim nasmehom in opazno eleganco, s katero me je kasneje velikokrat spremljal v gostilne, bodisi tiste pod Gradom, na oni, dolgi strani Ljubljanskega mostu poleg Prul, ali pa v gostilno Češnovar, včasih v kavarno Nebotičnik ali v nekdanjo kavarno Slon, spet drugič pa k "Figovcu", kjer naju je pogosto zalotila njegova žena Breda, zaskrbljena zaradi Andrejeve zamude.

Posebej dobro se spominjam polnočnega razgovora, ki je sledil premieri Hladnikovega *Plesa v dežju*. Obsedela sva v baru Nebotičnik. Vedel sem, da je Andrej eden tistih, s katerimi lahko govorim o filmu, slovenskem filmu, ki smo ga v tistih letih velikokrat z zadovoljstvom spremljali. Naj je šlo za Zupanov scenarij Pretnarjevega filma, posnetega v Bosni, ali pa za Štiglicovo *Balado*. Andrej je s Štiglicem velikokrat sodeloval, najbrž zaradi svojih skromnih dohodkov, pa tudi zaradi tega, ker ga je spremljala meni premalo znana preteklost okupacije. Štiglica je zelo cenil, velikokrat sva njegov opus skupaj predebatirala, še v času, ko sva se ukvarjala z mislijo, da bi iz vsega posnetega materiala na novo zmontirala *Jaro gospodo*. Slovensko inačico *Madame Bovary*, je menil Andrej.

Navdušeno sva se pogovarjala o skoraj pozabljenem Viscontijevem *Sensu*, ki ga nisva mogla prehvaliti. Kakšna mojstrovina – v kakšnih barvah in kostumih Piera Tosija! Je to sploh mogoče? Navdušenje je obarvalo najino rahlo vinjenost z ganljivostjo, ki je bila na robu neizpovedanega, neizrečenega, samo slutenega; vse to je nenadoma zavezalo in okrepilo najine skupne želje v zvezi z mojim prvim kratkim filmom in Andrejevo natančno ostrino, s katero je malce cinično označil moj prvi poskus: "Značilno za fanta tvojih let – da si za svojega junaka izbere starega moža Tromostovja ... Vidiš svojo slabost?" Sam je nisem prepoznal, pomolčal sem. Se spustil v rešitve karnevalskega dne, ki sem jih pripravljaj, in pripomnil nekaj v zvezi s svojo montažerko, Milko Badjura. Andrej se nato v tem dialogu ni več oglasil. Počasi se je danilo, modra svetloba se je vzpenjala ob vzorcih pločevinastih streh, ki so se krivili v jutranji rosi. Za nama je ostajal slovenski film in manekenka iz *Plesa v dežju* s svojim ljubimcem; vedno znova je vstajala na robovih acitenlskega jutra, v katerem sva izginjala v zaspano mesto. Tako polna ujetih misli, deljenega navdušenja in skoraj ganljivega zadovoljstva, ki je obljubljalo več, kot sva oba kdaj dosegla. In vendar se v podobnih trenutkih rojeva navdušenje, ki včasih zaznamuje dolga desetletja dela, prepričan in napak.

matjaž klopčič

Tako sva se spoznavala, pogovarjala in pravzaprav oba tudi odraščala v spletu misli o gledališču in tekstih; vmes sva vključevala Krležo, pa Koblarja, mojega očeta, njegove Puškinove prevode, misli ob recitaciji Lojzeta Rozmana in besedilih Ivana Cankarja, o katerega smrti sva ugibala tako vztrajno, kakor o hiši pred knjigarno na robu kvadrata Kongresnega trga: menda je bila Rohrmanova, mesto njegove resnične smrti.

Potem sem pripravljaj igralsko zasedbo *Cvetja v jeseni*. Andrej je bil prepričan, da bi moral ponuditi glavno vlogo Borisu Kralju, jaz pa sem vztrajal pri misli na Bibiča: ne vem, zakaj. Najbrž zato, ker me je v filmu *Zgodba, ki je ni* od vseh igralcev najbolj presenetil. Snemali smo na Bledu in čarodej, ki smo ga angažirali, se mi je približal; čarovnije mu nikakor niso uspevale. Stopil je do mene in mi šepnil: "Prosim, umaknite igralca Bibiča, drugače ne bo nič!"

Končno je čarodej ujel jajce v svojem nosu in ga, ob vsesplošnem ploskanju, prinesel na Slodnjakovo dlan. Kolega, moj predragi prijatelj Dare Ulaga, zdaj že pokojni, je zaploskal, pokimal Bibiču, odšepal na svoje mesto s fiktivnim harmonijem in filmska ekipa je zaigrala Sepetovo podarjeno kompozicijo, ki jo je moj film uporabljal v daljnih šestdesetih. *Zemlja pleše* smo brundali in si obljubljali, da bomo počakali naslednjo rundo v prostorih stranskega bara hotela Toplice. Tam je stregel gospod Lojze – z neprekosljivim šarmom in eleganco povsem neznanega izvora ...

Pozneje sem v dveh tednih izpisal osnutek za film *Na papirnatih avionih*, ki je še danes morda moj najdražji, a najmanj gledan film. Scenarij sem uspel napisati tako hitro, ker sem ga prežl s spomini na lastno ljubezen in zvestobo, ki me je dolga leta vezala na eno samo žensko; šele kasneje, po štiridesetih letih, sem jo znova srečal in ob srečanju z njo ves vzplamtel.

Andrej pa me je osrečil, ne da bi se tega povsem zavedal. Najprej me je vznemiril s svojim scenarijem o Jožefu Petkovšku. Ob srečanju je bil ves razburjen, poln skrbi. Kakor hitro me je zagledal, mu je ušlo: "Tri noči spanja si mi vzeli!" Nisem ga razumel.

"Kaj si naredil iz mojega Norega malarja?" je užaljeno potožil. "Cel teden že nimam miru!"

V trenutku sem se zbal in že pomislil, da bi se zahvalil za njegovo ponudbo in se odpovedal snemanju filma, ki ga v snemalni knjigi očitno nisem pravilno predstavil.

Samo: *Kdo jo bo znal brati – brati prav?*, sem pomislil.

Andrejev izraz je bil grenak. Poln nekakšne vdanosti. Te ljudi imaš na voljo, in ne drugih, je izražal. Stoično zamahnil z roko. "Kar daj, no ... Bomo že videli!"

Nato mi je grenko potožil: "Toliko ljudi mi je pomagalo. Veš, v kakšni revščini televizije živimo, kakšne neumnosti in bedarije snema, za polpismene?"

Pomislil sem: Tako zdaj kot že vrsto desetletij! To je pač še vedno res. Televizija nima pravih urednikov, ne spodbud za vestno delo. Čudež je bil, da so mi ponudili *Cvetje* ...

Moja ekipa je šla iz televizijskega filma po noveli Bena Zupančiča kar direktno v *Norega malarja*. Snemalec Pinter je imel v tistih dneh čas samo ponoči. Matul je zgradil lepo, skoraj operno scenografijo za nekakšen odlomek opere *La Bohème*, s snegom na skodlah strehe, Jožica si je posvetlila lase, Hlebčetova pogodrnjala, kakor je znala samo ona, in obljubila: "To moramo pa Andreju dobro narediti!" Začel sem snemati, prepričan, da s svojimi rešitvami ne bom uspel. Šlo je za vrsto scen, povzeti po fotografijah Firenc devetnajstega stoletja, ki so mi služile za dokumentacijo. Med njimi je bil sprevod duhovnikov, ki so vodili bolnega iz stanovanja v bolnico, pa parki, cvetne gredice in še kaj podobnega. Ogenj v drevesih, noč ... Vse sem prečrtal, da se Andrej ne bi pritoževal.

Običajne priprave, študija zgodovinskih središč, centra družbe in sprehajalcev Firenc, ki sem jih spoznal ob obiskih tete Julke iz idrijske družine Eržen, iz katere je prihajala naša Nona. Vse sem pregledal. Pinter je osvetlil objekt, ki ga je Matul razširil s stranskimi stenami; nekje je našel celo porcelanasto nočno posodo, ki je bila nekoč v rabi. Bibič se je naučil dveh dolgih monologov, ki jih je moral odigrati, ogrnjen v poročno tančico.

Oba monologa, ki sta zahtevala izredno zbranost igralca, je Bibič povedal sredi noči; bil je eden tistih decembrskih dni, ko smo v ateljeju

na ulici Zrinjskega zaradi Pinterja snemali samo ponoči. Bibič je recitiral monolog in videti je bil kot nekakšen beduin, zagrnen v tančico, ki ga je zakrivala skoraj v celoti. Konci suknjiča so padali Pinterju po rokah in se dotikali skriptke Miše. Bibič je bil strašno smešen in Pinter se ni mogel premagati. Začel se je smejeti in si zakrivati obraz. Kamera je tekla, Pinter pa nadaljeval s smehom, ki je postajal vedno glasnejši in vedno manj pritajen ... Tako smo končno posneli ta "beduinski" kader z Bibičem. Vsi v ekipi so planili v smeh, ki nas je še več minut zibal v nekako izmuznjenem trenutku, nas povzdigoval in motil vse gostejšo, bolj in bolj slišno tišino zimske noči, ki je počasi legla na atelje, odtujeno cerkev jezuitov, v kateri smo brezskrbno, celo srečno snemali film o Petkovšku ...

Končno snemanje je posebna zgodba, ki jo je omogočilo posebno naključje. Bibiču sem pojasnil, kje in kako naj se premika, ko spremlja gorenje in uničenje slik. Polde je to razumel, obljubil, da bo gorenju sledil z rokami in pogledom, spremljal uničenje najboljšega dela, nato pa skupaj z gorečimi platni izginil v polmrak kmečke domačije, ki ga odganja od doma. Odganja in se za njegove študije prav nič ne briga, požvižga se nanje kot na svojo skrb "za breje golobe", je napisal Hieng. Takrat smo začeli snemati. Med samim posnetkom sem se domislil rešitve scene, ki jo je Bibič takoj razumel in povzel. Nedo dolgo za tem jo je prevzel nemški režiser Wolfgang Petersen, ki je v Opatiji s Tadičem in Petjetom snemal svoj zadnji evropski film; kasneje je posnel še vrsto ameriških uspešnic. Prav gotovo je videl našega *Malarja*, čeprav meni samemu o tem ni govoril. Njegovo ime je danes že precej znano, posebno po kriminalki *Na ognjeni črti*, s Clintom Eastwoodom v glavni vlogi. Takrat je v Opatiji in v ljubljanski Operi snemal novelo *Schwarz und weiss, wie Tage und Nächte*. Moje postopno klečanje *Malarja* je prevzel v podobni sceni, kjer se Bruno Ganz, z vrsto šahovskih figur v naročju, sklanja naprej in šepeta njihova imena.

Pozneje sva se srečala na festivalu televizij v Monte Carlu. Takrat Slovenije še ni bilo in francoski častnik v pokoju, ki je vodil projekcije, ni mogel izgovoriti niti mojega priimka niti imena dežele, iz katere sem prihajal. Petersen je imel okoli sebe celo gručo kritikov, ki so ga vneto hvalili, na koncu pa podelili nagrado precej povprečnemu filmu Andrzeja Wajde. Slednji je bil seveda veliko bolj znan kot predstavnik Slovenije, ki je nastopala le, če je to dovolila Srbija, saj takrat še ni imela svojih predstavnikov. Slučajno ...

"Saj je vseeno," je rekel upokojeni častnik v Monte Carlu. Zamahnil je z roko. "Nekje blizu Srbije leži vaša dežela. Nekdanja Avstrija!"

Šlo je torej za eno od scen, ki jih Bibiču nisem dokončno predstavil. Med samim snemanjem sem jo domislil in jo predstavil Poldetu z lastnim gibanjem: sklanjanje, klečanje in nemo, pridušeno šepetanje. Bibič jo je takoj razumel, jo povzel med samim posnetkom in tako izpeljal morda najboljši zaključni kader vseh mojih filmov. Nanj sem pravzaprav ponosen. Gre za sijajno dvojnost občutkov glavnega igralca, ki sluti in izraža tragedijo polnorega, osamljenega, razdvojenega "malarja". Igralec Bibič je natančno poznal moje pogoste dodatke in korekture.

Zadnje besede izgovarja Bibič, alias Petkovšek: sklanja se in jih s prsti vrisuje v peščeno, grobo ozadje, zemljo. Saj je prav vseeno, če jih zariše, ohranja, ljudje njegovih slik ne potrebujejo. Njegova bolezen in vprašanje denarja? Vse je zaman. Družba ga ne potrebuje. Njegov zakon je ničen, nepotreben. Smešen. Kakor so tudi njegove slike. Ta zaključek *Malarja* je izredno dober, ključen dosežek filma. In nekaj dni kasneje mi je Andrej rekel: "Od vseh mojih dram, radijskih iger in gledaliških predstav ni nobena tako dobra, kot je *Malar*!"

Za to priznanje, zakasnelo pohvalo in umik pred grozečimi skrbmi televizijske ekranizacije, sta mi Tvoja pohvala in zaupanje v daljnih devetdesetih ogromno pomenila. Vesel sem, da sem tvojo dramo lahko ekraniziral in da zvezo mojega hotenja in Tvojega zaupanja še vedno lahko gledamo. Lepšega volila Tebi si, ob najinem slovesu, ki me strašno pretresa, ne morem predstavljati. Na svidenje, Andrej! •