

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Krog

# **Politika avtorjev in Boštjan Hladnik kot *auteur***

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Krog

Mentor: red. prof. dr. Peter Stankovič

# **Politika avtorjev in Boštjan Hladnik kot *auteur***

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

**Boštjanu Hladniku**

za petinpetdeseti rojstni dan Plesa v dežju,  
za petinpetdeseti rojstni dan filmskega modernizma pri nas,  
za petinpetdeset let obstoja fenomenalnega opusa,  
za petinpetdeset let Filma.

Hvala!

Eli Ideji in družini,  
strpnosti občinskih mecenov  
in tistim, ki dokončanega dela ne boste nikoli videli ne prebrali.

## ZAHVALA

*Zahvala gre mediateki Akademije za gledališče, radio, film in televizijo za izposajo težko dostopnih Hladnikovih filmov, še posebej strokovnemu delavcu Mihi Grumu za vso pomoč in sodelovanje.*

*Zahvala gre knjižnici Kinoteke, ki sem jo lahko v času proučevanja avtorske teorije izropala in v virih uživala ves čas, ki sem ga potrebovala.*

*Zahvala gre Mestni občini Nova Gorica, ki je s štipendijo sofinancirala moj študij in strpno ter potrpežljivo čakala na pričujoče delo. Za človeškost si Majda Stepančič zasluži posebno omembo in objem, saj bi marsikdo ravnal povsem drugače.*

*Zahvala gre mentorju, dr. Petru Stankoviću, ki me je ves čas spremljal odprtih rok in mi omogočal, da sem se na pot avtorske teorije ter v svet Boštjana Hladnika podala s svojim pristopom in vizijo. In za filmsko strast.*

*Zahvala gre službi za dodiplomski študij Fakultete za družbene vede, še posebej strokovnemu delavcu Marjanu Ožboltu za prijaznost, prilagodljivost in ustrežljivost.*

*Zahvala gre lektorici Ani Cukijati, ki se je ves čas potrpežljivo obračala s stranmi.*

*Zahvala gre moji družini, ki je morala marsikdaj potrpeti z razlogi in izgovori »pišem«. In ker je z zrahljanim upanjem vseeno dopuščala možnost, da je vendarle možen tudi konec.*

*Zahvala gre vsem, ki me niso spraševali, ali sem že diplomirala. In tudi tistim, ki so me poskušali prepričati, da naj delo že enkrat oddam. In me spraševali, kdaj bom diplomirala.*

*Opravičilo gre očetu, ki ni dočakal izpolnitve dane obljube: »Bom.«*

*Sem.*

## **Politika avtorjev in Boštjan Hladnik kot *auteur***

Na podlagi avtorske teorije, ki je vstala neposredno iz politike avtorjev in se v različnih obdobjih razvijala preko novejših avtorskih perspektiv, smo izvedli študijo primera, in sicer avtorsko analizo opusa celovečernih filmov režiserja Boštjana Hladnika, ki temelji na politiki avtorjev. Ker politika avtorjev postavlja in odgovarja na vprašanje o avtorstvu v filmski produkciji, smo na njeni podlagi odgovorili na vprašanje, ali je režiser Boštjan Hladnik *auteur* in v odgovoru poskušali sintetizirati njegov Film. Na njegovo umetniško udejstvovanje je vplival modernističen val takratnega avtorskega filma, zato je v delu predstavljen tudi ta segment umetniškega filmskega ustvarjanja. V avtorski študiji si poglobljeva oglejemo tudi druge momente Hladnikove kariere, ki so vplivali na njegovo umetniško pot – slovenska kultura in razvoj slovenskega filma sta soustvarjala pogoje njegovega dela, da smo dobili širšo predstavo o Hladnikovem ustvarjanju, pa smo z medijsko analizo predelali kritiške zapise in poskušali preučiti Hladnikovo lastno videnje svojega ustvarjanja. Zgodbo smo sintetizirali v »Film Boštjana Hladnika« in ga tako predstavili kot *auteurja*, ki je v svojem filmskem ustvarjanju oblikoval močan avtorski jezik in s svojo edinstveno poetiko na filmskih platnih pustil izraziti avtorski pečat ter slovenski kinematografiji zapustil izrazito avtorski opus. Boštjan Hladnik je bil *auteur* svobodnega duha, ki je večinoma ostal zvest sebi, svoji filozofiji in svoji avtorski poetiki.

**Ključne besede:** politika avtorjev, avtorski in umetniški film, avtorska študija, Boštjan Hladnik, slovenski film, modernizem.

## **The Policy of Authors and Boštjan Hladnik as Auteur**

Based on the *auteur* theory, which arose directly from the »policy of the auteur« and developed through recent *auteur* perspectives, we carried out a case study through analysis of feature films made by slovenian film director Boštjan Hladnik. Since »policy of the auteurs« raises and answers the question of authorship in the film industry, we answered to the question whether the director Boštjan Hladnik is *auteur* and in response we synthesized his Film. Since its artistic pursuits were influenced by the modernistic wave of auteur's film, we presented that approach of artistic filmmaking as well. Based on theory we examined other relevant moments and conditions of Hladnik career, which influenced his artistic work – that includes a brief history of Slovenian culture and Slovenian film. To give a general idea of his work we made a media analysis to find out the critics' perception and examined Hladnik's perception of his own work. The whole story was synthesized in the »Boštjan Hladnik's Film« and so we presented him as an *auteur*. His career filmography formed a strong and individual film language and his unique vision left to Slovenian cinematography an extremely original opus. Boštjan Hladnik as *auteur* was a free spirit, mostly time faithful to himself, his philosophy and his author poetics.

**Key words:** the policy of authors, *la politique des auteurs*, auteur study, Boštjan Hladnik, Slovenian film, modernism.

# KAZALO

1	UVOD.....	10
I	TEORETIČNI OKVIR.....	11
2	UVOD V AVTORSKO TEORIJO .....	11
3	POLITIKA AVTORJEV – <i>POLITIQUE DES AUTEURS</i> .....	17
3.1	ZAČETKI POLITIKE AVTORJEV .....	17
3.1.1	<i>Skrbna mati Cahiers du cinéma</i> položi <i>auteurja</i> v zibelko naklonjene francoske kulture .....	17
3.1.2	Zgodovinske, intelektualne in kulturne okoliščine nastanka politike avtorjev..	19
3.1.2.1	Cinefilija, ljubeča mati <i>auteurja</i> .....	20
3.1.2.2	Povojna rekonstrukcija francoske filmske infrastrukture – strukturni in ustvarjalni premiki..	22
4	NASTAVKI POLITIKE AVTORJEV .....	24
4.1.1	<i>Alexandre Astruc</i> : »Rojstvo nove avantgarde: kamera kot nalivno pero« .....	26
4.1.2	<i>François Truffaut</i> : »Določena tendenca francoskega filma« .....	28
4.2	Vzpostavitev politike avtorjev .....	35
4.3	Politika avtorjev in njena estetska načela .....	41
4.3.1	<i>Auteur</i> vs. » <i>metteur en scène</i> «.....	44
4.3.2	Kdo je torej <i>auteur</i> ? .....	49
4.3.3	Omejitve, pomanjkljivosti in kritike politike avtorjev ter njene posledice .....	60
5	AVTORSKI IN UMETNIŠKI FILM .....	70
5.1	Uveljavitev umetniškega in avtorskega filma .....	70
5.2	Estetika umetniškega in avtorskega filma.....	74
5.2.1	Neorealizem – neo estetika novega umetniškega filma.....	75
5.2.2	Poskus definicije umetniškega in avtorskega filma.....	79
5.2.3	Novi umetniški film – mladi film šestdesetih let 20. stoletja .....	89
5.2.4	Novi val – » <i>Nouvelle Vague</i> «.....	91
5.2.5	Slovenski filmski modernizem in »novi« jugoslovanski film .....	95
5.2.6	Oznaka »umetniški film«, nacionalni izvor in <i>auteurjev</i> podpis kot pomembni smerokazi uspeha .....	102
5.2.7	Hibridizacija umetniškega filma .....	103
II	ANALIZA.....	106
6	UVOD V AVTORSKO ŠTUDIJO BOŠTJANA HLADNIKA IN PREDSTAVITEV METODOLOGIJE AVTORSKE ŠTUDIJE.....	106
7	FILMI BOŠTJANA HLADNIKA .....	111
7.1	Ples v dežju (1961) .....	118
7.1.1	Hladnikov prvenec kot prvi modernistični slovenski film .....	118

7.1.2	<i>Glavni akterji Plesa v dežju</i> .....	120
7.1.3	<i>Ljubezenski trikotniki in odnos med moškim in žensko</i> .....	122
7.1.4	<i>Fantastičen svet podzavestnih blodenj</i> .....	126
7.1.5	<i>Hladnikov filmski jezik, režiserski prijemi, motivi, rešitve</i> .....	129
<b>7.2</b>	<b>Peščeni grad (1962)</b> .....	<b>133</b>
7.2.1	<i>Družbenokritična pravljica brez srečnega konca</i> .....	133
7.2.2	<i>Problem in motivi filma</i> .....	134
7.2.3	<i>Ali in njegova metamorfoza</i> .....	135
7.2.4	<i>Smoki, Ali in Milena</i> .....	137
7.2.5	<i>Ljubezenski trikotnik in njegove forme</i> .....	139
7.2.6	<i>Brezciljna pot svobode, pot naprej</i> .....	141
7.2.7	<i>Ugašanje fantastičnosti peščenega gradu</i> .....	143
7.2.8	<i>Režiserski prijemi</i> .....	147
<b>7.3</b>	<b>Erotikon, Karussell der Leidenschaften (1963)</b> .....	<b>148</b>
7.3.1	<i>Erotikon kot nadaljevanje in nadgradnja Plesa v dežju in Peščenega gradu</i> .....	150
7.3.2	<i>Oris karakterjev Erotikona</i> .....	152
7.3.3	<i>Režiserski in žanrski prijemi</i> .....	154
7.3.4	<i>Prepletanje ljubezenskega trikotnika – tipičnega Hladnikovega motiva</i> .....	156
7.3.5	<i>Epilog ljubezni</i> .....	160
<b>7.4</b>	<b>Maibritt, das Mädchen von den Inseln (1964)</b> .....	<b>163</b>
7.4.1	<i>Naključna desetmilijonska misija</i> .....	164
7.4.2	<i>Hladnikova nova režija, komična poetika</i> .....	165
7.4.3	<i>Kriminalno zastavljena vzporedna zgodba</i> .....	167
7.4.4	<i>Romantična komedija za desetmilijonski posel</i> .....	169
7.4.5	<i>Podpis pogodbe v zameno za zaroko</i> .....	172
<b>7.5</b>	<b>Sončni krik (1968)</b> .....	<b>173</b>
7.5.1	<i>Stripovska logika Sončnega krika</i> .....	176
7.5.2	<i>Zahodna množična kultura</i> .....	176
7.5.3	<i>Bojan, komični antiheroj</i> .....	177
7.5.4	<i>Emancipacija žensk in feministične ideje</i> .....	178
7.5.5	<i>Igriva samocenzura ali igra forme – seks v barvah (nogavic)</i> .....	182
7.5.6	<i>Napad na dekliško šolo</i> .....	184
7.5.7	<i>Neskončna lahkotnost življenja</i> .....	185
7.5.8	<i>Avtoritativna oblast proti svobodi mladih</i> .....	186
7.5.9	<i>Burleska</i> .....	187
7.5.10	<i>Vzporedna detektivka, premešana z burlesko</i> .....	188
7.5.11	<i>Režijski prijemi</i> .....	188

<b>7.6</b>	<b>Maškarada (1971)</b> .....	<b>190</b>
7.6.1	»Make love, not war!«.....	191
7.6.2	Malomeščanska družina Gantar in buržoazno življenje .....	192
7.6.3	Ljubezen med Luko in Dino, damo srednjih let.....	194
7.6.4	Dina in Luka proti Dini in Gantarju .....	198
7.6.5	Dvojni Dinin konec .....	200
7.6.6	Črna vdova in konec vsega lepega.....	201
7.6.7	Petra in Luka, vsakdanja ljubezen dveh mladih ljudi .....	205
7.6.8	Ljubezenski trikotnik(i).....	206
7.6.9	Golota, spolnost in erotika brez samocenzure – Maškarada, vrhunec slovenskega filma .....	208
7.6.10	Režijski prijemi .....	211
<b>7.7</b>	<b>Ko pride lev ... (1972)</b> .....	<b>214</b>
7.7.1	Lev, Hladnikova karikatura .....	215
7.7.2	Mihaela in Lev .....	217
7.7.3	Novovalovska Marjetica.....	220
7.7.4	Marjetica in Lev .....	222
7.7.5	Seks kot splet namigovanj .....	227
7.7.6	Ljubezenski trikotnik(i).....	228
7.7.7	Vprašanje Levove svobode, Hladnikova filmska poezija in nov začetek.....	230
7.7.8	Režijski prijemi.....	237
<b>7.8</b>	<b>Bele trave (1976)</b> .....	<b>238</b>
<b>7.9</b>	<b>Ubij me nežno (1979)</b> .....	<b>243</b>
7.9.1	Bizarka starega moža uvede erotično kriminalko .....	246
7.9.2	Prevajalka svojega življenja .....	247
7.9.3	Odkriti trikotnik David – Adam – Julija s primesmi povsod navzoče Cite .....	251
7.9.4	Trikotnik Julija – Adam – Cita.....	256
7.9.5	Umor za umorom ali kdo je krivec.....	259
7.9.6	Režijski prijemi.....	261
<b>7.10</b>	<b>Čas brez pravljič (1986)</b> .....	<b>264</b>
<b>7.11</b>	<b>Omnibus P. S. (Post scriptum), Prstan (1988)</b> .....	<b>271</b>
<b>8</b>	<b>BOŠTJAN HLADNIK O BOŠTJANU HLADNIKU</b> .....	<b>274</b>
<b>8.1</b>	<b>O svojem ustvarjanju</b> .....	<b>275</b>
<b>8.2</b>	<b>Poetika in način njegovega dela</b> .....	<b>281</b>
<b>8.3</b>	<b>O filmu in »novem filmu«</b> .....	<b>294</b>
<b>9</b>	<b>SKLEP O FILMU BOŠTJANA HLADNIKA</b> .....	<b>297</b>
<b>9.1</b>	<b>Družbeno-kulturni pogoji dela</b> .....	<b>297</b>



<b>9.2</b>	<b>Njegova filmska ustvarjalnost .....</b>	<b>302</b>
<b>9.3</b>	<b><i>Auteurjev Film</i>.....</b>	<b>307</b>
9.3.1	<i>Melodramatično preigravanja psiholoških ljubezenskih iger .....</i>	307
9.3.2	<i>Komično-absurdni manifesti ljubezni in svobode .....</i>	313
9.3.3	<i>Odmik in zaton .....</i>	316
<b>9.4</b>	<b>Kritika o Boštjanu Hladniku .....</b>	<b>317</b>
<b>9.5</b>	<b>Boštjan Hladnik kot auteur .....</b>	<b>320</b>
<b>10</b>	<b>ZAKLJUČEK.....</b>	<b>324</b>
<b>11</b>	<b>LITERATURA .....</b>	<b>325</b>
<b>III</b>	<b>PRILOGE.....</b>	<b>347</b>
	<b>PRILOGA 1: BIOGRAFIJA BOŠTJANA HLADNIKA .....</b>	<b>347</b>
	<b>PRILOGA 2: BOŠTJAN HLADNIK V OČEH KRITIKE.....</b>	<b>352</b>

## **KAZALO TABEL**

Tabela 1:	Hladnikova podporna filmska ekipa pri celovečernih filmih .....	114
Tabela 2:	Igralska zasedba Hladnikovih celovečernih filmov .....	116

## UVOD

Film je umetnost. To je dejstvo, ki pa ni bilo vedno samoumevno. Film si je tako kot vsaka moderna stvar svojo umestitev v področje umetnosti zagotovil mnogo let po tem, ko so gledalci zaradi prihajajočega vlaka tekali iz kinodvoran, ker še niso dojeli, da gre za fikcijo. Odločno zagovarjanje filma kot avtorske umetnosti se je glasno razmahnilo v petdesetih letih 20. stoletja, ko so francoski mladi cinefili začeli razpravljati o avtorstvu v filmski produkciji in dokazali, da je film lahko umetnost, ki jo ustvarja edinstveni glas *auteurja*. Jasno je, da je filmska produkcija kolektivno delo in da filma ne ustvari en sam človek. Lahko torej sploh govorimo o avtorju filma? Avtorju določenega opusa? Je lahko režiser umetnik, ki ustvarja avtorske filme? Čeprav ne more brez dolgega seznama sodelavcev, ki polni odjavno špico filma, je prav režiser lahko umetniški dirigent, ki sledi svoji avtorski viziji in s svojo edinstveno, pristno in iskreno filmsko govorico ustvarja filme, ki so plod njegovega pogleda na svet. Seveda ni režiser že *a priori* tudi avtor filma, daleč od tega, saj lahko filme ustvarja kot *metteur en scène*. *Auteur* znotraj kolektivnega projekta izraža sebe in svoje poglede ter pri tem ostaja pristen in iskren. Je tehnično podkovan, a to ni dovolj. Zvestoba samemu sebi ga sicer lahko pahne v konflikte z oblastjo in filmsko industrijo ter sproži negativno percepcijo kritiške javnosti, a se pravi *auteur* na to načeloma ne ozira, saj poskuša ne glede na ovire najti pot in inovativen način, da v svojih filmih pušča svoj avtorski pečat. *Auteur* je neke vrste umetnik, ki namesto na papir ali platno ustvarja na film. Čeprav v ustvarjalni zgodbi ni sam in se ne more zapreti v kabinet, zadržuje svoj umetniški in avtorski nadzor v vseh fazah filmske produkcije. Filmski opus *auteurja* razkriva rdečo nit in s tem režiserja povzdigne v poenotujoč element v filmskem procesu. Tematske izbire in motivi, mizanscena in filmska ekipa, glasba in kamera, montaža in scenografija ... Vsi elementi filmske umetnosti se združijo v enoten *auteurjev* podpis. Čeprav morda snema med seboj žanrsko različne filme in se preizkuša v različnih filmskih tehnikah, je v prerezu celote prepoznaven njegov specifičen pristop. *Auteur* je vedno na svoji »pravi« pot, pa čeprav morda vedno drugačni. Pogled na opus celovečernih filmov Boštjana Hladnika daje takoj slutiti, da je imel Hladnik v sebi tisto nekaj več, kar *auteur* potrebuje. Njegovi filmi so svojstveni in drugačni. Je Boštjan Hladnik *auteur*? Ima njegov opus enajstih celovečernih filmov tisto rdečo nit, tisti prepoznavni znak, ki mu zagotavlja *auteurski* pečat?

# I TEORETIČNI OKVIR

## 1 UVOD V AVTORSKO TEORIJO

Avtorska teorija, ki je v vseh svojih variacijah vstala neposredno iz politike avtorjev<sup>1</sup> in zrasla, recimo temu tako, iz fanatične ljubezni do filma, cinefilije, je v svoji najbolj ozki osnovi nosilka ideje, da ima film oziroma nek celoten režiserjev<sup>2</sup> korpus filmov lahko svojega očeta, torej *auteurja*<sup>3</sup>, ki na celuloidni trak kot glavni nosilec pomena in stila s svojo edinstveno in prepoznavno filmsko govorico prenese svoj pogled na svet, svojo osebno vizijo. Ta *auteur* je, lahko bi rekli kar absolutno, utelešen v vlogi režiserja, ki s kamero na platnu pusti svoj jasen podpis. Skonstruiran naj bi bil šele *a posteriori*, torej naj bi ga filmski kritik identificiral na podlagi njegovega dela, morda celo mnogo po tem, ko je ustvaril svoj opus filmov, ki je bil morda sprva celo spregledan, ignoriran ali krivično podcenjen. Zelo ozko gledano gre torej pri avtorskih teorijah za nekakšno iskanje, oživiljanje in potrjevanje režiserjev, ki jim zaradi njihove vedno prisotne avtorske note pripišemo izjemno pozitivno konotirano vlogo, vlogo *auteurja*, torej filmskega umetnika.

Ob tem pa se moramo zavedati, da je predvsem pri sodobnih ameriških filmskih kritikih in tudi drugod ravno takšna ozka interpretacija principa politike avtorjev privedla do raznih distorzij in popačenih nesmislov (Hess 1974a). Dejstvo je, da je *auteur* marsikdaj skonstruiran že *a priori*, torej že na podlagi njegovega imena in ne njegovega dela, kar je, v smislu **Bazinovega** »kulta osebnosti«, ena večjih slabosti politike avtorjev in avtorskih teorij nasploh. Vsekakor bi se ob obdelavi nekega režiserja s pomočjo avtorske teorije kot kritiki morali venomer poskušati otresti vseh pristranskih in

---

<sup>1</sup> Izraz politika avtorjev izhaja iz francoskega izraza »*politique des auteurs*«, skovanega s strani piscev revije *Cahiers du cinéma*.

<sup>2</sup> V opravičilo ženskam, še posebej režiserkam, naj povemo, da bomo iz praktičnih razlogov uporabljali spolno nevtrarno moško obliko. Dejstvo pa ostaja – ko bomo rekli režiser, *auteur*, ustvarjalec, bomo hkrati mislilo tudi na režiserko, *auteurko* in ustvarjalko.

<sup>3</sup> *Auteur* je posvojen izraz iz francoskega pojma *politique des auteurs* (politika avtorjev) in splošno sprejet tudi med slovenskimi filmskimi teoretiki in kritiki. Beseda *auteur* je sicer sopomenka slovenske besede avtor, a želimo z uporabo izposojenke poudariti konotacijo in neposredno vez s politiko avtorjev. Torej je *auteur* avtor filma, ki ga je med režiserji iskala politika avtorjev. Za francoske cinefile je predstavljal sinonim umetnika - prav tako kot je za *auteurja*, torej umetnika, veljal veliki romanopisec, pesnik, slikar ali skladatelj, tako naj bi tudi cineast bil lahko povsem legitimen *auteur*. V pričujoči diplomski nalogi bomo izraz *auteur* uporabljali v skladu s pojmovanjem režiserja *auteurja* politike avtorjev. Zavestno in v poklon.

nerealnih ocen, podanih zgolj na podlagi osebnega okusa in morebitne čustvene navezanosti na predhodno navdušujoče režiserjevo delo. Zavedati bi se morali, da ga lahko s slabim filmom tudi odličen režiser grdo polomi in to brez slabe vesti priznati tudi v obratni smeri, torej da predhodno oklicani slab režiser lahko ustvari mojstrovino. Sicer pa se avtorske teorije venomer gibljejo na zelo spolzkih tleh in lahko na plečih kritikov, zanašajočih se na svoj »popoln« okus, kaj hitro padejo.

Poglejmo si, kako je prišlo do ključnega premika v filmski kritiki, ki je omogočil glasno govorjenje o filmskem avtorstvu in umetniškosti. Takoj po drugi svetovni vojni se kot nov trend pojavi razlagalni oziroma interpretacijski filmski kriticizem. V Franciji, Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike (ZDA) se tako razširi potreba in celo zahteva po ustvarjanju pristnih, prepričljivejših, svežih in za tisti čas povsem drugačnih interpretacijah filma. Ta nov in izjemno vpliven trend sta sprožila predvsem dva pomembna dejavnika. Prvič. Nekateri novi filmi so kritike kratkomalo prisilili k interpretaciji. Zaporedni vali evropskega umetniškega filma so jih namreč spodbudili, da so prevzeli tehnike novega kriticizma, ki je v smislu interpretacijskih analiz že bil v uporabi pri literarni kritiki in interpretaciji vizualnih umetnosti. Italijanski neorealizem je na primer vztrajno odpiral vprašanja o realizmu, karakterizaciji in narativni konstrukciji ter z njimi odpiral nove interpretacije, nove poglede na film. Filmi, ki so v petdesetih prejšnjega stoletja prišli na platna izpod režije **Akire Kurosawe, Roberta Rosselinija, Ingmarja Bergmana, Federica Fellinija** in ostalih takratnih nespornih *auteurjev*, so neusmiljeno vabili k interpretaciji. Tudi ameriški eksperimentatorji, kot so **Maya Daren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos** in **Stan Brakhage**, so od kritikov zahtevali razlago, ki bi svoj navdih iskala na podlagi modela interpretacije poezije in mita. Drugi pomemben vpliv na filmski interpretacijski kriticizem, ki gre z roko v roki z zgornjim, je bil porast moči ideje o individualnem avtorstvu. Umetniški in osebni šestnajst milimetrski film je režiserja odločno povzdigoval v kreativni vir pomena in kmalu je postalo povsem samoumevno razmišljati o režiserjevem *outputu* kot celotnemu opusu, ki predstavlja njegove ponavljajoče se in vedno znova obogatene tipične teme in stilistične izbire. V tistem času so poleg tega, da so o avtorstvu razmišljali v okviru drugačnega filma, začeli nov kriticizem aplicirati tudi na popularen, množično produciran hollywoodski film, kar je bilo sploh nekaj nepojmljivega. Pred petdesetim letom 20. stoletja je bil namreč le malokateri režiser spoznan za individualnega ustvarjalca svojih filmov, v zahvalo politike avtorjev pa so si lahko

spoštovanja vredno *auteursko* etiketo ponosno nataknilo tudi popularni režiserji, kot so **Alfred Hitchcock**, **Howard Hawks**, **Vincente Minnelli**, **Robert Aldrich** in **Jerry Lewis** ter drugi, kar je bilo za tisti čas nekaj povsem škandaloznega. Veljali so namreč za povsem komercialne režiserje, ki so serijsko hlapčevali množičnemu okusu. Da bi govorili o njih kot o umetnikih, je bilo skrajno nedopustno. Poleg njih so v svojih filmih na podlagi ponavljajočih se preokupacij in jasne osebne vizije uspeli svoje filmske svetove zgraditi tudi **Michelangelo Antonioni** in **Luis Buñuel**. In *auteur* se je z njimi tudi definitivno rodil. Kot pravi **Andrew Sarris**, pomemben avtorski kritik, je z novo konceptualizacijo tako filmska teorija kot tudi praksa dobila čisto nove razsežnosti: »Ko je bila enkrat režiserjeva kontinuiteta sprejeta celo v Hollywoodu, filmi niso več mogli izgledati isto kot prej« (Sarris v Bordwell 1989, 44). In od takrat je *auteur* ostal pri življenju navkljub raznim zanj turbulentnih obdobjem. Politika avtorjev je kmalu postala ena najbolj vplivnih gibanj v filmski kritiki in še danes ji moramo brez slabe vesti priznati pomembno veljavo.

Začelo pa se je sredi petdesetih let, ko so na zelo spontan, iskren in nenačrtovan način z njo začeli pomembni francoski kritiki revije *Cahiers du cinéma*<sup>4</sup>. Tematika, zgodba, dialogi in motivi filma so z njimi odšli v ozadje ter v ospredju odločno pustili prostor predvsem analizi in preigravanju vprašanj forme in mizanscene<sup>5</sup> ter odnosu režiserja in filmskega produkta do družbe (Cook 2007). S svojimi idejami so takrat močno vplivali na svetovno filmsko produkcijo, teorijo in kritiko ter revijo *Cahiers du cinéma* povzdignili v vodilno filmsko revijo na svetu. Glavni tvorci politike avtorjev so veliki francoski cinefili in cineasti, t. i. »Mladi Turki<sup>6</sup>«, **François Truffaut**, **Jacques Rivette**,

---

<sup>4</sup> *Cahiers du cinéma* je francoski filmski mesečnik, naslednik revije *La Revue du Cinéma* (1946–49), ki so ga leta 1951 ustanovili **André Bazin**, **Jacques Doniel-Valcroze** in **Joseph-Marie Lo Duca**. Revija je nase pritegnila mlade cinefile, ki so bili razočarani nad francoskim *mainstream* filmom. Proti koncu šestdesetih let se je radikalno spremenila in se oprla na leva politična gibanja ter sodobne teoretske tokove. V drugi polovici sedemdesetih let in še konkretnije v osemdesetih se mesečnik ponovno vrne k svojim koreninam in zopet začne pisati o filmu preko kritik, pogovorov s cineasti, estetskih problemov ipd. (Kavčič in Vrdlovec 1999).

<sup>5</sup> Strogo gledano se izraz mizanscena (*mise-en-scène*), ki je prevzet iz gledališča, nanaša na prakso odrskega usmerjanja in razmestitve po odru. Kadar se izraz uporablja v filmski kritiki in teoriji, pa se nanaša na vse, kar se pojavi na posnetku (tudi scenografija, luč, kostumi in obnašanje igralcev). V bistvu pomeni mizanscena režiserjev nadzor nad tistim, kar se pojavi v kadru in način, kako je dogodek uprizorjen. Politika avtorjev je izraz mizanscene začela razumeti tudi kot stil in oblikovno konvencijo (Cook 2007).

<sup>6</sup> Francoska filmska kritika je peterici glavnih novovalovskih ustvarjalcev, ki so izhajali iz *Cahiers du cinéma*, nadela vzdevek z aluzijo na turško revolucionarno gibanje Mladih Turkov (Daney 2001), torej Atatürkovsko skupino, ki je nasprotovala sultanovi vladavini. Ker gre za vzdevek skupine, ga bomo zapisovali z veliko začetnico.

**Éric Rohmer, Claude Chabrol in Jean-Luc Godard** (Kavčič in Vrdlovec 1999). Imena, ki so postala v filmski teoriji neizogibna in neobhodljiva referenca.

Prvi nesluteni zametki politike avtorjev so se zgodili konec štiridesetih, ko je **Alexandre Astruc** napisal svoj vpliven manifest »Rojstvo nove avantgarde: kamera kot nalivno pero« in tako kot prvi zahteval, da bi režiser kamero sprejel kot nalivnik, s katerim bi, podobno kot pisatelj na papir, svoje filme pisal na celuloidni trak. Kmalu je postalo jasno, da je ta manifest vizionarsko napovedal prihodnost. Med tem so v svojih pisanjih na politiko avtorjev namigovali že tudi **Godard, Rivette in Rohmer**. Sredi petdesetih pa je sledil esej, kasneje spoznan kot manifest ali celo kanoničen tekst politike avtorjev in novega vala, »Določena tendenca francoskega filma«, v katerem je **Truffaut** na podlagi ostre, izjemno napadalne kritike francoskega *mainstream* filma, t. i. »francoske kvalitete« oziroma »Tradicije kvalitete<sup>7</sup>« in »psihološkega realizma« povzdignil režiserja nad scenarista in od njega radikalno zahteval več ustvarjalnosti ter osebne vizije. S tem je na bojevit način začel pravo revolucijo filmskega ustvarjanja, kritike in teorije, ki je zajela malodane cel svet.

Rojstvo politike avtorjev se ni zgodilo le na podlagi nasprotovanja takratni francoski filmski kritiki, ki je (tudi politično usmerjeno) podpirala francosko »Tradicijo kvalitete«, vendar tudi kot nasprotje levičarski politični kritiki, ki se ni zmenila za posameznikov prispevek v procesu filmske produkcije. Če na kratko povzamemo bistvo politike avtorjev, bi lahko rekli, da je navkljub dejstvu, da je filmska produkcija vpeta v skupinski in bolj ali manj industrijsko usmerjen sistem, režiser še vedno (lahko) »tako kot vsak drug umetnik ustvarjalni vir končnega izdelka« (Cook 2007 387). In ravno ta trditev politike avtorjev je v nadaljnjih razpravah doživela vrsto napadov, kritik, redefiniranj, teoretiziranj, sprememb in dodatnih premislekov, ki so dodobra otežile knjižne police filmske teorije.

Razprave o avtorstvu so ostale namreč ena glavnih tem tja do začetka osemdesetih let, nakar se je jeziček na tehtnici prevesil na študije občinstva in recepcije. V sedemdesetih

---

<sup>7</sup> **François Truffaut** je v svoji kritiki francoskega *mainstream* filma petdesetih let 20. stoletja uvedel za psihološki realizem takratne francoske kinematografije, ki je temeljila predvsem na adaptaciji velikih literarnih del, provokativen izraz »*Tradición de qualité*«. Da podobno kot Truffaut tudi mi poudarimo provokativnost tega izraza, ga bomo zapisovali z veliko začetnico. S tem bomo poudarili tisto kritizirano »grandioznost« in okičanost »francoske kvalitete«.

je avtorstvo doživelo radikalne revizije – od teorij, ki so vztrajale, da imajo v produkciji stila in pomena v filmu primarno vlogo (določeni) režiserji, do teorij, ki so režiserja obravnavale kot enakovreden (pod)kod v množici ostalih kodov, ki so proizvajali pomen in stil filmskega teksta. Ustvarjalna sila se je od režiserja premaknila h gledalcu in njegovim izkušnjam, ki v interakciji s filmskim tekstom ter z vpetostjo v širši kontekst proizvajajo pomene in analize. Tako se je režiserjev pomen, vsaj v teoriji, radikalno zmanjšal (Cook 2007). Ampak glede na dolgotrajno relevantnost politike avtorjev in drugih avtorskih teorij lahko sklepamo, da ne glede na poskus *auteurjeve* popolne razkrojitve nosijo še vedno precejšen pomen tako za filmsko ustvarjanje kot za filmsko teorijo in kritiko.

Revolucija pa ne bi bila prava revolucija, če bi se ustavila zgolj pri besedah. Politika avtorjev je, s pomočjo nekaterih vzporednih zelo pomembnih zgodovinskih, tehnoloških in ekonomskih dejavnikov, kmalu iz teorije prerasla v prakso. Snovatelji so se, oboroženi z novo politiko, iz amaterjev preobrazili v *auteurje* in v svet zmagoslavno sprožili novi val (*nouvelle vague*). Čeprav je bilo to obdobje v zgodovini francoskega filma relativno kratko (trajalo je le od leta 1959 do približno leta 1965), je v tem času nastalo kar nekaj izjemnih del, ki še vedno nosijo dragocen pomen in s svojo drugačnostjo ter drznostjo režiserjem, kritikom in teoretikom še dandanes navdihuječe burijo domišljijo. Pokloni novemu valu in kulturnim *auteurjem*, ki jih je spoznala politika avtorjev, se še vedno vrstijo. In njihov vpliv je videti neskončen in vedno znova aktualen.

Kot pravi zaveden avtorist **Peter Wollen**, je avtorska teorija preživela in to navkljub raznim poskusom diskreditacije, navkljub raznim karikaturam, napačnim interpretacijam in zlorabam. Avtorska teorija »je preživela zato, ker je nepogrešljiva« (Wollen 1998, 53). Vedno je bila živa in živa ostaja tudi danes, saj se še vedno dobro razvija v različnih smereh. Pomembno pa je, da se zaveda pomena širšega družbenega in zgodovinskega konteksta, kar ji je v njenih začetkih morda kritično primanjkovalo. V današnjih časih pa ne more iti niti mimo dobro razvitega promocijsko-oglaševalskega sistema filmske industrije, ki avtorstvo zlorablja za povečanje obsega občinstva (Cook 2007).

Zgodovina avtorske teorije je zelo pomembna in hvale vredna tudi zato, ker predstavlja široko sliko zgodovine raznih metod branja filma in kompleksnega ter spreminjajočega se odnosa med gledalcem, kritikom in filmom. Debate okrog avtorstva so rodile namreč nekaj zelo vplivnih in pomembnih filmskih teorij, seveda pa tudi nekaj velikih zadreg (Stoddart 1995). Ne glede na vsa stranpota lahko učinkovita uporaba avtorskih teorij kritika popelje na pravo pot. V bistvu je še danes resnično nepogrešljiva, če že ne samoumevna in velikokrat nezavedajoče se močno vkoreninjena v sami kritiški bazi.

Režija, kot ena glavnih poudarkov politike avtorjev, namreč je in ostaja prestižna vloga v filmski industriji in zunaj nje. Ta prestiž se kaže v filmskem žurnalizmu, postranskih produktih filmske industrije in filmskih študijah, kjer je navedba režiserja poleg naslova analiziranega filma ustaljena praksa. Torej je režiser kot kreativni vir že podzavestno sprejet kot pomemben faktor v filmu, če že ne najpomembnejši (Tasker 2007). In s tem ostaja avtorizem živ in tako bo vsekakor tudi v bodoče. Prav režiser je lahko v nesporni vlogi dirigenta namreč tisti, ki s svojo osebno vizijo figure na filmski sceni vodi in s tem na celuloidni trak upodablja in piše svojstveno filmsko izkušnjo. Vprašanje ni (le) kaj, ampak predvsem kako. Avtorskih filmov v filmskem žargonu vsekakor ne zaman kličemo kar po imenu njegovega ustvarjalca.



## 2 POLITIKA AVTORJEV – POLITIQUE DES AUTEURS

### 2.1 ZAČETKI POLITIKE AVTORJEV

#### 2.1.1 Skrbna mati Cahiers du cinéma položi auteurja v zibelko naklonjene francoske kulture

Diskusije o filmski estetiki so se vedno soočale s težavo, kako lahko film kot skrajno kolektivno formo spoznamo za kreacijo enega samega avtonomnega ustvarjalca. Konflikt med dojemanjem filma kot individualnega izraza in filma kot družbene prakse, izrazito kolektivne in komercialne narave, je debate o avtorstvu mnogokrat pripeljal v slepo ulico. Figura avtorja je tako v okviru filmskih diskusij ostajala vedno zapostavljena in vse tja do sredine dvajsetega stoletja čakala na svoje priznanje (Maule, 2008). Najprej pa je morala dočakati priznanje umetniškega filma in s tem sprevidenje, da lahko tudi film umestimo v kategorijo »resnih« umetnosti. Šele s tem je bila glavna ovira premagana in sčasoma je bil režiser lahko vsesplošno identificiran kot ustvarjalni umetnik, torej *auteur* svojih del (Wollen 1998).

Sicer pa moramo poudariti, da je v evropskem filmu, predvsem preko francoske misli, vloga režiserja vedno nosila centralni pomen. V zgodnjih dvajsetih letih je bil v Franciji sicer tu pa tam režiser že identificiran kot glavni vir ustvarjalnosti, kar je ustvarilo trden temelj za kasnejše oblikovanje politike avtorjev. V francoski kulturi je bil na splošno film obravnavan veliko bolj resno kot drugod in to že skoraj od njegovih začetkov, kar je vsekakor veliko prispevalo k njenemu razvoju (Vincendeau 2000; Keith Grant 2008). Še več. V zadnjih dveh stoletjih je bil v Franciji prav film verjetno najpomembnejši medij transferja francoskih kulturnih vrednot in njene identitete. Kmalu so se zavedali, da je poslanstvo filma lahko učinkovita izgradnja kot tudi širitev francoske kulturne dediščine. Še danes ostaja francoski film zavestno pomembno prevozno sredstvo, ki po svetu prevaža in jača sliko francoske kulturne in umetniške identitete (Ezra in Harris 2000). Zato se zdi skoraj povsem naravno in samoumevno, da je pomemben signal svetu, ki je opozoril na možnost dojetja filma kot legitimnega dela umetnosti, ki ga je potrebno in vredno jemati resno, prišel prav iz Francije. Tega se je zavedala celo francoska politika, saj bi na nek način lahko rekli, kot bomo kasneje tudi videli, da je

prav država s svojo protekcionistično držo pomagala pri pomembni rekonstrukciji francoskega filma. Po drugi svetovni vojni ga je naprej zaščitila kot pomembno kulturno in umetniško francosko blago ter s tem odločno pomagala pri vzpostavitvi neprimerljive in edinstvene filmske produkcije na svetu, ki krize kratkomalo ni poznala. Francoska politika se je pomembnosti filmske umetnosti še kako zavedala in mu vedno namenjala veliko pozornosti, v čemer lahko preko izjemnih plodov tega uspešnega sistema uživamo še danes.

Zametki politike avtorjev so nastajali na podlagi filmskih poglobitev v krogu kritikov in ustvarjalcev revije *Cahiers du cinéma*. Čeprav ni bila prva, ki je začela razmišljati o ideji *auteurja*<sup>8</sup>, je prav ta revija že od samega začetka bila, ravno tako tudi njena predhodnica *La Revue du cinéma*, zavezana načelu, da film vsekakor je umetnost, ki lahko temelji na osebnem izrazu individualnega posameznika. Tako je postalo kmalu jasno, da bo eden glavnih ciljev nove filmske revije dvig kulturnega statusa filmske umetnosti. Želeli so uveljaviti trditev, da je film popolnoma enakovredna umetniška forma slikarstvu, poeziji in literaturi, ki posamezniku omogoča svobodo osebnega izraza. Film je sicer že bil tudi takrat ponekod in občasno sprejet kot umetnost, ampak prav s *Cahiers* se je zgodil ključen premik filmske misli. Ena drastičnih razlik takratnega dojetja filma kot umetnosti je namreč bila ta, da pri *Cahiers* umetnosti filmskega izraza niso videli le v evropskem umetniškemu filmu, ki je bil že po svoji singularni in bolj osebni naravi veliko lažje umeščen v kategorijo umetnosti, ampak tudi v hollywoodski produkciji, ki je splošno veljala za serijsko, bolj kot ne industrijsko dejavnost brez presežkov ali umetniške vrednosti. Torej naloga *Cahiers* ni bila le ta, da bi na splošno dvignila status in ugled filma, ampak lahko bi rekli, da so se odločno zavezali predvsem temu, da bi preko povzdigovanja nekaterih hollywoodskih režiserjev na raven nespornega umetnika, dvignili status ameriškega filma, saj je bil v tistem času vsekakor velikokrat krivično podcenjen (Tredell 2002; Buscombe 2008). Ena od pomembnih funkcij politike avtorjev je tako bila tudi spodbuda kritikov in gledalcev, da se otresejo vseh predsodkov in sprevidijo, da so tudi popularni filmi lahko umetnost, ustvarjeni na podlagi osebnih in individualnih izbir režiserja ter da si ti avtorski hollywoodski filmi brez dvoma zaslužijo prav takšno obliko pozornosti, ki je

---

<sup>8</sup> Pred *Cahiers du Cinéma* so na idejo *auteurja* opozorili že pri predhodnici *La Revue du Cinéma*, pri *Écran Français*, pri *Esprit* in tudi sodobniku *Cahiers Positif*.

tradicionalno namenjena umetniškim filmom oziroma tradicionalnim kulturnim in umetniškim formam, kot so slikarstvo in romanopisje (Tredell 2002).

Pojav ideje *auteurja*, ki režiserju ponudi možnost pridobitve spoštovanja vredne etikete umetnika, se na internacionalni ravni uveljavi prav s pomočjo piscev revije *Cahiers du cinéma*, ki so na podlagi poglobljenih avtorskih kritičnih analiz odkrili pomembno estetsko vrednost v delih nekaterih režiserjev, tudi tistih oziroma boljše rečeno predvsem tistih iz hollywoodskega studijskega sistema (Maule 2008). Prav oni so bili namreč v nasprotju z mnogimi proučevalci umetnosti prepričani, da je ameriški film absolutno vreden poglobljenega študija, da mojstrovina ameriške produkcije ne ustvarja zgolj peščica režiserjev, ampak cela serija *auteurjev*, čigar dela so bila do takrat krivično odslovljena in obsojena na spregled ter pozabo (Wollen 1998). Na podlagi strastnega reševanja teh hollywoodskih krivic so tako sčasoma dokazali, da je med množico serijskih režiserjev veliko takšnih, ki si zaslužijo priznanje svojega umetniškega in ustvarjalnega primata.

### 2.1.2 Zgodovinske, intelektualne in kulturne okoliščine nastanka politike avtorjev

Zgoraj navedeno prepričanje o kulturni relevantnosti hollywoodske kinematografije pa je bilo tudi posledica dveh posebnih okoliščin takratne Francije. V času *Vichy* režima in nemške nacistične okupacije (1940–1944) so bili ameriški filmi na francoskih platnih prepovedani, kar je bilo s strani ljubiteljev filmske forme sprejeto zelo boleče. Končno pa le nastopi francoska osvoboditev in z njo nestrpno pričakovana liberalizacija predvajanja filmov (Wollen 1998). Petega oktobra leta 1944 se ameriški film tako končno spet vrne na pariška platna, kar je bil za Francijo velik dogodek, lahko bi rekli kar praznik, sprejet z izjemnim čustvenim nabojem. Končno je bilo zopet mogoče živeti in misliti v ritmu filmske umetnosti, ki je bila za Francijo od nekdaj zelo pomembna (Wollen 1998; Daney 2001). Okradeni francoski cinefili so imeli naenkrat v kinodvoranah na razpolago zamujeno hollywoodsko zakladnico filmov štiridesetih in kasneje na prelomu v petdeseta leta se tej težko pričakovani realnosti pridružijo še italijanski neorealistični filmi, ki so željne cinefilske možgane le še dodatno podkrepili z raznimi vprašanji in refleksijami. Filmske in druge intelektualne revije so imele za svoje diskusije tako na razpolago izjemen material. Leta 1946 se v francoskih kioskih pojavi

nov filmski mesečnik, *La Revue du cinéma*, ki je pod okriljem urednika **Jean-Georges Auriola** film jemal zelo resno (Bordwell 1989). Poleg tega je bilo zaradi tesne povezave med filmom in inteligenco, ki je za Francijo nasploh značilna, močno razvito tudi kinoklubska gibanje. Pri tem je še posebej pomembna pariška kinoteka *Cinémathèque française*<sup>9</sup>, ki jo je ustanovil, po Godardovem mnenju velik *auteur*, **Henri Langlois** (Wollen, 1998), ki je verjel in želel tudi drugim dokazati, da si filmska umetnost zasluži, da jo shranimo (Daney 2001). Od njene ustanovitve dalje so **André Bazin** in drugi francoski cinefili ter kritiki v tej odrešujoči kinoteki preživeli večino svojega časa (Hess 1974b). Bazin se je v filmske svetove vedno utapljal v prvih vrstah in med ostalimi francoskimi cinefili, ki so ravno tako strastno posedali pred kinoteškimi platni, bil vedno najbolj »vročičen in hkrati najlucidnejši« (Daney 2001, 103).

#### 2.1.2.1 Cinefilija, ljubeča mati *auteurja*

Tako se je torej takoj po drugi svetovni vojni predvsem med mladimi kot način življenja in kot oblika kontrakulture razvilo in kmalu zelo razraslo gibanje, ki so ga poimenovali cinefilija. Poosebljala je izjemno strast in ljubezen do filma. In prav cinefilija je bila gonilna sila, ki je med filmskimi kritiki spodbudila razvoj politike avtorjev. Gibanje je karakteriziralo dvoje sorodnih intelektualnih faktorjev: akademsko izobrazbo in diskurzivno strategijo, ki je temeljila na klasični ter humanistični kulturi. To dvoje je pripomoglo k temu, da se je med mladimi intelektualci rodila stroga zavezanost načelu, da je pozornost potrebno posvečati prav vsem vrstam filmov, tudi tistim, ki takrat niso veljali za »umetniška« in »visokokulturna« dela (Maule 2008).

Cinefilija je pomenila način popolne prepustitve filmski moči očaranja, ki se izraža v trenutku prepuščanja *auteurju*, da te vodi skozi film. In vir tega očaranja niso bili francoski filmi, filmi tedanje »Francoske kvalitete«, ki so bili »zelo dedovski, včasih odlični, toda v glavnem nastrojeni proti mladim. Le kako bi lahko ljubili filme, ki nas niso marali!« (Daney v Vrdlovec 2001, 9). Mlade francoske cinefile so očarali ameriški

---

<sup>9</sup> Francoska kinoteka, ki so jo leta 1936 v Parizu ustanovili **Henri Langlois**, **Georges Franju**, **Jean Mitry** in **Paul Auguste Harlé**. *Cinémathèque française* je postala zelo pomemben dejavnik francoske kulture in razvoja francoskega filma ter največji arhiv filmov, filmskih dokumentov in drugega filmskega materiala na svetu. Brez nje francoska filmska kultura vsekakor ne bi nikoli bila takšna, kot je.

filmi, ki so razširjali vero v izboljšanje človeka in ponujali junake, ki so nepreklicno klicali po identifikaciji (Vrdlovec 2001). Ampak ogledi filmskih projekcij niso bili le ogledi, ampak pravi »rituali« – kinodvorana je v času predvajanja postala pravcati »tempelj« in ogled filma že skorajda »religiozno dejanje«. »'Trda' ali 'ortodoksna' cinefilija je bila neke vrste 'kolektivno telo', ki se je namestilo na sedeže v prvih vrstah in, zvito kot fetus, živel v osmozi s svetlobnimi sencami na platnu skozi najmanj dve ali tri projekcije« (Vrdlovec 2001, 9). Šlo je za intimno izkušnjo vsakega posameznika, vendar je hkrati predstavljala tudi skupinsko, nekakšno interpretacijsko »gibanje«, saj nikoli ni ostalo le pri ogledu filma, ampak se je ta ritual nadaljeval v »strastno in včasih prepirljivo razpravljanje o filmih« (Vrdlovec 2001, 9). In vsa ta razpravljanja so nato »prepisali« na strani *Cahiers du cinéma*, zato bi lahko rekli, da so bili članki, preden so bili zapisani, vedno najprej izgovorjeni. Eden izmed teh strastnih francoskih cinefilov, **Serge Daney**, je zato duhovito dejal, da je šlo za »prakso gobcanja« (Daney v Vrdlovec, 2001, 9), ki pa se je preko politike avtorjev razvila v »kolektivno estetiko« (Vrdlovec, 2001).

In cinefilija se je tako lahko plodovito razvijala le v objemu kinoteke, ki je bila poslana tudi za to, da pokaže čim večje število v času prepovedi zamujenih filmov in da na ta način spremeni filmsko kulturo prihodnosti. Francoski cinefili so si lahko po bolečem dolgotrajnem zaostanku natančno in kompleksno pogledali celotno zgodovino hollywoodskega filma in med drugim tudi celotne opuse posameznih režiserjev (Stoddart 1995; Wollen 1998). Tako se je pred njihovimi pozorno uprtimi očmi počasi razkrivala širša, celovitejša slika, ki je vztrajno izdajala ponavljajoče se stile in teme, ki so kot rdeča nit povezovala celoten režiserjev opus. In prav ta neprimerljiva realnost je verjetno najbolj pripomogla k uspešnemu porodu ideje o *auteurju* in vsekakor močno vplivala na potek takratne francoske filmske misli (Stoddart 1995). S temi kinotečnimi kompleksnimi predvajanji so si francoski cinefili ustvarili pomembno bazo vedenja, iz katere so črpali svoje nadaljne razmisleke ter tako kmalu postali ugledni in pomembni kritiki, ki so pridobili takšno moč, da so marsikaterega režiserja povzdignili v *auteurja*. Francoska cinefilija kot kontrakultura, ki se je v končni fazi iz teorije prelevila v samo produkcijo filmov, je, kot že rečeno, v filmskem svetu odigrala pomembno zgodovinsko vlogo, saj je v času, ko je bil evropski film na dnu svojega ugleda, z nastankom politike avtorjev in posledično novega vala bila »močno orodje kulturno-umetniške legitimacije filma« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 100).

### 2.1.2.2 Povojna rekonstrukcija francoske filmske infrastrukture – strukturni in ustvarjalni premiki

Francija je bila po drugi svetovni vojni tudi fizično uničena. Leta 1944 je bila slika francoske filmske kulture zelo žalostna: dvorane in studii so bili zaprti ali porušeni ter filmski pogoji zelo negotovi. Rekli bi lahko, da takrat filmske aktivnosti v bistvu sploh ni bilo. Postala je le še ena žrtev druge svetovne vojne več. Zato je bilo poleg nujnosti same fizične rekonstrukcije kinematografij in druge kinematografske infrastrukture izjemno pomembna prav revitalizacija ustvarjalnega etosa ter javne, politične in estetske morale (Jeancolas 2000).

Leta 1946 je bil za namene izgradnje zakonskih in finančnih struktur, ki bi spodbudile produkcijo in distribucijo filmov, ustanovljen Nacionalni center kinematografije – CNC (*Centre national de la cinématographie*), ki za francoski film še danes igra glavno vlogo (Jeancolas 2000). CNC je postala pomembna institucija, ki je francoski nacionalni film zelo protekcionistično ščitila in branila pred vsemi grozečimi zunanjimi napadi. Poleg tega je igrala nekakšno vlogo agenta, ki je preko raznih finančnih spodbud produkcijskim, distribucijskim in prikazovalnim delom filmske dejavnosti skrbel za nemoteno posredovanje nacionalne kulture. Na podlagi uspešnega mešanja ekonomskih in kulturnih ciljev, privatnih in javnih interesov, je CNC francoskemu filmu pomagala prebroditi notranje krize in biti kos močni tuji konkurenci ter tako vzpostaviti trdno kulturno enotnost (Danan 2006). Kmalu je bil ustvarjen tudi sklad finančne pomoči *avance sur recettes*<sup>10</sup>, ki se je zbiral na podlagi davka od prodanih filmskih vstopnic tako za ogled francoskih kot tudi tujih filmov (Jeancolas 2000). CNC je za zagotovitev kvalitete filmske produkcije, ki bi zadostila »visokokulturnim« ciljem filmskega poslanstva, del sredstev od avtomatsko generiranih subvencij za razvoj nacionalne množične filmske industrije namenila tudi selektivnemu izboru projektov (*«aide sélective»*), ki so bili izbrani na podlagi kriterijev kvalitete, kar je v praksi pomenilo, da so mladi režiserji s svojo inovativnostjo dobili priložnost oživeti francoski film in s tem

---

<sup>10</sup> Gre za francoski sistem državne pomoči filmu. Zаметki tovrstnega financiranja so se najprej pojavili leta 1948 s filmskim skladom, ki se je financiral iz davka na vstopnice in tako pridobljen denar delil med domače producente. Sistem *avance sur recettes* je bil sprejet leta 1959, torej v času novega vala, kar je zelo pomagalo, da je bila subvencija namenjena avtorskim filmom in mladim cineastom. Sprva so lahko kandidirali samo producenti, z letom 1968 pa vsi cineasti. Subvencija se podeljuje v obliki predujma, ki se kasneje poravna z določenim odstotkom od dohodka, ki ga film ustvari, če pa ga ne, znesek vrne producent sam (Kavčič in Vrdlovec 1999).

prispevati k nacionalni »visoki kulturi«, povsem drugačni od prevladujoče množične prakse hollywoodskega filma (Danan 2006). Te uspešne institucionalne strategije so vsekakor pomagale pri zagonu ohromljenega francoskega filma preko uspešne izgradnje filmske infrastrukture in zdrave filmske kulture.

Leta 1949 je že bilo čutiti korenite spremembe, h katerim so nedvomno pripomogle tudi te strukturne novosti. Kmalu je bilo mogoče zaznati, da se je francoska kinematografija počasi zopet vračala v formo izpred vojnih časov. Sklad je ponujal sveža finančna sredstva tako za oživitvev filmske produkcije kot tudi rekonstrukcijo filmskih avditorijev. Tako je na primer izjemen uspeh predvajanega filma *V vrtincu* (*Gone With The Wind*, Victor Fleming, 1939), ki so ga občinstvu pokazali šele leta 1950, znatno finančno pomagal pri produkciji filmov **Christiana Jacqueja** in **Jacquesa Tatija** ter pri rekonstrukciji malih kinodvoran tako v velikih kot tudi malih mestih. Leta 1953 so zakon nadgradili s kontribucijami za kulturne inovacije, kot so na primer **Langloisova Cinémathèque française**, mreža kinoklubov (*Ciné-Clubs*) in filmski inštitut IDHEC (*Institut des hautes études cinématographiques, Institute for Advanced Cinematographic Studies*). S to izjemno pomembno podporo je Francija dala intenziven zagon evoluciji filmskega družbenega statusa in omogočila razrast cinefilije (Jeancolas 2000).

K razvoju francoske filmske avtorske produkcije je veliko pripomogel tudi zakon iz leta 1957, ki je za avtorje filma priznal režiserja, skladatelja in vse vključene pisce filma ter producentu odvzel vse licenčne in avtorske pravice (Jeancolas 2000). Še danes velja, da je razvoj filma posledica režiserjevih idej in ne plod timskega dela s producentom na čelu. Tako je tudi sama zakonodaja o varstvu avtorskih pravic dajala režiserju odločno prednost pred producentom, ki mu je v sami produkciji skupaj s celotnim sistemom jemala vsakršno pogajalsko moč. Režiser je imel na ta način tudi formalno vedno dovolj svobode za ustvarjanje pristno avtorskega filma (Rugelj 2002). Glede na te strukturne spremembe, ki jasno in vztrajno namigujejo na to, da je režiser pomemben, lahko bi rekli kar najpomembnejši člen filmske produkcije, je jasno in povsem samoumevno, da se je ideja *auteurja* porodila prav na francoskih tleh.

Ta sistem je še danes izjemno funkcionalen in francoski filmski produkciji še vedno uspešno pomaga pri ustvarjanju raznolikega filmskega sveta. Francoski film svoj visok

ugled vedno znova potrjuje in še vedno producira sebi lastne filme, med katerimi lahko še vedno z veseljem zaznavamo veliko število osebnih, krhkih in individualnih avtorskih filmov (*cinema d'auteur*). Nedvomno je francoski film zvesto zavezan načelu ustvarjalne umetnosti in lahko bi ga imenovali kar »film prototipov« (Jeancolas 1998, 57). Ni se težko strinjati niti z mnenjem **Sergea Daneya** – ki je sicer priznal tudi njegova »mlačna« obdobja<sup>11</sup> – da je »francoski film edinstven« in da »ni podoben nobenemu drugemu« (Daney 2001, 51). Nekateri, na primer **Éric Rohmer** in **Luc Moullet**, imajo francoski film za najboljši film sveta. »Kot da bi se prav v Franciji dobra stara sedma umetnost – film-kot-umetnost-dvajsetega-stoletja – še najmanj upehala ali vsaj najpočasneje izgubljala moč« (Daney 2001, 51). Recept za uspeh francoskega filma tiči verjetno prav v vztrajnem, konstantnem in konstruktivnem dialogu med umetnostjo in industrijo ter kulturo in kapitalom (Daney 2001). Še posebej nacionalne, predvsem evropske kinematografije, ki so glede svojevrstne specifičnosti filmske umetnosti precej sorodne francoski, bi vsekakor lahko veliko pridobile, če bi se zgledovale po njeni strategiji.

### 3 NASTAVKI POLITIKE AVTORJEV

Politika avtorjev je bila tako del serije razvojnih sprememb francoske filmske kritike, ki so jo začeli **Roger Leenhardt**, **André Bazin**, **Alexandre Astruc** in **Jean George Auriol** (Hess 1974a). V temačnih kinodvoranah je Bazin izbrskal filmski modernizem, ki ga je nato zelo pritajeno in počasi odkrival »Mladim Turkom« na straneh *Cahiers du cinéma*. Peterica je Bazinove besede jemala zelo resno, tako zelo, da so kmalu popolnoma demolirali mračno »Tradicijo kvalitete« in na njenih ruševinah zmagovito zgradili novi val (Dudley 2005).

---

<sup>11</sup> Gre predvsem za obdobje po protestnih dogodkih v maju 1968: »Za francoski film bodo sedemdeseta leta desetletje *post par excellence*: post-novi val, post-68, postmoderno. Nobene ostrine, gibanja, šole: tako rekoč estetska puščava« (Daney 2001, 51). Poleg tega **Serge Daney** filmu tistega obdobja očita nedejavnost v majskih dogodkih, ko bi lahko na poti revolucije pomagali prav s filmskimi podobami. Film po njegovo ni bil sposoben posneti političnega oziroma družbenega dogodka in je v sferi vizualnega postajal vse bolj obrozen. Ker je bil film takrat nesposoben posneti revolucije onstran »političnih filmov«, ki so bili zanj »sramoten film«, je za določen čas celo končal biti cinefil, tako se je od francoskega filma kot kritik tudi radikalno distanciral in se vrgel raje v politični militantizem (Daney 2001; Vrdlovec 2001).



V *Cahiers* se je tako začela vojna proti literarnemu »olepševanju« francoskega filma in obenem odločno spodbujanje osebnih, svojstvenih in svobodnih ustvarjalnih prizadevanj ter poskusov filmskega izražanja neposredno preko stila. Estetika je tako postala nemudoma posebljena in v filmskih diskusijah bistvenega pomena. Nekateri filmski ustvarjalci, predvsem tisti iz logov »Tradicije kvalitete«, so bili iz resne obravnave takoj izključeni, nekateri pa so bili poveljani v malodane bogove. Napad na filmskem polju je bil izjemno oster in preživeli so le redki, ki so si zaslužili najsijajnejša odličja. Med francoskimi režiserji so bili to na primer **Jean Renoir**, **René Clair**, **Marcel Pagnol** in **Max Ophüls**. Renoir je nasploh predstavljal pomemben člen sprememb, saj je s svojo izjemno aktivnostjo in razvojem postal legendarna figura, ki je spodbudila ambicije mlajše generacije in še intenzivirala njihovo željo po svobodnejšem, spontanejšem, senzualnejšem filmu, bolj sproščeni igri ter reševanju filmskih težav na popolnoma filmski način (in nikakor ne na primer literarni ali gledališki). Na nek način je prav Renoir postal oče novega vala (Dudley 1987).

**Éric Rohmer** je dejal, da sta Leenhardt in Bazin naredila »Kopernikovo revolucijo« filmske kritike (Hess 1974a). Bazin in drugi mladi intelektualci, kot **Chris Marker** in **Alain Resnais**, so bili na strani absolutne neodvisnosti filmskega ustvarjanja in to na popolnoma vseh ravneh. Stilu so dajali več pomena kot samemu predmetu filma. Realizem je postal zanje več kot družbena vrednota. In na podlagi teh stališč so glasno klicali po estetski prenovi. V reviji *La revue du cinéma*, predhodnici *Cahiers*, so to prenovo našli v novem italijanskem filmu neorealizma in tudi v odličnih filmih iz preteklosti ter bolj umetniških projektih *auteurjev*, kot so **Jean Cocteau**, **Jean-Paul Sartre**, **Robert Bresson** in **Alexandre Astruc** (Dudley 1987). Mladi Bazin je bil vodilni v skupini, »veliki oče«, ki je s svojimi prispevki o francoskem, italijanskem in ameriškem filmu v raznih revijah med leti 1945 in 1950 spremenil obraz filmskega kriticizma. Izjemen obseg njegovih esejev je predstavljal pomembno osnovo za argumente, ki so filmske kritike preokupirali v naslednjih desetletjih. Njegova knjiga o Wellesu iz petdesetega leta, v kateri ga spozna kot *auteurja* svojih filmov, ki zrcalijo njegovo osebnost, je postala za dolgo časa nekakšen prototip pojasnjevalnega kriticizma (Bordwell 1989).

Torej so vsi tej socialni, kulturni in estetski predhodniki položili temelje, na katerih se je med leti 1951 in 1958 nenačrtno, zgolj kot plod razmišljanj **Érica Rohmerja**, **Jean-**

**Luca Godarda, Jacquesa Rivettea in François Truffautja** na straneh revij *Cahiers du Cinéma* in *Arts*, razvijala politika avtorjev (Wollen 1998 in Hess 1974a). Zrasla je iz spleta naključij in ni bila nikoli programsko izdelana ali utemeljena v kakem manifestu ali kolektivni izjavi. Nastala je čisto spontano in povsem naključno (Wollen 1998).

Vseeno pa sta znana dva glavna prispevka, ki sta nenačrtovano, a jasno načrtala kasnejša načela politike avtorjev, in sicer sta to bila manifest »Rojstvo nove avantgarde: kamera kot nalivno pero« **Alexandra Astruca**, ki že z naslovom namiguje na režiserjev ustvarjalni in umetniški primat ter esej »Določena tendenca francoskega filma« **Françoisja Truffautja**, ki iz današnjega vidika vsekakor velja za programski tekst politike avtorjev. Truffaut se je med drugim zavzemal za absolutno avtonomijo umetnosti, predvsem filma, kar je bilo v tistem času med francoskimi cinefili zelo razširjeno prizadevanje. Glavni cilj in želja je bilo film osvoboditi vseh zunanjih vplivov. Tako lahko rečemo, da je bila edina politika, ki je cinefile zanimala, prav politika avtorjev, kar se je kasneje v filmih novega vala tudi zelo očitno pokazalo.

### *3.1.1 Alexandre Astruc: »Rojstvo nove avantgarde: kamera kot nalivno pero«*

Že **André Bazin** je trdil, da modernistične filmske tehnike režiserju omogočajo, da lahko preko ustvarjanja filma prakticira nekakšno pisanje (*écriture*). To idejo, idejo pisanja s filmsko kamero, je kasneje podrobneje konceptualiziral **Alexandre Astruc**. Film je bil sicer že pred tem večkrat primerjan z literaturo in struktura filma z jezikovno slovnico, ampak prav Astruc je v tem manifestu vse to konkretno nadgradil in skoval vpliven pojem »*caméra-stylo*«, kar pomeni »kamera – nalivno pero«. S tem je zelo glasno namignil, da je ustvarjanje filmov na nek način pisanje s slikami (Phelps in Stephenson 1989). Torej je prav tako kot literatura tudi filmska produkcija lahko umetnost – umetnost individualnega izraza tistega, ki vihti pisalo v obliki kamere.

Leta 1948 je v svojem manifestu, naveličan vsakodnevnih in vedno istih dolgočasnih filmov, začutil, da se v filmski produkciji dogaja nekaj pomembnega. »Današnji film dobiva nov obraz« (Astruc 2009, 31). Ta nov obraz, ki naj bi bil s strani kritikov popolnoma spregledan, se je v vsej svoji lepoti pokazal v filmu **Pravilo igre Jeana Renoira** (*La règle du jeu*, 1939), v filmih **Orsona Wellesa** in v filmu **Dame iz**

Bolonjskega gozda **Roberta Bressona** (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945). Ti filmi, katerim kritiki niso namenili nobene resne pozornosti, so po Astrucovem mnenju zgradili temelje prihodnosti filma. Z ostalimi kritiki njegovega kroga je te filme za razliko od drugih hvalil in v njih vizionarsko videl nekaj preroškega. Ker je bilo na podlagi teh videnj pričakovati nekaj povsem novega, je v manifestu govoril o avantgardi (Astruc 2009), ki jo je nestrpno pričakoval.

Astruc je želel poudariti intelektualno vrednost filmske govornice, ki je postajala čedalje pomembnejše izrazno sredstvo, podobno kot govorica drugih umetnosti, še posebej slikarstva in literature. Film je tako prerasel obdobje gole sejemske in zabaviščne atrakcije in postopoma postajal jezik. »Z jezikom mislim formo, v kateri in s katero lahko umetnik izrazi svoje še tako abstraktne misli in svoje obsesije prevede ravno tako kot to počne v sodobnih esejih in romanih« (Astruc 2009, 32). Film naj bi se tako postopoma osvobodil tiranije vizualnega, ustvarjanja podobe zaradi podobe in se počasi prelevil v izjemno fleksibilno in subtilno pisno sredstvo, ravno takšno, kot je pisan jezik. Prav filmska govorica naj bi namreč lahko zadostila potrebam sodobne misli, življenjske filozofije in novodobnih idej. Še več, sodobna umetnikova vizija naj bi se lahko popolnoma izrazila le preko vse bolj preciznega filmskega jezika in se tako skozenj prevedla direktno na filmski trak. Astruc je bil prepričan, da filmska forma omogoča produkcijo del, ki so glede na globino in pomen enakovredna romanom **Williamu Faulknerja** in **Andréa Malrauxa** ter esejem **Jean-Paul Sartra** in **Alberta Camusa** (Astruc 2009).

Po njegovo lahko film izrazi kakršnokoli realnost. In na podlagi tega je filmskim ustvarjalcem polagal na srce, da se je med oblikovanjem novega filmskega jezika potrebno zavedati, da se v izogib komercialnim konvencijam filmske produkcije ni potrebno vračati v čas poetičnega dokumentarnega ali surrealističnega filma, saj naj bi bilo odprtih še veliko povsem neizrabljenih možnosti za povsem drugačno in individualno ustvarjanje. »To pa seveda pomeni, da mora scenarist sam režirati svoje scenarije, ali še bolje, da scenarist preneha obstajati, saj s tem načinom filmskega ustvarjanja (koncept »kamera kot nalivno pero«, op. a.) razlikovanje med avtorjem in režiserjem izgubi ves svoj pomen« (Astruc 2009, 35). Ko režiser sprejme svojo kamero za nalivno pero, lahko z njo med realizacijo scenarija ustvari popolnoma svoj rokopis, svojo govorico, svojo poetiko, podobno kot to stori pisatelj. Ta drzna izjava je ena

najpomembnejših izjav v manifestu, ki je odločno vplivala na razmišljanja o *auteurju* in posledično na nastanek politike avtorjev. Ideja »filmskega rokopisa«, ki torej predpostavlja ustvarjalno in ne zgolj obrtniško vlogo režiserja, je postala izhodišče koncepta *auteurja* in »avtorske pisave«, ki so jo kasneje pri *Cahiers du cinéma* razvili v politiko avtorjev.

»Režija ne pomeni več ilustracije ali prezentacije scene, ampak pravo dejanje pisanja. Filmski ustvarjalec/avtor s svojo kamero piše, tako kot pisatelj piše s svojim pisalom« (Astruc 2009, 35). Torej lahko s filmskim jezikom cineast na povsem individualen način izrazi svoje misli in s kamero kot z nalivnim peresom na filmski trak zapiše svoj pogled na svet, svojo življenjsko filozofijo, svojo osebno vizijo. In ta koncept – evolucija filmskega jezika – je postal eno glavnih težišč politike avtorjev. Kamera kot izrazno sredstvo tako postane najpomembnejši faktor filmske produkcije in z njo lahko *auteur* – torej režiser – film spremeni v umetnost.

»To nima ničesar opraviti s kakšno šolo ali celo gibanjem. Morda lahko temu enostavno rečemo tendenca: nova zavest, želja po preoblikovanju filma in pospešitvi prihoda razburljive prihodnosti. Seveda tendence ne bi smeli tako imenovati, dokler o sebi nima česa konkretnega za pokazati. Filmi bodo prišli, bodo ugledali luč dneva – o tem ni nobenega dvoma« (Astruc 2009, 36). In te vizionarske besede, ki glasno kličejo prihodnost, proti kateri naj bi bil film vedno usmerjen, so zelo eksplicitno napovedale tako politiko avtorjev kot tudi novi val. Štafeto Astrucovega obupanega, a hkrati strastnega in izjemno optimističnega klica po spremembah, je odločno sprejel **Françoise Truffaut** in njegov manifest nadaljeval v svojem ostrem in surovem napadu na francoski *mainstream* film tedanjega časa.

### 3.1.2 *François Truffaut: »Določena tendenca francoskega filma«*<sup>12</sup>

**Françoise Truffaut** je kot mlad kritik že v reviji *Arts* ostro napadal takratno francosko filmsko produkcijo in predvsem tedaj vodilne režiserje in scenariste t. i. »Tradicije kvalitete«, na splošno zelo cenjene, katerih »literarni filmi« so veljali za nacionalno

---

<sup>12</sup> Prvič objavljeno z naslovom »*Une Certaine Tendence du Cinéma Français*« v *Cahiers du cinéma* 31. januarja 1954.

najboljše filme. S svojim izjemno direktnim, jeznim in na trenutke že skoraj osebnim napadom, si je pridobil veliko sovražnikov in celo prepoved nastopa na *canneskem* festivalu. Morda je resnica, ki so jo uvideli v vanje uprtem zrcalu, vendarle preveč bolela. Kmalu se je izkazalo, da so bile njegove besede, čeprav resnično ostre in morda celo zares nesramne, vizionarske ali vsaj prebujevalne, saj ni bilo potrebno dolgo čakati, ko se je njegova želja, ali bolje rečeno zahteva po osebnem, avtorskem filmu, tudi v celoti uresničila. Zgražanje nad njim se tako kmalu prelevi v neizmerno spoštovanje – čeprav mu resda nekateri niso nikoli oprostili – in ta esej postane skorajda neizogibna referenca filmske misli.

Truffault je bil odločen, da bo »izdal« takratno francosko filmsko produkcijo in vsem naznanil, da ni vredna vsega tistega spoštovanja, ki ga je bila deležna. Tedanji francoski film, film »Tradicije kvalitete«, za katerega je bil značilen velik poudarek na samem scenariju in s tem tudi na njegovi literarnosti, ki naj bi pripomogla k višjemu ugledu filmske forme, naj bi bil odraz pomanjkanja ambicioznosti, avtorstva, navdiha in ustvarjalnosti. Celoten produkcijski proces naj bi bil bolj podoben obrti kot umetnosti, ki na filmska platna lansira le slabe plagiate ameriške kinematografije (Truffault 1997). »Tradicija kvalitete« je bila namreč izrazito formulaične narave in njena glavna formula, njena maksima je bila literarna adaptacija. Celo filmi z izvirnim scenarijem so največ teže dajali povsem literarno oblikovanim dialogom. S forsiranjem literarnosti so ciljali predvsem na nadvse »kultivirano« in izobraženo občinstvo, ki naj bi želelo nekaj več od gole zabavljajske narave filma. Literatura je asociirala na vrhunsko umetnost in film je z njo to tudi hotel postati ter tako zadovoljiti izbirčno elito<sup>13</sup> (Dudley 1987).

V svojih pisanjih je Truffault opozarjal še na en problem takratne francoske filmske strukture. Francoska produkcija je namreč temeljila na nekakšnem ziheraštvu in podpirala bolj kot ne le dodobra ustaljene cineaste ter s to zaprtostjo in togostjo preprečevala mladim filmskim ustvarjalcem, da bi si tudi po dolgem vajeništvu, ki naj bi bilo takrat nekakšen pogoj napredovanja, utrli lastno filmsko pot in s tem po Truffaultjevem mnenju puščala brez dela najboljše francoske režiserje (Hess 1974b).

---

<sup>13</sup> Podobno so prav tako v Franciji z družbo *Film d'art* na začetku dvajsetega stoletja želeli filmu dvigniti umetniški ugled s pomočjo gledališkosti filmske forme, ki so jo vzeli neposredno iz gledališke prakse. Verjetno ni potrebno poudarjati, da jim tudi takrat ni ravno najbolje uspelo.

Njegovi kritiški prispevki za *Cahiers du cinéma*, ki so podpirali tehnično podkovanost, inovativnost in sposobnost izražanja osebne vizije nekaterih hollywoodskih režiserjev, kot so na primer **Howard Hawks**, **Raoul Walsh**, **Samuel Fuller**, **John Ford** in še posebej **Alfred Hitchcock**, ter nadvse cenili poetični realizem tridesetih let, torej **Jeana Renoira**, **Marcela Carnéja**, **Jeana Vigoja** ter tudi **Roberta Bressona** in **Jeana Cocteauja**, so bili vedno strastni in ognjeviti. Prelomni članek pa je predstavljal prav esej »Določena tendenca francoskega filma«, kjer glasno poziva k alternativnemu avtorskemu filmu (*cinéma des auteurs*) in s tem močno zaznamuje obrat kritikov revije *Cahiers du cinéma* k politiki avtorjev. **Jacques Doniol-Valcroze** je dejal, da je ravno ta esej spremenil ton in pot revije ter določil tisto, kar je *Cahiers du cinéma* kasneje tudi predstavljala (Hess 1974b; Truffaut 1997).

Temno senco nad francosko produkcijo »Tradicije kvalitete« je predstavljal predvsem potenciranje pomena literarno obdelane besede in scenarija, ki izhaja iz literature. Francoski scenarij naj bi se po zaslugi **Jacquesa Préverta** v tridesetih letih sijajno razvijal in z njim je v tistem času francoski film zasijal v luči poetičnega realizma, čigar največja mojstrovina naj bi bila Obala v megli (*Quai des Brumes*, Marcel Carné, 1938). Čas vojne in čas po njej pa je za francoski film pomenil konec te lepe pravljice. Poetični realizem, ki ga je Truffaut izjemno cenil, je »umrl, ko je za sabo zaprl Vrata noči (*Les Portes de la Nuit*, Marcel Carné, 1947, op. a.)« (Truffaut 1997, 47). Na veliko Truffautovo žalost ga je zamenjal psihološki realizem, utelešen v imenih, kot so **Claude Autant-Lara**, **Jean Dellanoy**, **René Clément**, **Yves Allgret** in **Marcel Pagliero**, ki so načeloma veljali za najboljše francoske povojne režiserje in njihovi filmi za najuspešnejše. Na podlagi teh spoznanj je Truffaut vzpostavil nekakšno ostro opozicijo med »Francosko kvaliteto«, ki je bila utelešena v »psihološkem realizmu« preko dominacije scenaristov, čigar scenarije so režiserji na platno le obrtniško inscenirali in avtorskim filmom (*cinéma d'auteurs*), ki ga je predstavljal »poetični realizem« preko cineastov (*hommes du cinéma*), ki so v svojih veliko bolj osebnih delih izražali svoj pogled na svet (Truffaut 1997). S tem precej sarkastičnim napadom na francoski komercialni film in na akterje, ki so ta film ustvarjali, je vzpostavil nekakšno nasprotje med umetniškim in komercialnim filmom, ki ga poznamo še danes.

**John Hess** trdi, da si je Truffaut kot mlad, perspektiven filmski ustvarjalec prizadeval uničiti »psihološki realizem« tudi zato, da bi lahko na njegovih ruševinah utrl pot

novemu francoskemu filmu. Da bi čim bolj učinkovito promoviral avtorski film – ta osebni film režiserjev in ne scenaristov ali producentov – je moral napasti in popolnoma raztrgati trenutne filmske trende, ki naj bi novemu filmu onemogočali popoln razvoj. In za dosego tega cilja je moral napasti najbolj vplivna scenarista »Tradicije kvalitete«, **Jeana Aurenchea** in **Pierrea Bosta**, ki naj bi pomenila ključna predstavnika vsega tistega, kar je Truffault sovražil (Hess 1974b).

In zato, ker naj bi bili najostrejši trn v peti francoske filmske produkcije tistega časa ravno scenaristi, ki so delovali pod okriljem »Tradicije kvalitete«, torej **Jean Aurenche** in **Pierre Bost**, **Jacques Sigurd**, **Henri Jeanson**, **Robert Scipion** ter **Roland Laudenbach**, esej temelji na ostri kritiki njihovega dela, v bistvu »na razvrednotenju sicer splošno hvaljenih filmov« (Truffaut 1997, 51). Najbolj drzno kritiko pa posveti prav najuspešnejšima med njimi, navezi Jeana Aurenchea in Pierrea Bosta, ki naj bi s svojimi priredbami onemogočala, da bi se avtorski film, po katerem je tako hrepenel, lahko popolnoma realiziral.

Adaptacijski sistem Aurenchea in Bosta je temeljil na priredbah največjih književnih mojstrov, pri čemer sta verjela, da svoja dela prirejata na podlagi načelne zvestobe duhu in ne črki mojstrovine. Truffaut, kot strasten ljubitelj literature, kar se kaže tudi v njegovih filmih, je napadel že to njuno naivno prepričanje, da sploh lahko ostaneta zvesta duhu mojstrovina. To naj bi bilo povsem nemogoče, saj so si literati tako kot tudi režiserji med seboj tako zelo različni, da je nemogoče zvesto ujeti njihov duh. (Truffaut 1997). Poleg načela zvestobe duhu je njun sistem sledil še enemu precej spornemu prijemu, »načelu enakovrednosti«, kot sta ga sama imenovala, kar je v praksi pomenilo, da prizori v romanu, ki so bili po njuni oceni neposnemljivi v filmu, niso bili opuščeni, ampak »enakovredno« zamenjani z na novo iznajdenimi, bolj filmskimi prizori. Ker je veljalo, da je poštena priredba izdaja, sta na podlagi tega načela oblikovala svoje geslo, ki se je nekoliko pretenciozno glasilo: »Iznajdba brez izdaje« (Truffaut 1997). Eden ključnih namenov tega eseja naj bi tako bila prav preverba delovanja tega adaptacijskega sistema, ki se je prelevila v precej eksplicitno kritiko njunega delovanja.

Truffault, ne najbolj prepričan, da lahko v romanu dejansko obstajajo neposnemljivi prizori, »načelo enakovrednosti« na podlagi nazorno prikazanih primerov popolnoma

ovrže in Aurencheu in Bostu očita izkoriščanje tega načela za zavestno spreminjanje pomena prirejenega dela in za pritajeno vstavljanje njunih skritih sporočil nasprotovanja (Truffault 1997). Že omenjeno Truffaultjevo spoštovanje do literature morda razloži njegovo ogorčenje nad njuno dejansko nezvestobo literarnemu delu, poleg tega pa nam veliko razloži tudi njegova izrazito konzervativna drža, ki je v njunih priredbah spoznala veliko »bogokletnih« prijemov, ki jih ni mogel kar spregledati.

Še več. Aurencha in Bosta označi za avtorja izrazito antiburžoaznih, antimilitarističnih in antiklerikalnih filmov, ki pa se zaradi splošne priljubljenosti talarjev kleru zahrbtno priklonita. V svojih filmih naj bi producenta zadovoljila, a ga hkrati, tako kot tudi občinstvo, prevarala in z dvoumnimi dialogi ter obdelavo tem skrutitve in bogokletstva popolnoma izdala. Ta dvoumnost, ki se kaže v prikrivanju izjav v podkožje sicer na videz povsem neproblematičnega filma, ki ga omogoča postopek *alibizma*, kot ga je imenoval Truffault, pa zelo diši po kasneje definirani *Cahierovski* kategoriji »e«<sup>14</sup>. Uporaba tega postopka naj bi bila sicer popolnoma »upravičena in celo nujna v dobi, ko je treba na vse načine razgaljati neumnost, da bi lahko sploh razumno delali« (Truffault 1997, 49). Vendar tovrstne predelave avtorjev, kot so **André Gide**, **Georges Bernanos** in **Raymond Radiguet**, označi celo za škandalozno dejanje (Truffault 1997).

V stilu kasnejše politike avtorjev je Truffault v eseju dejal, da »priznava veljavnost le tisti priredbi, ki jo napiše filmar (*un homme de cinéma*)« (Truffault 1997, 49).

---

<sup>14</sup> Jeseni leta 1969 so v vplivnem uvodniku revije *Cahiers du cinéma* predstavili klasifikacijo filmov, ki so v sedem kategorij razvršeni glede na to, kako se v njih reprezentira ideologija oziroma kako jo sami reprezentirajo. Kategorije od *a* do *g* so bile definirane glede na to, ali so režiserji nesporni posredniki vladajoče ideologije ali skušajo na impliciten način pokazati njena protislovja ali da kritiko izražajo povsem eksplicitno. Šlo je za nekakšen poskus določitve, v kolikšni meri nek film spodjeda vladajočo ideologijo. Najpomembnejša je bila peta kategorija, torej kategorija »e«, ki zajema filme, ki na prvi pogled predstavljajo kontinuiteto z vladajočo ideologijo, so torej navidez reprezentativni, a podrobnejša obravnava pokaže, da temu ni tako (Cook 2007). Ti filmi namreč izvajajo določen spodmik med ideološko vsebino in filmskim označevalnim delom, ki sicer popolnoma integrirani v sistem, na podlagi določene demontaže, odkriva ideološke meje (Vrdlovec 1985). V osnovi se filmi kategorije »e«, razpokani od notranjih protislovij, kažejo kot orodje vladajoče ideologije, a se v ponovnem, bolj pozornem, t. i. simptomatičnem branju izkažejo kot kritika te iste ideologije. **Jean-Louis Comolli** in **Jean Narboni** sta film *Cahierovske* kategorije »e« opisala takole: »Če beremo film posevno in iščemo simptome, če pogledamo onstran njegove formalne koherentnosti, lahko vidimo, da je ves razpokan, razcepljen od notranje napetosti, ki je v ideološko slepih filmih preprosto ni. Takšen primer številnih hollywoodskih filmov, ki so sicer popolnoma integrirani v sistem in ideologijo, obenem pa ta sistem in njegovo ideologijo razjedajo od znotraj« (Comolli in Narboni v Cook, 2007, 450).



Aurenche in Bost sta predvsem literata in očitam jima prezir, ki bije iz njunega podcenjevanja filma. Do scenarija se vedeta približno tako kot tisti, ki hočejo prestopnika prevzgojiti s tem, da mu najdejo delo. Vedno sta prepričana, da sta »storila največ« zanj, ko sta ga očistila vseh subtilnosti, cele znanosti nians, ki so sploh ena glavnih zaslug modernih romanov. Navsezadnje razlagalci naše umetnosti vedo, da prav nič ne počastimo filma, če zanj uporabimo literarni žargon. /.../ V resnici Aurenche in Bost priskutita dela, ki jih adaptirata, saj gre enakovrednost vedno v smeri bodisi izdaje bodisi skromnosti (Truffaut 1997, 49).

Truffaut skozi celoten esej reže vedno ostreje v že tako načeto meso prirejanja scenarijev. Tehniko enakovrednosti označi za zgolj skromno zvijačo v izogib težavam: »kako z zvočnim trakom rešiti probleme, ki zadevajo podobo, kako počistiti sliko, da na ekranu ne ostane nič drugega kot globokoumno kadriranje, komplicirana osvetljava, 'polizana' fotografija, vsa ta živahna celota 'Tradicije kvalitete'« (Truffaut 1997, 49). Kot bomo lahko videli kasneje, je bila estetika politike avtorjev in predvsem novega vala pravo nasprotje teh »polizanih kvalitet«, ki se izkažejo kot največje pomanjkljivosti »Tradicije kvalitete«.

Čeprav naj bi bili ti filmi filmi scenaristov, so bili vseeno režiserji tisti, ki so in so hoteli biti odgovorni za scenarije in dialoge, ki so jih v filmih uprizarjali. Dejstvo pa je – in temu naj po Truffautojevem mnenju ne bi oporekala niti Aurenche in Bost, da, ko je bil scenarij enkrat predan, je bil film dejansko tudi že narejen. Režiserjeva vloga naj bi pa njuno bila zgolj obrtniške narave, ki poskrbi za insenacijo scenarija. »In žal je tako celo res!« (Truffaut 1997, 50). Film »Tradicije kvalitete« so bili tako po Truffaultjevem mnenju definitivno filmi scenaristov in nikakor ne režiserjev.

V eseju se navdušeno pokloni francoskim cineastom, kot so **Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt** in – kar je za kasnejšo politiko avtorjev bistveno – ob tem poudari, da so to »*auteurs*«, ki pogosto pišejo svoje dialoge, nekateri med njimi pa tudi zgodbe, ki jih režirajo« (Truffaut 1997, 50). In prav ta dvojna vloga režiserja postane za avtorski film zelo pomembna, nikakor pa ne nujna.

Truffaut je prepričan, da je presenetljivo dolgotrajen obstoj psihološkega realizma kriv za to, da občinstvo ne razume novih del francoske produkcije, ki jih predstavljajo zgoraj naštetih *auteurji*. Zlata kočija (*La Carrosse d'Or*, Jean Renoir, 1952), Zlata čelada (*Casque d'Or*, Jacques Becker, 1952), Dame iz Bulonjskega gozda (*Le Dames de Bois de Boulogne*, Robert Bresson, 1945) in Orfej (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950) so filmi, ki so bili krivično ignorirani in nerazumljeni. »Živela drznost, seveda, vendar jo je treba najprej šele poiskati – tam, kjer res je« (Truffaut 1997, 51). Drznosti pa ni videl v filmih »psihološkega realizma«, ampak pravo drznost zanj predstavljajo ravno ti novi filmi. »Jasno je, da gre za drznosti filmarjev in ne scenaristov, drznosti režiserjev in nič več pisunov« (Truffaut 1997, 51). Ta izjava odmeva bistvo kasnejše politike avtorjev in opevana drznost se v vsej svoji moči izkaže v novem valu.

Truffaut manifest sklene s polno dozo ironije. Boji se, da bo »Tradicija kvalitete« še naprej snemala »intelektualne filme« na podlagi priredb mojstrov in vanje še naprej dodajala zanjo tako značilne pogrebe. S takšnim nadaljevanjem naj bi francoski film postal »z vsem svojim 'psihološkim realizmom', 'trpkostjo', 'strogostjo' in 'dvoumnostjo' le še en sam velikanski pogreb, ki se bo lahko odpravil iz studia Billancourt naravnost na bližnje pokopališče, ki je očitno nalašč v soseščini, da bi lahko kar najhitreje prešli od producenta do grobarja« (Truffaut 1997, 51). In še dobro, da se ta napoved ni uresničila, torej da francoski film ni odromal na bližnje pokopališče, ampak – tudi v zahvalo tega prispevka – v porodnišnico, kjer so se bliskovito rojevali kulturni filmi novega vala, ki na filmske ustvarjalce vplivajo še danes.

**Jean-Luc Godard, Claude Chabrol in Éric Rohmer** se v svojih kritikah Truffaultjevi borbi odločno pridružijo in istočasno začenjajo s svojim osebnim proračunom financirati prve šestnajst milimetrske posnetke. V zahvalo podpori nekaterih vplivnih starešin je to mladinsko gibanje kmalu pridobilo na kredibilnosti. **Roger Leenhardt, Alexandre Astruc, Orson Welles in Roberto Rossellini** so s podpiranjem ambicij mladih kritikov predstavljali pomembno gorivo pri zagonu prihajajočih burnih sprememb (Dudley 1987).

**Andrew Sarris** je ta esej povzdignil v manifest politike avtorjev, kar pa vsaj zavestno ni bila nikoli Truffaultjeva ambicija ali namera (Hess 1974b). Glavni namen eseja je bil iskanje nove vrste realizma, ki bi temeljil na drugače ustvarjeni avtentičnosti (Forbes

2001). Čeprav naj bi bil edini namen zapiskov v eseju, kot pravi avtor sam, »poskus definicije določene tendence francoskega filma – tako imenovanega 'psihološkega realizma' – in zaris njenih meja« (Truffaut 1997, 47), pri čemer ga je vodilo mnogo strasti in predsodkov ter namerno tudi pesimizem, je članek pomenil in še vedno pomeni veliko več. Postal je namreč tako rekoč programski tekst politike avtorjev, ki jo je brezkompromisno sprožil in z njo radikalno spremenil tok filmske produkcije ter filmske teorije. Vplive tega še vedno trajajočega toka, ki verjetno nima roka trajanja, je mogoče čutiti še danes. Prispevek Truffautja je neizmerljiv, njegova pomembnost pa vredna vsega spoštovanja. Če ne bi on, bi morda – in po vsej verjetnosti tudi bi – kdo drug, vendar dejstvo je, da je dal prav on tisti zadnji potreben zagon korenitim spremembam poteka filmske zgodovine. Pričujoči esej je tako postal eden ključnih prispevkov zgodovine filmske misli.

Ta izjemno jezen esej je namreč postal za vsakršno obravnavo politike avtorjev in novega vala kanoničen tekst, ki se ga ne da kar obiti. Če dobro pogledamo, »Določena tendenca francoskega filma« ni bil toliko manifest politike avtorjev kot manifest novega vala. Pomenil je jasen in glasen poziv korenitih sprememb francoskega filma. In ta klic nikakor ni bil preslišan. Glavni cilj je bil namreč radikalna sprememba francoske produkcije in vzpostavitev sodobnega avtorskega filma. In to je Truffautju – tudi z njegovo aktivno pomočjo – kasneje absolutno uspelo.

### **3.2 VZPOSTAVITEV POLITIKE AVTORJEV**

Ob pogledu na grozne podobe, ki jih je na uničenih ulicah pustila druga svetovna vojna, so se filmski ustvarjalci različno odzvali. Predvsem na Japonskem, v Nemčiji in Italiji so se s krutimi prizori spoprijeli hkrati ustvarjalno in ozaveščevalno – v roke so vzeli dokumentaristične kamere in z odprtim srcem posneli tisto, kar se je odkrivalo neposredno pred njimi. Tako bi lahko rekli, da se je iz povojnih ruševin dvignil nov umetniški film. Pri tem je bil še posebej uspešen italijanski neorealizem<sup>15</sup>, ki je po poti

---

<sup>15</sup> Italijanski neorealizem je časovno umeščen med letoma 1940 in 1950. Filmi neorealizma so nastajali v izjemno občutljivem času (Italija je bila od leta 1922 do leta 1943 podvržena fašistični diktaturi). Ponujali so takojšen odgovor na željo po uničenju fašistične zapuščine. Obsodili so vojne grozote, zavrnili fašistično ideologijo in se ukvarjali s temami, kot so revščina, brezposelnost, brezdomstvo in socialni razdor (Monticelli 2000).

od filma *Rim, odprto mesto* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) do filma *Umberto D* (*Umberto D*, Vittorio De Sica, 1952) zgradil popolnoma nov filmski jezik. Neorealistični filmi so predstavljali novo estetiko in s svojo drugačnostjo gledalcu ponudili povsem nove izkušnje (Cousins 2004). Osvobodilno in ljudsko gibanje sta očitno nudili nove vsebine in nov vir navdiha (Sadoul 1960). Sami neorealistični filmi so ta navdih predali naprej in s tem sproducirali malo morje pisanj, novih idej in videnj, dokler ni prišlo tudi z njihovo pomočjo do korenitih sprememb tako filmske forme kot filmske misli.

Neorealizem, ki je spodbudil uspešen vzpon umetniškega filma, je namreč **Andréa Bazina** s svojo novo estetiko tako zelo navdušil, da je umetniški film preko vala prepričljivih pozitivnih kritik v bistvu institucionaliziral. S svojim strastnim pisanjem je navdušil tudi slavno peterico *Cahiers* – **François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol** in **Jacques Rivette** – ki so na njegovi podlagi med letoma 1951 in 1953 na straneh revije *Cahiers du cinéma* povsem spontano razvijali politiko avtorjev (Ndalianis 2007).

Ali lahko na nek način zasluge za ta pomemben estetski obrat pripišemo prav Bazinu? Sam pravi, da je bil zasuk od predvojnega k povojnemu stilu tako zelo izrazit, da je razvoj nove estetike zasledil celo v najbolj standardnih filmih (Dudley 2005). Bil je priča rojstvu izvirnosti povojnega filma, neprimerljivega s filmom predvojnega časa in eden glavnih, ki se je vseh teh inovativnosti najbolj lucidno zavedal ter jih preko neizmernega spoštovanja tudi skrbno ubesedil.

Bazin je bil na prihajajoče spremembe zelo pozoren. Tako je vojno preko niza drugačnih prijemov začutil že v preroški mojstrovini **Jeana Renoira** *Pravilo igre* (*La Règle du jeu*, 1939), ki je že kar odločno zamajala vztrajno zadržano ravnotežje predvojnega filma. Na podlagi tega izjemno pomembnega dela je že **Alexandre Astruc** najavil »rojstvo nove avantgarde«, čemur sta filma **Orsona Wellesa**, *Državljan Kane* (*Citizen Kane*, 1941) in *Veličastni Ambersonovi* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), skupaj s filmoma **Roberta Bressona** *Dame iz Bulonjskega gozda* (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945) in **Andréa Malrauxa** *Dnevi upanja* (*L'Espoir*, 1945) le odločno prikimali. To so očitni dokazi, da je bil že takrat film definitivno na poti velikih sprememb in h katerim je začel Bazin dodajati očarljive filme neorealizma. Torej – če

že ni on izumil nove estetike, je vsekakor bil prav on tisti, ki je to novo estetiko s svojimi odkritji institucionaliziral (Dudley 2005).

In temelji, na katerih je kasneje zrasla politika avtorjev, so bili s tem postavljeni. **James Monaco** je njeno nastajanje opisal takole: »Astruc je sklical zbor, Langlois je prispeval gradivo, Bazin pa je zagotovil temeljno arhitektoniko. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer in Rivette so v petdesetih letih na straneh revije *Cahiers du cinéma* argumentirali novo teorijo filma« (Monaco 1977, vii).

V času okupacije Francije se je ob prihodu zvočnega filma začelo glasno namigovati na to, da je z zvokom nastopila »doba scenaristov«, kar je sprožilo mnoge konflikte o tem, kdo je dejanski avtor filma: režiser ali scenarist. To je bilo glavno jabolko spora. In prav **André Bazin** je skupaj z **Rogerjem Leenhardt** med vrsticami *Cahiers* začel odločno zagovarjati argument, da je ustvarjalec filma režiser. Zavzemala sta se predvsem za dvig avtorske veljave režiserskih avtoritet, kot so **Orson Welles**, **William Wyler** in drugih hollywoodskih velikanov (Bordwell in Thompson 2010), ter s tem sprožila val poglobljenih študij režiserjev in njihovih filmov ter posledično tudi razvoj politike avtorjev, ki je *auteurju* dokončno priznala svoj ustvarjalni primat.

In čeprav je Bazin vsekakor spodbudil nastanek politike avtorjev, pa moramo poudariti, da je imel ob njenem vzpostavljanju kar nekaj pomislekov. Resda je ideja *auteurja* zrasla na straneh *Cahiers*, ampak znotraj revije vseeno ni bila povsem enotno sprejeta. Bazin je kot izjemno spravljiva in konstruktivna oseba seveda priznal, da se je *Cahiers* identificirala s politiko avtorjev in da je to postala tudi generalna politika revije, a ji je vseeno namenil nekaj sicer povsem dobrohotnih kritik in v eseju, ki ga je objavil v *Cahiers*, navedel njegove pomisleke in predvsem opozarjal, da obstaja pri politiki avtorjev velika nevarnost pristranske hvale inferiornega filma samo zaradi že prej prepoznanega *auteurja*. Ne glede na detektirane slabosti pa je Bazin v njej videl tudi nekatere velike prednosti, ki so ji vsekakor dvigale relevantnost (Tredell 2002; Bazin 2008).

Pri *Cahiers* niso nikoli zavestno nameravali razviti kakšne teorije, zato je politika avtorjev zelo ohlapno temeljila le na nekaj teoretičnih pristopih in še to na zelo impliciten način. Že sam izraz »politika« sugerira, da je bil njen namen predvsem

polemične in zelo specifične narave, s ciljem definicije nekega odnosa do filma in udejanjanja njenih načel. Za dosego tega cilja je *Cahiers* neizogibno morala odkriti nekaj temeljne teorije, a je to izpadlo zelo naključno in včasih tudi nekoherentno (MacCabe 1999 in Buscombe 2008). Spontana in naključna narava politike avtorjev je tako na podlagi zrahljanega okvirja skupnih stališč omogočala raznorazne interpretacije in različne aplikacije. Poleg pozitivnih strani te popustljive drže je nedoločnost in difuznost teorije, še posebej v Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike, dopustila mnoge očitne nespornosti in napačna tolmačenja. Kakorkoli že, lahko bi rekli, da je bila politika avtorjev izjemno plodna teorija, ki se je ukoreninila tudi na najmanj rodovitnih tleh (Wollen 1998).

V vsakem primeru pa je k filmskim študijam prispevala dve fundamentalni stvari: spodbudila je resen študij popularne hollywoodske filmske produkcije in vzporedno tudi podrobnejšo analizo mizanscene, ki je s politiko avtorjev vsekakor znatno pridobila na veljavi in predstavljala nekakšen glavni most, preko katerega lahko srečamo *auteurja* (Nelmes 1999). Ker so največjo šibkost takratnega francoskega filma pripisali precejšenju pisanih elementov, torej scenariju in hkratnemu zaobidenju pomembnosti same mizanscene filma, so v iskanju dokazov tega stališča dodobra prebrskali hollywoodski arhiv in v njem našli tisoče takšnih filmov, ki so na podlagi dosledne in konsistentne uporabe mizanscene bili identificirani kot filmi nespornih *auteurjev* (MacCabe 1999). Politika avtorjev je bila prav zato brez dvoma strateško izjemno pomembna, saj ji je uspelo nevtralizirati do tedaj nakopičene predsodke in status filma dvigniti na stopnjo kulturne forme, ki je vredna vsakega občudovanja in resne analize (Tredell 2002). Kot pravi **Hugh Gray**, je k temu, da je danes film vsesplošno spoznan kot resno in pomembno študijsko področje, velik delež doprinesel prav **André Bazin**, ki je s svojimi poglobljenimi in resnimi študijami filma dokazal, da ne gre le za golo zabavo, in preko obsežnih odgovorov na pogosto postavljeno vprašanje »Kaj je film?« (Gray 2005) nazorno pokazal, da je film vsekakor forma polna brilijantnih momentov, ki si zaslužijo in celo zahtevajo našo resno pozornost. Prav z njim se je za film začelo obdobje povsem legitimne akademske obravnave.

Politika avtorjev se je zgodila. In marsikaj spremenila. Če si sposodimo besede **Sergea Daneya**, bi lahko rojstvo in bistvo politike avtorjev opisali z naslednjimi besedami:

François Truffaut /.../ ni izgubljal časa in napovedal vojno (konec 1953) instituciji »Francoske kvalitete«, blaženi od zaverovanosti vase. Nato so prišli Schérer (potem imenovani Rohmer), Rivette, Godard in Chabrol. Bazin jim je pripravil intelektualno orodje, da so se lahko podali v bitko: prednostno preučevanje velikih cineastov /.../, zahteva po »nečistem« filmu, nenaklonjenost do gledališča, odpor do povečevanja tehnike, zanimanje za neznane ameriške filme itd. (Daney 2001, 104).

Bojevali so se zato, da bi bil film spoznan kot umetnost in »osnova splošne kulture /.../, da bi se v sedmo umetnost prenesel literarni credo, ki pravi: 'Stil je človek.' Ta boj je danes stvar preteklosti« (Daney 2001, 104). Bazin je bil motor, ki je dal zagon, da so leto dni po njegovi smrti ti isti cinefili odločno zakorakali v francoski film in ga preuredili do obisti. On je kot »predhodnik« prinesel »idejo o filmu kot ogledalu s pozrcalino posebne vrste brez katere ne bi razumeli, kaj je pomenil novi val« (Daney 2001, 104).

S politiko avtorjev se je definitivno zgodil radikalen premik filmske misli. Pred petdesetim letom je bila tradicionalna filmska kritika mnenja, da industrijska narava filmske produkcije onemogoča, da bi lahko v filmu iskali nek samostojen avtorjev izraz. To je na eni strani pomenilo, da film vsekakor ne more biti del umetnosti, saj naj bi bil kot podaljšana roka kapitala popolnoma vpet v kolesje kapitalizma in kot tak je bil večinoma sprejet kot gola potrošna dobrina, ki zgolj odslikava ideologijo kapitalističnega sistema. Na drugi strani pa so nekateri status umetnosti podarili tistim filmom, ki so nasprotovali industrijskemu sistemu produkcije in kazali neko individualno umetniško izražanje (Cook 2007). Predpostavka, da bi lahko nek popularen filmski ustvarjalec, ki mu je bila stereotipno priznana le vloga zabavljača, s pomočjo filmskega jezika podajal svojo osebno vizijo in raziskoval etične ter metafizične vidike, je bila skoraj heretična. Tovrstne sposobnosti in možnosti so bile namreč rezervirane zgolj za največje pisatelje in nikakor ne za popularni film ter njegove ustvarjalce, saj je bil Hollywood prepoznan kot industrijsko producirana masovna zabava, z besedami antropologa **Hortensea Powdermakerja** opisana kot »tovarna sanj« (Keith Grant 2008). In tovrstna, popolnoma prevladujoča mnenja so bila precej močno vkoreninjena. **Andrew Sarris** je v luči tega splošno razširjenega kulturnega manjvrednega kompleksa, zaradi katerega je bila hollywoodska produkcija

velikokrat neobjektivno podcenjena in krivično ignorirana, priznal, da si takrat ni mogel niti približno predstavljati, da se bo lahko nekoč v isti sapi govorilo o komercialnem režiserju, na primer **Alfredu Hitchcocku**, in »pristnem« režiserju, kot je na primer **Robert Bresson** (Sarris 2008). In vendar danes nesporno velja, da je Alfred Hitchcock neizpodbiten *auteur*, celo eden najbolj vsesplošno cenjenih, citiranih in prepoznavnih režiserjev na svetu. Vsekakor bi mu bila brez politike avtorjev, ki ga je na nek način »odkrila«, pot do vseh teh superlativov težje podkovana.

Na drugem bregu pa so tudi v tistem času lahko večinoma brez slabe vesti sprejeli, da je film Francije, Italije, Japonske, Indije, Argentine, Švedske in Poljske, torej film, v katerem je še danes umetnost zlahka identificirana, film režiserjev. Zaradi vseh dobro ustaljenih stereotipov in predsodkov pa bi se večini ob slučajnem prestopu na drugi breg, torej da bi poskušali hollywoodski film spoznati za film režiserjev, verjetno hitro zataknilo. To pa predvsem zato, ker je bila za hollywoodski film značilna obrtniška in serijska produkcija. Odgovornost naj bi bila popolnoma razpršena in končna kvaliteta filma posledica dela producenta, oblikovalca, kamermana ali frizerja in nikakor ne izključno režiserja. Ozirajoč se na ta vidik, ki je bil v tistem času splošno sprejet in kot tak samoumeven, bi se zlahka strinjali, da bi lahko iz hollywoodskega industrijskega kompleksa kaj res kvalitetnega zraslo le po srečnem naključju. Ampak »bolj pobleže kot si pogledaš hollywoodske filme, prej spoznaš, da niso zgolj stvar nesreče« oziroma srečnega naključja (Cameron 2008, 31). Politika avtorjev je to nesporno tudi dokazala in na plano povlekla celo serijo hollywoodskih režiserjev, ki se jim je ne glede na njihovo vpetost v studijski sistem, na podlagi individualnih in prepoznavnih karakteristik svojstvenega filmskega izražanja, uspelo dvigniti nad omejujoče formalne žanrske konvencije in se dokazati kot *auteur*. Politika avtorjev je vročekrvno iskala prav te »zanemarjene« režiserje in jih želela dvigniti nad ostale, jih promovirati kot *auteurje* in s tem hollywoodski produkciji priboriti zaslužen ugled pomembne umetniške forme. Tako je bila vsekakor ena glavnih nalog in posledica politike avtorjev identifikacija in reanimacija spregledanih ter podcenjenih *auteurjev* (Nelmes 1999).

Politika avtorjev, ki dejansko predstavlja bolj nek nabor idej kot pravo teorijo, je ikonoklastična vsaj v treh pogledih, in sicer kot napad na francoski mainstream film, kot obramba hollywoodskega filma in kot sprejetje radikalno drugačne umestitve filma



znotraj kulture (Vincendeau 2009). In to troje je predstavljalo pomemben preobrat tako francoskega kot tudi svetovnega filma in filmske misli.

### 3.3 POLITIKA AVTORJEV IN NJENA ESTETSKA NAČELA

Politika avtorjev je na nek način filme vrednotila skozi lečo romantičnega mita o nerazumljenem filmskem umetniku, ki je venomer v konfliktu z ustaljenimi praksami in omejujočimi konvencijami. *Auteur* naj bi razpolagal s svojstveno in unikatno osebno vizijo, ki naj bi jo bil sposoben izraziti navkljub omejitvam, ki jih predstavlja studijski sistem ter si tako iz omejujočih lovk anonimnosti izboriti individualnost. Nad sistemom naj bi zmagal prav s projekcijo svoje konsistentne osebne vizije preko ponavljajočih se stilističnih in tematskih motivov (Carroll 1998), na podlagi katerih naj bi kritik lahko poenotil *auteurjev* opus. Prav osebna vizija je bila za politiko avtorjev ključnega pomena, saj naj bi presegala skupinsko naravo filmskega ustvarjanja (Vincendeau 2000).

Tako kot pravi **Jean-Luc Godard**: »Film ni obrt. Film je umetnost. In ne pomeni skupinskega dela. Vedno si sam, tako na prizorišču snemanja kot pred belim papirjem. Nič ne more biti bolj klasično romantičnega od tega« (Godard v Keith Grant, 2008, 3). Genialnost *auteurja* naj bi se po Godardovem mnenju kazala prav v neločljivosti med njim in kamero. Režiser mora postati kamera, ki snema njegovo dojemanje. Kamera mora postati režiserjeva glava, režiserjeva misel. Tako postane mizanscena medij njegovega individualnega načina gledanja na svet, saj prav preko nje izraža samega sebe in s tem svojo osebno vizijo (Hess 1974a).

Tako naj bi bila prav režija tista dejavnost v procesu filmske produkcije, ki omogoča izražanje osebne vizije ustvarjalca. **Pascal Bonitzer** je leta 1981 ob trideseti obletnici revije *Cahiers du cinéma* srž politike avtorjev opredelil z naslednjimi besedami: »Pri *Cahiers* smo si želeli suverenost filma v zanj specifičnih oblikah, kot sta režija in montaža ... Vse izvira od tod: ideje morajo biti režijske ideje ali ideje montaže, ne pa ideje dialogov ... Srce filma ni njegova vsebina, temveč njegova režija; uveljaviti primat režije, torej misli podob nad mislijo besed« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 87). Splošno rečeno daje avtorski film pred samo zgodbo prednost procesu pripovedovanja zgodbe

(Smith 2000). Prav politka avtorjev je odgovorna za to, da se je kritiški fokus s samega predmeta filma prevesil na stil, iz vsebine na samo formo. S tem je pokazala, kako zelo pomembna je forma ob uokvirjanju vsebine (Keith Grant 2008).

A tudi sama forma mora v sebi nositi tisto nekaj več. Mora skrivati, odkrivati nek pogled na svet. Pomemben postulat politike avtorjev, ki ga je formuliral **Éric Rohmer**, je naslednji: »Globino moramo iskati v formi, forma je nosilka metafizike« (Rohmer v Vrdlovec 1991b, 41). Filmska forma je tako postala ključen dejavnik filma, saj naj bi hkrati opredeljevala tako vsebino kot tudi *auteurjevo* vizijo, ki jo njegovi filmi konstantno izražajo. Torej nam politika avtorjev sugerira, da moramo filme brati preko skupka podob, ki nam jih prikazuje. Najpomembnejša postane sama upodobitev in ne več zgodba ali filmski dialogi. In te podobe nosijo na sebi tudi svoje moralno in metafizično zavedanje.

**John Hess** je govoril o treh glavnih estetskih načelih politike avtorjev, ki naj bi izvirala iz osnovne vrednote, da je spiritualna dimenzija življenja pomembnejša od participacije v družbi. Ta vrednota izhaja iz personalizma **Emmanuela Mounierja**, na katerega so se **Roger Leenhardt**, **Amedee Ayfre** in **André Bazin** v svojem udejanjanju vseskozi tudi odkrito opirali ter politiko avtorjev s personalizmom tudi povezali. Prvo načelo zapoveduje, da bi moral biti film kar se da realističen. Slike bi namreč morale odražati čim večji približek – če že ne transkripcije – realnega sveta in s tem odkrivati človeški odnos do neskončnosti. Drugo načelo pravi, da bi morala biti mizanscena skonstruirana tako, da bi vsebovala tiste dele resničnega sveta, ki bi preko videza odkrivali »dušo« čim bolj neposredno. Tretje estetsko načelo pa narekuje, da bi morali igralci skozi identifikacijo z vlogami in preko gestualike, ki bi jo razvili preko izražanja tako njih samih kot karakterja, ki ga v filmu prikazujejo, odkrivati tudi njihovo spiritualno dimenzijo. Pri politiki avtorjev je bilo igranje in s tem režiranje igranja na splošno izjemno pomembna režiserjeva naloga (Hess 1974a). Politika avtorjev po Hessovo zatorej narekuje personalno angažiranost vseh, ki preko filma čim bolj iskreno predstavljajo realnost. Pri tem pa naj bi ključno vlogo nosil prav režiser, ki naj bi čim bolj moralno to »transkripcijo« zunanjega sveta tudi vodil.

Politika avtorjev je potemtakem kot standard kvalitete filma izbrala osebne dejavnike umetniškega ustvarjanja, ki se kontinuirano prelivajo iz filma v film in med tem celo

napredujejo. Med obravnavo filma ali opusa so iskali *auteurja* in filme po kvaliteti klasificirali prav glede na to, koliko *auteurja* je bilo v filmu ali opusu moč prepoznati. Na sam predmet se niso ozirali. Sicer je veljalo, da je dober predmet vsekakor boljši kot slab, ampak v svojem bistvu ni bil več pomemben. V sam center objektivna vsakršne obravnave so postavili *auteurja*. In morda so hollywoodske »B« filme preferirali prav zaradi zanje značilne banalnosti scenarijev, ki je *auteurjem* omogočala več prostora za osebni izraz (Bazin 2008).

Postalo je jasno. *Auteur* filma je torej tisti, ki film režira, in ne tisti, ki napiše scenarij. S tem, ko so primat režije pripisovali tudi nekaterim ameriškim režiserjem, ki so delovali znotraj hollywoodskega studijskega primeža, so želeli poudariti, da se cineast lahko kot *auteur* izrazi tudi v razmerah prisile producerskega sistema (Kavčič in Vrdlovec 1999). Še več. Zagovorniki politike avtorjev so najbolj občudovali prav tiste hollywoodske režiserje, ki so uspeli znotraj omejujočega sistema v filmih manifestirati svojo ustvarjalno svobodo. Ta manifestacija je dokazovala, da je svoboda znotraj vkalupljajočega okolja veliko večja, kot se zdi na prvi pogled. **André Bazin** je bil celo prepričan, da je prav tradicija žanrov in omejujoča narava studijskega sistema lahko odlična podlaga za izražanje svoje lastne ustvarjalne volje (Bazin 2008). In prav ta sposobnost nekaterih hollywoodskih režiserjev, da so z različnimi subverzivnimi prijemi žanr izkoristili v prid izraza svoje osebne vizije, je nekatere režiserje povzdignila v *auteurje*.

Tako so iz začetnega stališča, da mora biti pravi *auteur* tako režiser filma kot tudi scenarist ali vsaj soustvarjalec scenarija, prešli na idejo, da lahko *auteur* izrazi svojo osebno vizijo tudi brez neposrednega vpliva na scenarij. Predvsem mladi Cahierovci so trdili, da se je »velikim hollywoodskim režiserjem posrečilo izraziti svojo vizijo življenja, ne da bi imeli kakršnokoli besedo pri scenariju« (Bordwell in Thompson 2010).

**François Truffaut** je v duhu politike avtorjev zelo zgovorno dejal: »Lahko ovržete Hawksa v imenu Raya (ali obratno) ali priznate oba, ampak tistemu, ki bo zavrnil oba, si upam reči naslednje: Končaj hoditi v kino, ne glej več filmov, nikoli ne boš poznal pomena inspiracije, objektivna kamere, poetične intuicije, kadra, posnetka, ideje, dobrega filma, kinematografije« (Truffaut v MacCabe 1999, 36). V teh besedah se na nek način

skriva celotna filozofija politike avtorjev, ki sta jo **Bordwell** in **Thompson** poimenovala kar »politika protežiranja nekaterih režiserjev za vsako ceno« (Bordwell in Thompson 2010, 382). Gre za izjemno čustveno držo, strastno dožemanje filmskega procesa, ki vsekakor izhaja iz cinefilije. Zgornje Truffaultjeve besede poudarjajo nujnost razumevanja filma v skladu z relacijo med temeljnimi kinematografskimi elementi, kot so objektiv, kader in posnetek, ter med temeljnimi vidiki velike umetnosti, kot so navdih, poetična intuicija in ideja (MacCabe 1999). In *auteur* preko usmerjanja svoje kamere vsekakor ustvarja umetnost. Brez primere. Njegovo umetnost.

### 3.3.1 *Auteur vs. »metteur en scène«*

Pred renesanso je bila umetnost le domena boga in človek je v njegovi senci lahko postal le bolj ali manj spreten obrtnik, torej rokodelc, ki je izdeloval za ljudstvo koristne in uporabne predmete. Nato so, na podlagi svoje genijalnosti in božanske navdahnjenosti pod pokroviteljstvom mecenov vladajočega razreda, status umetnika pridobili še slikarji in pesniki. Ta umetnost je bila na nek način še vedno »božanska«, saj bi lahko rekli, da je preko teh umetnin zijal sam bog. Ti umetniki so z nadgradjo svojega statusa resda postali potencialni kritiki vladajoče družbene ureditve, a so bili zaradi neposredne odvisnosti od mecenov, torej vladajočega družbenega sloja, pri svojem ustvarjanju in s tem udejanjanju svojega potencialnega nasprotovoanja, utišani in nevtralizirani. Možnost umetnikove kritičnosti je bila zaradi njegove vpetosti v sistem in posledičnega pomanjkanja avtonomije relativno zatrta. Nato nastopi kapitalizem in z njim njegovi tržni zakoni. Mecene je zamenjal anonimni trg, ki se je neprestano širil in postajal vedno pomembnejši, kar je počasi sprožalo nove konflikte. Na eni strani smo namreč dobili ustvarjalca, ki je svoja dela za čim višji zaslužek prodajal najboljšemu ponudniku. Z željo po komercialnem uspehu in posledičnem zasledovanjem množičnega okusa je tako rekoč ustvarjal po naročilu trga. Nasproti njega pa se je pojavil umetnik, romantično gledano »pravi« umetnik, ki se je komercialni naravi trga upiral, zanimal konformistično produkcijo komercialno uspešnih del in si s svojo načelnostjo ter uporniško držo prizadeval za svojo umetniško svobodo brez ozira na zaslužek ali nareke trga. Nikakor ni dopustil, da bi njegovo umetnost krojil trg, ampak je to lahko počel le on sam. In tako postal tista »nerazumljena«, »revna«, »pristna« umetniška duša, ki je kljubovala komercialni držbi »obrtniških« umetnikov in

si s tem dvigovala svoj umetniški ugled ter veljavo. Tako se je v dojemanje umetnosti kmalu močno vkoreninila klasična distinkcija med komercialno, popularno, množično umetnostjo in tisto »pravo«, »resno«, »elitno«, »visoko« umetnostjo. Na splošno je veljalo, da je prva serijsko producirana in namenjena množicam z nezahtevnim okusom, ki bolj kot neke vzvišene izkušnje iščejo zgolj nezahtevno zabavo, druga pa naj bi bila bolj osebno, avtorsko in poglobljeno ustvarjena ter namenjena le tisti izobraženi in kultivirani eliti s »prefinjenim« in »izbranim« okusom, ki naj bi bila tovrstno umetnost sploh sposobna razumeti. To razlikovanje popolnoma sovпада z distinkcijo med rokodelcem, obrtnikom, ki množicam izdeluje uporabne predmete in ustvarjalcem, umetnikom, ki s svojo genijalnostjo in »resno« umetnostjo zadovolji le peščico izbranih, ki lahko tovrstne artefakte sploh konzumirajo. Vzporedno s tem je bil »pravi« umetnik »izrinjen« na margino družbe. S tem, ko ni sprejel pravil igre in zakonov trga, ki poosebljajo »množičen okus« in zahtevajo množično produkcijo ter posledično potencialen komercialen uspeh, kar pomeni tudi finančno neodvisnost, postane ta umetniški »obrobnik« odvisen od državnih subvencij, kar na nek način zopet pomeni vpetost v vladajočo garnituro ter s tem vsaj posredno omejevanje njegove ustvarjalne svobode. Tako kot v času mecenstva je zopet odvisen od pokroviteljstva, kar posledično pomeni, da so vsaj deloma utišane ter skrbno nadzorovane tudi njegove morebitne izjave nasprotovanja, saj prav »marginalizacija učinkovito nevtralizira potencialno kritičen glas umetnika v družbi« (Cook 2007, 388). Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da je razlikovanje »elitne« in »množične« umetnosti navkljub vse pogostejšim hibridizacijam in poskusom legitimizacije popularne kulture kot povsem enakovredne umetniške dejavnosti še vedno močno prisotno. Po domače povedano – z obiskom opere, filharmonije ali drame boš v očeh javnosti sprejet kot nadvse kultivirana oseba, ki ve, kaj je to dobra umetnost, med tem ko boš z vstopom v marginalne in neodvisne kulturne cone, z obiskom rock koncerta ali razstave *street art*<sup>16</sup>, le še en »posebnejš« več, če že ne deviantnejš. Tvoje dejanje ne bo v očeh »etabliranega visokokulturnega korpusa« pomenilo prav nič plemenitega, ampak zgolj dejanje zabave več. Konec koncev nam daje to jasno vedeti tudi državna politika, ki institucionalizirano umetnost v primerjavi s popularno kulturo zelo nesorazmerno raje financira. Še vedno

---

<sup>16</sup> *Street art* je udomačen izraz za umetnost, ki se razvija na javnih mestih, večinoma na ulicah. Gre za umetnost grafitov, opremljanja javnih pročelij in drugih uličnih objektov z raznimi (zgovornimi) nalepkami in plakati, za razne video projekcije, instalacije, umetniške intervencije in gverilsko umetnost, ki se odvija na ulicah.

namreč neizpodbitno velja, da je institucionalizirana »visoka« umetniška kultura za družbo koristnejša in pomembnejša kot popularna kultura. Na podlagi česa je to utemeljeno, pa je povsem drugo vprašanje. Seveda je zgoraj povedano zelo enodimenzionalno, nekoliko karikirano in posplošeno, a dejstvo je, da je delitev še vedno prisotna in že skorajda uradna.

Ali lahko torej upravičeno govorimo o »pravi« umetnosti? Če da, ali obstajajo torej tudi kriteriji, po katerih lahko umetnost popredalčkamo na »pravo« in »obrtniško« umetnost? Seveda kaj hitro ugotoviš, da tovrstne diskusije prej ali slej zapeljejo v slepo ulico. Nek izdelek marsikdaj sploh ni odvisen od svoje resnične estetske vrednosti – kar je na sploh izjemno izmuzljiva stvar – ampak od tega, kako ga ožigosa trg ali določena interesna skupina. Že s tem, da nekemu delu nataknejo etiketo priznanega umetnika, večinoma zagotovijo, da se bo prodajalo kot »umetnost« in ne kot »množična produkcija«, in sicer »poučenemu« občinstvu, ki je po zakonih trga tržna niša, pripravljena za »pravo«, cenjeno umetnost odšteti tudi več denarja. In tako lahko postane etiketa umetnika nekoliko paradoksalno komercialno uspešna strategija, ki jo na vseh ravneh vedno bolj izkoriščajo. Razlika med »pravo umetnostjo« in »množično produkcijo« pa nikakor ni enoznačna, saj se velikokrat zdi, da si popularna kultura prilagaja umetnost in umetnost popularno kulturo (Cook 2007). Razlike med njima pa se vedno znova delajo, zato bi bilo nesmiselno govoriti o tem, da razlik ni. Razlike so in bodo.

In čeprav se je politika avtorjev hkrati borila za spremembo statusa in dvig ugleda hollywoodski produkciji, ki je bila do takrat sprejeta le kot množična, komercialna umetnost zabave in ne kot »prava« umetnost z globino osebnega izražanja, je tako, kot je že veljalo za umetnost nasploh, tudi v filmski umetnosti utemeljevala razliko med avtorjem (*auteur*) in režiserjem (*metteur en scène*). In s tem vzpostavila razliko med »pravo«, umetniško in komercialno filmsko produkcijo.

V petdesetih letih 20. stoletja se je za zadostitev politiki avtorjev piscem *Cahiers du cinéma* zazdelo namreč nujno, da se znotraj hollywoodske produkcije loči »seme od plevela«, torej *auteurje* od *metteur en scène*, pa čeprav morda tistih zelo talentiranih (Nelmes 1999; Bazin 2008). Ideja režije, ki naj bi s filmskim jezikom preko filmske forme uprizarjala filmski svet, je bila za mnoge kritike pri *Cahiers du cinéma* zelo

pomembna, če že ne najpomembnejša. In ko so enkrat spoznali *auteurja* kot glavni vir pomena in stila v filmu, so morali na nasprotni breg nujno postaviti režiserja *metteur en scène*. Režiserje so tako razdelili na dva pola – na enem so bili »obrtniki« in na drugem »umetniki«. Nekateri so tehnično lahko sicer povsem obvladali filmski jezik in s svojim znanjem preko režijske paličice film bolj ali manj uspešno tudi realizirali. Nekateri pa so v ustvarjenem filmskem svetu pustili svojo avtorsko noto. In prav ta predstavlja tisti presežek. V svojih filmih so uspeli zgraditi skladen pogled na svet in svoj opus zaznamovati z enkratnim individualnim stilom (Cook 2007).

Na ta način so oblikovali vplivno distinkcijo, ki je aktualna še danes. Lahko bi rekli, da je postala celo nekaj povsem samoumevnega in s filmsko realnostjo dodobra prežeta. *Metteur en scène* je torej režiser, ki znotraj produkcije opravlja svojo specialistično vlogo režije, a brez popolne umetniške svobode ali osebne participacije v procesu ustvarjanja. *Auteur* pa naj bi bil na dolgi poti produkcije filma glavna kreativna sila s popolnim nadzorom nad svojim delom. Seveda pa je v praksi včasih težko precizirati, kdaj *metteur en scène* postane *auteur*, ki ga skoraj kategorično predstavlja režiser filma, kar pa seveda nikakor ne pomeni, da je vsak režiser tudi že kar *auteur* filma. *Auteurju* uspe v svoje filme bodisi narativno, tematsko, stilistično ali formalno dodati znake svoje lastne individualnosti (Nelmes 1999). Identificiramo ga lahko tako, da v njegovih filmih uspešno poiščemo njegov svetovni nazor in rdečo nit tematskih ter slogovnih potez (Cook 2007).

Celotna politika avtorjev je v bistvu slonela prav na tem, da je na podlagi ugotavljanja, kako dobro je režiser znal uporabiti svoje razpoložljivo gradivo, ocenila ali je vreden vstopa v izbrano skupino *auteurjev* ali ne. Na ta način je nekako *auteur* postal tudi predmet filma, saj ne glede na scenarij vedno pripoveduje isto zgodbo, ali rečeno drugače, *auteur* skozi vse svoje filme obdrži isto držo in enake moralne sodbe (Bazin 2008). Za *Cahiers* pravi *auteur* iskreno izraža venomer svoj osebni stil. Čeprav ima pred seboj slab scenarij, lahko nepomembno vsebino spremeni v nekaj osebnega in s tem zanimivega. Na drugi strani lahko *metteur en scène* naredi dober film le na podlagi dobrega scenarija. Če bo imel pred seboj slab material, bo iz njega nastal tudi slab film. Ne glede na to, ali gre morda za zelo spretnega režiserja, filma ne bo znal spremeniti v nekaj pristno njegovega. *Auteur* lahko vsak film spremeni v resnično svoj osebni film, ki se ponaša z originalnostjo in prepoznavnostjo, med tem ko *metteur en scène* s svojo

pomanjkljivo in neiskreno ustvarjalnostjo ne more skriti, da gre izvor filma iskati nekje drugje in ne v njem. Razne izjave politike avtorjev, ki so film *auteurja* že *a priori* povzdigovale v nebo, so namigovala na to, da ima *auteur* v posesti nekakšno »božansko iskro«, ki ga kot umetnika loči od navadnih smrtnikov (Buscombe 2008). In smo spet pri bogovih.

Ni se težko strinjati s trditvijo **Alaina Bergala**, da bo razlika med obrtniškim režiserjem, torej tistim, ki bolj ali manj nadarjeno realizira filmske namere in plane, ter *auteurjem*, torej tistim, ki uspe filmu vedno znova dodati tisto posebnost, da film postane njegov film, vedno obstajala (Kavčič in Vrdlovec 1999). Marsikateri industrijsko naravnani studio je imel in še vedno ima kot prava tovarna filmov zaposlene hišne režiserje, ki kot najeta delovna sila opravljajo svoje delo in uresničujejo nareke ter cilje studia. Tem režiserjem, ki niso v konfliktu z interesi studia in le pohlevno realizirajo plan dela, brez da bi vanj vnesli svojo individualnost, še danes lahko čisto brez vsakršne slabe vesti rečemo *metteur en scène* (Cook 2007). Čeprav lahko *metteur en scène* pokaže dobršno mero tehničnega znanja, njegovi filmi ne izžarevajo stilistične, ciljne in tematske konsistence. Takšni filmi so bolj kot ne rezultat kolektivnega dela produkcijskega sistema. Pravi *auteur* pa je prepoznan v vsakem posameznem filmu, ne glede na vse morebitne variacije. Njegova značilna osebnost, izražena kot osebna vizija preko stilističnih in drugih izbir, bo ustvarila njegov osebni pečat, ki bo zaščitni znak tako posameznega filma kot tudi celotnega opusa (Stoddart 1995).

Delo *auteurja* vsebuje semantično dimenzijo, ki pa ni zgolj formalne narave. Med tem pa je delo režiserja *metteur en scène* bolj kot ne stvar izvršitve nalog, saj gre večinoma le za to, da s pomočjo konvencionalnega filmskega jezika nek predobstoječi tekst (scenarij, filmsko knjigo ali igro) prevede v kompleks kinematskih kodov, ki predstavljajo končni film. Pomen filma *auteurja*, ki temelji na stilu in ekspresiji, je skonstruiran *a posteriori*, med tem ko je pomen filmov režiserja *metteur en scène*, ki je bolj semantičen in manj stilističen ali ekspresiven, skonstruiran *a priori*. Seveda pa ta distinkcija ni vedno enoznačna. Marsikdaj lahko nekega režiserja vidimo kot *auteurja* ali pa kot *metteur en scène*. V želji po jasni distinkciji, ki se zaradi zamegljenosti razlik lahko izkaže za zelo zahtevno delo, prihaja do raznih kontroverzij in nasprotujočih si mnenj (Wollen 1998).



V ozadju teh razglabljanj tiči ideja o filmu kot o osebni viziji, ki preko prepoznavnega sloga odkriva navzočnost *auteurja*. Pojem mizanscene je politika avtorjev razširila na celotno formalno organiziranost končanega filma, torej lahko v mizansceni prepoznamo tudi stil, s katerim cineast uprizori svoja osebna zanimanja. Filmski ustvarjalec lahko mizansceno popolnoma obvlada, a če celotnega pomena v filmu ne zaznamo kot njemu lastnega, je z vidika politike avtorjev še vedno »le« režiser *metteur en scène*. Režiser dogodke pred kamero zgolj inscenira, *auteur* pa film uredi v skladu z osebno vizijo. Ta merila predstavljajo eno od možnosti razlikovanja med »dobrimi« in »slabimi« režiserji ter »dobrimi« in »slabimi« filmi, a ker se z njimi lahko kaj hitro opečeš, je prav s to metodo prišlo do kar nekaj bolj ali manj ponesrečenih vrednotenj, ki so v končni fazi zgolj na podlagi osebnega okusa zgradila prave panteone režiserjev (Cook 2007). Na drugi strani pa **Peter Wollen** opozarja, da nekateri veliki *metteur en scène* ne bi smeli biti zapostavljeni samo zato, ker se niso uspeli uveljaviti kot *auteurji* (Wollen 1998). Priznati bi jim morali odličnost, pa čeprav se je ta pokazala morda samo enkrat v celotni režiserjevi karieri. Kot je ugotavljal **André Bazin**, se lahko na podlagi optimalnih okoliščin, ki omogočajo, da talent priplava na površje, tudi med povprečnimi filmskimi ustvarjalci zgodijo posamezni vrhunski prebliski. In čeprav ta minljiva briljantnost ne pove prav veliko o osebnih kreativnih kvalitetah, ustvarjalec ne bi smel biti smatran kot inferioren drugim. In verjetno tako tudi ne bi bilo, če »kritiki ne bi začeli z branjem podpisa na dnu slike« (Bazin 2008, 23).

Če se vrnemo na začetek tega sestavka, lahko krog sklenemo s trditvijo, da gre pri razlikovanju med *auteurjem* in *metteur en scène* za že davno definirano razliko med obrtnikom in umetnikom. In če nekoliko karikirano dodamo, se *auteur* v očeh kritika lahko kaj hitro spremeni v boga in smo tako spet na tisti nulti točki, kjer je umetnost lahko le božja domena. In le ta »božanska« dela lahko predstavljajo »pravo« hrano za lačno dušo izbirčne elite.

### 3.3.2 Kdo je torej *auteur*?

Kako lahko prepoznamo tisto redko »božansko« iskro? **Serge Daney** je zelo nazorno dejal, da: »Slabi cineasti (žalostno zanje) nimajo idej. Dobri cineasti (to so njihove meje) jih imajo prej preveč. Veliki cineasti (predvsem izumitelji) imajo *eno* samo.

Stalnico, ki jo izražajo sredi vedno nove in zanimive pokrajine in jim to omogoča, da ne skrenejo s poti« (Daney 2001, 102). In to je po našem mnenju vsekakor eden boljših portretov *auteurja*, ki zajema njegovo bistvo. Biti na pravi poti, čeprav vedno drugačni. Pomembna lastnost *auteurja* je vsekakor tudi iskrenost. **Jacques Rivette** je dejal, da je *auteur* nekdo, ki govori v prvi osebi (Bazin 2008). In čeprav gre za kolektiven projekt, mora *auteur* v prvi osebi izražati prav sebe in svoje poglede. Le to mu namreč omogoča pristno iskrenost, s katero nas kot *auteur* skozi film venomer prepriča.

**Gilles Deleuze** je bil prepričan, da lahko velike *auteurje* primerjamo ne le s slikarji, arhitekti, glasbeniki, ampak tudi z misleci. Namreč »*auteur* namesto s koncepti misli z gibljivim in časovnimi slikami« (Conley 2007, 11). Lahko bi rekli, da pri *auteurjevem* filmskem ustvarjanju »nabrušeno nalivno pero angažiranega intelektualca pri refleksiji družbe zamenja objektiv kamere« (Pejić 2009/2010, 24). **André Bazin** in drugi zagovorniki politike avtorjev verjamejo, da režiser v filmu s kamero piše in tako ne konkurira več slikarju ali dramatik, ampak bi lahko rekli, da je vsaj enakovreden romanopiscu. Iz kompleksnega prostora je sposoben izrezati zgodbo in aktivnega gledalca povabiti, da vidi svet »ubeseden« na podlagi njegove zavesti (Bazin 2005). Že **Alexandre Astruc** je govoril o tem, da je prav filmska forma s svojim edinstvenim jezikom tista najoptimalnejša, ki omogoča sodobnemu mislecju kar najbolj celovito in kompleksno izražanje svoje abstraktne filozofije. Torej bi lahko *auteurja* opisali kot filmskega ustvarjalca, ki v prvi osebi, preko filmskih podob s sebi lastnim načinom izražanja, s svojstvenim filmskim jezikom, izrazi svojo osebno vizijo.

Kot je pravega *auteurja* definiral **François Truffaut**, je to tisti, ki svojemu filmu doprinese nekaj res pristno osebnega, in ne tisti, ki producira na podlagi interpretacije originalnega gradiva sicer morda res okusne in dovršene filme, a filme brez vsakršnega življenja. *Auteur* razpoložljivo gradivo spreminja v iskren izraz svoje lastne osebnosti (Buscombe 2008). Kot pravi **Serge Daney**, *auteurja* spoznamo »po tem, da je v vseh svojih osebah, da je navzoč tudi v vseh 'majhnih vlogah'« (Daney 2001, 139). *Auteur* izraža sebe – svoja spoznanja, svoje izkušnje, svoja videnja.

Na drugi strani pa je **Éric Rohmer** nekoč *auteurja* definiral nekoliko drugače, lahko bi rekli celo bistveno drugače: »Za *auteurja* je film kos arhitekture, čigar opeke niso – ne smejo biti – otroci njegovega lastnega telesa.« Ta primerjava z arhitekturo, še eno

industrijsko umetnostjo, bi lahko politiko avtorjev zapeljala na popolnoma drugačno pot od te, na katero jo je usmerila primerjava z literaturo, ki je bazirala na Astrucovem konceptu »kamera – nalivno pero« (Buscombe 2008, 78). Sicer pa je bil tudi Rohmer mnenja, da je *auteur* režiser z osebnim stilom, osebno vizijo in poezijo, ki so deloma tako stvar tematike in situacij v filmu kot samega ritma in povezave (Tredell 2002). Konec koncev je Rohmer kot neizpodbitni *auteur* v svojih izjemno iskrenih delih to osebno razmerje do filma kot tudi zgoraj opisano zahtevano distanco še najbolj nazorno pokazal.

*Auteur* je torej nekakšen poenotujoč element znotraj korpusa filmov, ki preko podob izraža ideološki diskurz, filozofijo ali svetovni nazor. Za razliko od drugih režiserjev razpolaga z izvirnim temperamentom, ki mu služi za to, da na podlagi svoje osebnosti preko tematskih motivov in stilističnih znakov, prenaša individualne perspektive (Maule 2008).

Figura *auteurja* je na podlagi romanticizma preko ideje, da je umetnost izraz individualnega umetniškega genija, utemeljila boj za ohranitev ustvarjalne izvirnosti in osebne avtonomije znotraj pritiskov ideoloških ter ekonomskih sil srednjerazredne družbe (Maule 2008). Pri *Cahiers* so pojem *auteurja* uporabljali tudi za to, da so na podlagi romantičnega dojetja funkcij kreativnosti poudarili specifičnost kodov, ki so ustvarjali film (MacCabe 1999). Ideja *auteurja* gre z roko v roki z idejo filmskega ustvarjanja kot umetniške in intelektualne prakse, pri čemer se njegove metode in cilji večinoma primerjajo s tistimi značilnimi za *mainstream* film, še posebej hollywoodski (Maule 2008). Romantično gledano je *auteur* torej nekakšen kreativni monstrum, ki se s svojimi genijalnimi kinematskimi prijemi bori z vladajočo elito in s pravili oboroženo konvencionalno filmsko produkcijo. Večinoma nerazumljen se vztrajno in načelno drži nekje nad *mainstreamom*, nekje nad Hollywoodom.

Vsekakor velja, da je eden glavnih pogojev, da nekdo lahko postane *auteur*, ta, da ima v svojem filmskem ustvarjanju dovolj umetniške svobode in nadzora nad svojim delom, brez zunanjih navodil ali morebitnih pritiskov. V Evropi so bili za režiserje pogoji za dosego tovrstne avtonomije veliko obetavnejši in lažje dostopni kot v Hollywoodu, saj je bil predvsem zaradi šibkejšega razvoja filmske industrije njihov položaj veliko boljši in jim je že manj strukturirana podlaga produkcijskega sistema puščala več kreativne

svobode (Kavčič in Vrdlovec 1999). Dejanski nadzor nad produkcijo pa je vseeno uspel le malokomu. Redka izjema je danski cineast **Carl Dreyer**, ki je v svoji celotni karieri nepopustljivo vztrajal pri nadzoru nad lastno produkcijo in si s tem omogočil popolno umetniško svobodo. Čeprav je morda zaradi svojega trmastega vztrajanja ustvaril manj obsežnejši opus kot bi ga morda sicer, je uspel dokončno zadržati vse niti v svojih rokah (Cook 2007). Znotraj hollywoodskega sistema pa so režiserji svojo umetniško vizijo še težje uveljavljali, zato so si nekateri omislili svoje produkcijske studie. Tako se je prav v izogib omejevanju velikih hollywoodskih hiš na primer rodila družba *United Artists*<sup>17</sup>, ki naj bi svojim režiserjem zagotavljala popolno svobodo in nadzor nad svojim ustvarjanjem ter distribucijo filmov (Kavčič in Vrdlovec 1999).

*Auteurji* pa so seveda zrasli tudi znotraj rigoroznega hollywoodskega studijskega sistema in prav te je politika avtorjev najbolj strastno iskala. **Orson Welles** predstavlja tipičen primer hollywoodskega cineasta, ki si je z vztrajnostjo, čeprav vpet v studijski sistem, omogočil relativno svobodno umetniško delovanje (Cook 2007). Njegov opus vsekakor dokazuje, da se lahko tudi v »represijskem« sistem, režiser razvije v nespornega *auteurja*. In če se strinjamo z **Andréjem Bazinom**, bi lahko celo rekli, da je prav omejujoča produkcijska narava lahko zelo plodna podlaga za režiserjevo avtorsko ustvarjanje.

Wellesova ustvarjalna pot povsem podpira mit o samotnem umetniku, ki se za svoj svobodni umetniški izraz bori z dobička lačno komercialno filmsko industrijo. Svoj boj je bil uspešno, saj so njegovi filmi zgleden primer filmskega avtorstva in to celo v času, ko je imel studijski sistem izjemno moč in nadzor nad produkcijo filmov. V tistem času je bil režiserjev prispevek večinoma povsem izničen, a Wellesu je navkljub vsemu uspelo ohraniti svoj primat. Da ga lahko brez dvoma okličemo za *auteurja*, nam pomaga tudi dejstvo, da je bil v večini svojih filmov hkrati režiser, scenarist in igralec. Zgovorno je tudi njegovo stališče glede filmskega ustvarjanja, ki spominja na **Astrucov** manifest:

Gledališče je skupna izkušnja, film pa je delo enega samega človeka, režiserja. /.../  
Imeti moraš vse pomočnike, vse nepogrešljive sodelavce; gre za skupno prizadevanje, rezultat pa je v bistvu zelo osebni, po mojem mnenju veliko bolj kot

---

<sup>17</sup> Družbo *United Artist* je ustanovil **David Wark Griffith** s **Charliejem Chaplinom**, **Mary Pickford** in **Douglasom Fairbanksom** leta 1919.

v gledališču, ker je film nekaj mrtvega, celuloidni trak je podoben praznemu listu papirja, na katerega napišeš pesem. Film je to, kar napišeš na platno (Welles v Cook 2007, 402).

Da so njegovi filmi zares osebni in da je na platna definitivno pisal svojo avtorsko poezijo, dokazuje tudi dejstvo, da se njegovi filmi zelo razlikujejo od preostalih studijskih izdelkov. Uporabljal je inovativne tehnike, ki so bile v nasprotju s prevladujočimi konvencijami in pri tem popolnoma izkoristil studijska sredstva ter tehnologijo. Celoten Wellesov opus ima prepoznavno mizansceno in konsistentno osebno vizijo, tako da lahko popolnoma upravičeno trdimo, da se je za rešetkami Hollywooda Wellesu definitivno uspelo dokazati kot *auteur* (Cook 2007).

Dejstvo ostaja. Ne glede na to pod okriljem katerega produkcijskega sistema deluje in ne glede na filmsko formo in stil, režiser nujno potrebuje dobršen del nadzora in neodvisnosti v različnih fazah produkcije, da se lahko na platnu izkaže kot *auteur*. Njegova »katalizatorska« funkcija mora biti nujno zagotovljena. V tem oziru je seveda najboljša, da režiser kar sam odigra pomembno vlogo producenta. Vseeno pa je zelo težko reči, če ne morda celo nemogoče, kolikšna stopnja svobode je zares potrebna, da lahko *auteur* na platnu pusti svoj podpis (Nelmes 1999).

Kritiki *Cahiers* so trdili, da je pravi *auteur* tisti filmski ustvarjalec, ki svoj edinstveni slog uporablja prav zato, da preseže omejujoče in vsiljene studijske prakse industrije (Cook 2007). Podobno je **Éric Rohmer** videl umetniško zmagoslavje *auteurja* v zmagi nad omejitvami Hollywooda, kar na nek način podpira tudi **André Bazin**, ki je prav v omejitvah spoznal pomemben prispevek k umetniškemu zmagoslavju. Omejitve režiserjeve avtonomije nosijo tako v sebi pomemben pozitiven potencial (Tredell 2002), saj si mora *auteur* z uporniško držo šele izboriti svoj prostor in tudi preko skritih kanalov, ki zahtevajo še več ustvarjalnosti in inovativnosti, priti do svojega prepoznavnega podpisa. Če nekoliko metaforiziramo – na najslabših tleh lahko prav zaradi pomanjkanja in borbe zrastejo najtrdoživejše in najbogatejše rastline.

Še posebej v Hollywoodu pa so bili režiserji dolgo časa za status *auteurja* povsem prikrajšani. Šele politika avtorjev je s svojim sistemom dešifriranja omogočila, da je bilo v množici režiserjev izbrskanih kar nekaj takrat še ne prepoznanih *auteurjev*

(Wollen 1998). *Cahiers du cinéma* je na svojih straneh ameriškemu filmu namenjala vedno več prostora in v posebni številki identificirala nič manj kot stodvajset ameriških *auteurjev* (Buscombe 2008). In to je bilo za tiste čase nekaj neverjetnega. Dolga leta je na podlagi še vedno nepreživetih krivičnih predsodkov za *auteurja* namreč veljal le evropski režiser z umetniškimi aspiracijami in popolnim nadzorom nad svojim delom. To splošno sprejeto stališče je delalo veliko krivic kvalitetnemu popularnemu filmu. Režiserji, ki so si svoj ugled zgradili na evropskem filmskem tapetu, so bili na primer ob preselitvi v Združene države Amerike nemudoma odslovljeni in degradirani do anonimnosti. Tako se je zgodilo **Alfredu Hitchcocku**, **Jeanu Renoiru** in **Fritzu Langu**. Politika avtorjev pa je s ponovno študijo teh zapostavljenih hollywoodskih karier in tudi drugih evropskih režiserjev omogočila dvig njihovega načetega ugleda. Brez nje verjetno iz današnjega vidika neizpodbitni uspešnici Škrlatna ulica (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945) in Vrtoglavica (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) ne bi nikoli postali kulturna filma (Wollen 1998).

Kaj potemtakem lahko definira filmskega *auteurja*? Zelo ozko in posplošeno bi lahko dejali, da je *definiens auteurja* kontinuiteta njegovega ustvarjanja. Na primer pogosto sodelovanje z določenim scenaristom, direktorjem fotografije, avtorjem glasbe, igralcem, producentom, studiem. Poleg tega lahko kontinuiteto prepoznamo tudi v ponavljajočih se temah in motivih ter njihovih stilističnih variacijah. *Auteurjev* znak je vsekakor lahko tudi samonanašanje, ki je najbolj očitno realizirano s pomočjo prijema *cameo appearance*<sup>18</sup>. Najvidnejši primer režiserja, ki svoje avtorske izjave venomer krepi z rednim, zelo prepoznavnim prakticiranjem *cameo appearance* je verjetno kar velikan **Alfred Hitchcock** (Kavčič in Vrdlovec 1999). *Cameo appearance* je nasploh znak, ki daje jasno vedeti, kako je v samem procesu produkcije filma zelo pomembna režiserjeva vloga. To nam simbolično in zelo slikovito najlepše oriše prav Hitchcock, in sicer v filmu Psiho (*Psycho*, 1960). V filmu se s kavbojskim klobukom pojavi na

---

<sup>18</sup> Gre za kratek, nenajavljen nastop znanega igralca, režiserja, velikokrat tudi režiserja samega v kakšni majhni vlogi ali pa tudi v vlogi samega sebe. V sklopu tega poznamo tudi t. i. *walk-on*, ki pomeni bežno pojavitev znane osebnosti v vlogi statista brez dialoških ali igralskih elementov. Primer ene najbolj znanih *cameo appearance* je vsekakor serija bolj ali manj skritih nastopov **Alfreda Hitchcocka** v svojih filmih. Bežno se je pojavil skoraj v vseh svojih delih, in sicer večinoma v vlogi mimoidočega. Če to ni bilo mogoče, je našel novo rešitev. Na primer v filmu Rešilni čoln (*Lifeboat*, 1944) - ker gre za dramo devetih ljudi, se je v njem zelo težko pojavil kot mimoidoči in si je zato zamislil res genialno različico *cameo appearance*. V časopisu, ki plava med razbitinami potopljene ladje in se zatakne ob čoln, nastopa kot akter v časopisnem oglasu za hujšanje – objavljeni sta fotografiji pred in po hujšanju in to popolnoma avtentični, saj je v tistem času Hitchcock res izgubil kar petdeset kilogramov (Kavčič in Vrdlovec 1999).

pločniku pred pisarno, v katero nekaj sekund kasneje iz tega istega mesta, kjer je Hitchcock stal, vstopi milijonar z enakim kavbojskim klobukom. Bistvenega pomena te pojavitve je dejstvo, da s tem nastopom milijonar zgodbo ključno zasuče naprej. In kdo ga je poslal v pisarno? Hitchcock, seveda. Kot *auteur*. S to izjavo jasno pove, da je prav on kot *auteur* tisti, ki preko nekakšnih zastopnikov, ki jih pošilja v kader (v tem primeru je to milijonar), suvereno žene film v zaželjeno smer. Torej je *auteur* tisti, ki zaganja kolesje filmske produkcije (Žižek 1991).

Hitchcock s svojimi *cameo appearances* velikokrat direktno – čeprav implicitno – nagovorja svoje gledalce. Z njimi preko pojavitev deli svoja razmišljanja, vprašanja, zavedanja. Preko njih komunicira o sebi. O svojih strahovih, dvomih. Tako se na primer v filmu *Topaz* (1969), ki velja za enega njegovih slabših filmov, na letališču za trenutek pojavi v invalidskem vozičku – »kot da bi hotel povedati, da ve, da je ohromljen« (Žižek 1988, 31). V njegovem zadnjem filmu, *Družinski zaroti* (*Family Plot*, 1976), se pojavi kot senca na oknu mrliškega urada – »kot da bi hotel povedati, da ve, da je na robu smrti in je to njegov zadnji film« (Žižek 1988, 31). *Auteur* se vedno ozira vase. In svoje najbolj iskrene avtorske izjave venomer črpa prav iz sebe. Lahko tudi preko *cameo appearance*. Čeprav to v nekem plastičnem smislu seveda ni nujno dovolj, saj so filmi *auteurja* konglomerat prepoznavnih znakov, ki v svoji celoti takoj izdajo, čigav je film. Tej prepoznavnosti bi lahko rekli *auteurjev* DNK. Njegov prstni odtis, ki ne more zanikati njegove prisotnosti.

In če govorimo o *auteurju* kot ustvarjalcu neke kontinuitete, neke avtorske konsistence z uporabo ponavljajočih se avtorskih znakov, moramo nujno poudariti, da to enoznačje ni čisto dovolj. **Alain Bergala** je bil mnenja, da *auteurja* ne definirajo toliko niti stil niti tematika niti izvirnost, kolikor prav posebnost, singularnost. Poudarja, da *auteur* ne more postati vsak, ki si tega želi, torej nima avtorizem nobene zveze z režiserjevo voljo in željo po obvladovanju in samozaznavanju. Nihče se ne more odločiti, da bo postal *auteur*. To lahko pokaže le film. *Auteur* uspe filmu – ne glede na to, v kakšnem sistemu dela – vtisniti tisti *punctum* (če si sposodimo odličen pojem **Rolanda Barthesa**), tisto razliko, tisto posebnost oziroma singularnost, ki film naredi zares samo njegov. In ta singularnost je nekaj neposnemljivega, nekaj, kar lahko imenujemo avtorjeva »blagovna znamka«. Bergala naprej opozarja, da današnji *auteur* ni tisti, ki vedno znova ponavlja svoje mojstrstvo in s tem utrjuje znake svojega avtorstva, ampak je pravi *auteur* tisti, ki

v skladu s svojim (filmskim) razvojem vedno tvega svoje mojstrstvo in se vedno znova spopade s filmom in svetom (Kavčič in Vrdlovec 1999). In **Jean-Luc Godard** je iz tega vidika eksemplaričen *auteur*, saj v svoji filmski karieri ni niti za trenutek obstal, ampak se je, prepuščen valom, nenehno razvijal v skladu z zunanjimi in notranjimi dražljaji. Njega kot *auteurja* brez dvoma definira kontinuiteta. Kontinuiteta singularnosti.

Za *Cahiers du cinéma* je predstavnik klasičnega *auteurja* **Alfred Hitchcock**. Bil je mojster filmske mizanscene, ki je skozi celoten repertoar ustvarjal »nezmotljiv in homogen pogled na svet« (Cook 2007, 398) ter kot *auteur* s svojo izjemno manipulativno močjo vodil gledalca skozi celoten film. Njegova konstantna uporaba *cameo appearance* je ta mit le še utrdila. V njegovih filmih je konsistenten pogled na svet pomembno povezan z mehanizmi filmskega jezika in odnosom gledalca do filma. Celoten opus je povezan z rdečo nitjo preigravanja osrednjih tem voajerizma in skopofilije. Like in občinstvo preko izmenjave pogledov vseskozi prepleta akt gledanja in vohunjenja, s čimer se ustvari prava drama nizajočih se prizorov paranoje, obsedenosti, krivde in fobije, v katero se vpletejo prav vsi, tako avtor sam kot tudi lik in gledalec. Slednji ob njegovih filmih ne more kar mirno sedeti in se prepuščati neobvezujočim užitkom, saj ga Hitchcock vedno v film tudi etično in moralno vplete, kar vso težo obsedenosti le jača. Ves ta proces, ki vsekakor ni zgolj stvar naključja, je skozi celoten film pod strogim nadzorom Hitchcocka kot *auteurja*. In ravno ta njegova neizmerna moč je fascinirala mnoge sodelavce *Cahiers du cinéma*, ki so se v svojih kasnejših filmih Hitchcocku tudi velikokrat direktno poklonili. Branili so ga kot velikega predstavnika filma v njegovi najčistejši obliki (Cook 2007).

Tako kot se je s pomočjo politike avtorjev med hollywoodskimi režiserji v nebo dvignilo kar nekaj *auteurjev*, ki so dobili malodane božanske moči in zgradili kar nekaj panteonov največjih, je na njeni podlagi zrasel tudi kánon »velikega evropskega režiserja« ter z njim ravno tako marsikateri panteon največjih. Ideja kanoniziranja »velikega *auteurja*« prihaja iz tradicije umetnosti in literarne zgodovine, t. i. tradicije mojstrov. »Veliki režiserji« predstavljajo genije, ki s svojo veličino in genialnostjo z višin objemajo celotno nacionalno, pa tudi svetovno produkcijo. V primeru malih držav lahko »veliki *auteur*« postane predstavnik celotne nacionalne kinematografije. Politika avtorjev je tako na podlagi kanoniziranja sprožila celo vrsto monografij »velikih režiserjev«, mojstrov filmske umetnosti. Evropski film pa ima – poleg dobro razvitega



umetniškega filma in s tem kánona »velikega evropskega režiserja« – tudi bogato tradicijo popularnega filma, torej je zanj kategorija »popularnega *auteurja*« ravno tako zelo pomembna (Vincendeau, 2000). Zavedati se moramo, da so tudi zelo popularni režiserji lahko *auteurji*, ampak le kot redke ptice v jati *metteur en scène*, zato moramo hkrati tudi priznati, da je *auteur* v popularnem filmu vseeno prej izjema kot pravilo (Stoddart 1995).

Tovrstne dileme še danes sprožajo zelo zanimive diskusije. Na primer: **Samo Rugelj** se sprašuje, ali je **James Cameron** – med drugim hollywoodski režiser komercialno izjemno uspešnih megafilmov, kot sta Titanik (*Titanic*, 1997) in Avatar (2009) – *auteur*. Pri tem se sklicuje na **Davida Bordwella**, ki med vrsticami opozarja, da novejšše opredelitve, ki izhajajo zgolj iz preprostejših različic avtorske teorije s strani množice navadnih gledalcev, za *auteurja* sprejemajo tudi režiserje, kot so **Steven Spielberg**, **Brian De Palma**, **Oliver Stone** in **James Cameron** (Bordwell in Thompson 2010; Rugelj 2010). Gre za izrazito komercialne in popularne režiserje, »ki po bolj konservativnih kriterijih nikakor ne bi spadali v to kategorijo« (Rugelj 2010, 32). Ob tem se sprožijo vprašanja, če je množica običnih gledalcev zares kompetentna, da v skladu z avtorsko teorijo identificira *auteurje*? A ni prav množica običnih gledalcev tista, ki preferira komercialen, množičen film, za katerega ni značilno posebej kultivirano avtorstvo? Ali je »množičen okus« zares dovolj »zahteven« in dejansko prepozna avtorske kvalitete, ali morda svoje navdušenje deli le z megalomanskimi filmi, polnimi akcije, specialnih efektov in slavnih obrazov?

Hollywoodski komercialno naravnan film namreč večinsko temelji na ziheraški filozofiji, ki se zaveda, da je komercialen uspeh filma skoraj sigurno zagotovljen, če sestoji iz varnih in preverjenih izbir brez potencialno ogrožujočih avtorskih eksperimentov. Pri tem jim pomaga dobro razvit zvezdniški sistem, tehnologija in posebni učinki ter dodobra strukturirane žanrske in narativne konvencije. Pri vsem tem režiser večinoma ne nosi poglavitnega pomena (bolje je, da je njegova vloga čim nevtralnejša), a je vseeno lahko v slučaju velikega imena še eno propagandno sredstvo več. Gre za preverjen hollywoodski recept, ki dosledno uporabljen že *a priori* diši po finančnem uspehu. Odmevna imena igralske zasedbe, revolucionarni posebni učinki, varna, linearna in neobvezujoča naracija, nabita s klišejskimi čustvi in jokavimi srečnimi konci ter podobne tehnike privabljuje množice, ki polnijo blagajne. Bolj

avtorsko usmerjeni režiserji in tudi režiserke (te že zaradi svojega »napačnega« spola) predstavljajo določeno mero tveganja – predvsem seveda tveganja finančnega poloma, a tudi problematiziranja zasidranega hollywoodskega sistema – in so zato bolj kot ne prepuščeni neodvisnemu sektorju. Dejstvo pa seveda ostaja, da so nekateri popularni režiserji tudi tem ziheraškim filmom »znali vtisniti osebni pečat« (Rugelj 2010, 33). Ali je to uspelo tudi Cameronu in res spada v izbrano družbo *auteurjev*? Resda si je v svoji dolgi karieri pridobil kar težko prtljago izkušenj in znanja ter se tehnično podkrepil za skorajda vse faze produkcije, da lahko tako v svojih filmskih projektih večinoma prevzame vse glavne vloge filmskega procesa – od režije, scenarija, produkcije, montaže in zvočne obdelave. Njegov opus resda lahko poenotimo v zbirko stilistično prepoznavnih filmov z značilnimi tematskimi motivi in inovativnimi tehnološkimi prijemi. Ali je to dovolj? Rugelj se na podlagi teh ugotovitev sprašuje: »Kaj ni večopravilnost v različnih filmskih vlogah značilna ravno za kompletne filmske avtorje?« (Rugelj 2010, 33). Morda je res značilna, nikakor pa ne nujna. In kar je najpomembnejše – zgolj »večopravilnost« vsekakor ne avtomatsko pomeni tudi avtorskih rezultatov. Lahko pa deluje kontraefektivno in režiserju ter njegovemu ustvarjanju celo škodi. Skratka, tudi popolnoma dovršena tehnična podkovanost in še tako težka prtljaga izkušenj ne nujno zagotavljata slovesa *auteurja*. Še tako tehnično odličen režiser se brez tistega »nenaučljivega« namreč lahko celotno svojo kariero postavlja le kot zares odličen *metteur en scène*. Je torej Cameron le *metteur en scène*, ki na podlagi enormnih proračunov in z briljantno promocijsko strategijo v kinodvorane pošilja le komercialno izjemno uspešne megafilme, ki pa pod svojo spektakularno površino ne skrivajo tiste za *auteurja* tako pomembne singularnosti?

Rugelj Cameronovo avtorstvo dokazuje tudi na primeru filma Avatar, ki naj bi bil kljub temu, da je »na prvi pogled sicer videti kot standarden primerek hollywoodske hitro prebavljive ponudbe« (Rugelj 2010, 33) poln avtorskih sledi. S tem filmom naj bi »vnovič negiral običajna pravila, na katerih že skoraj stoletje stoji ameriška filmska industrija« (Rugelj 2010, 33). Kaj res? Morda je film res snemal za hollywoodske »instant« razmere dolgo časa (produkcija je trajala več kot štiri leta z osemletno podlago) in uporniško vztrajal pri izbiri relativno nepoznanega glavnega igralca

navkljub željam studia po izbiri zvezde<sup>19</sup>. Tudi časovno je film, ki zelo po avtorsko temelji na izvorni zgodbi, za hollywoodske razmere veliko daljši od preverjenega recepta (Rugelj 2010). Ampak je to zares dovolj, da lahko Avatar okličemo za avtorski film in Cameronu brez slabe vesti natakneмо značko *auteurja*?

**Denis Valič** bi bil ob tem dejanju vsekakor vsaj skeptičen, če že ne bi odločno odkimal. Ugotavlja namreč, da je v hollywoodski produkciji, ki jo zadnja leta zaznamuje tehnološka revolucija, sprožena s pomočjo sunkovitega razvoja digitalne tehnologije, ki sicer ruši skorajda vse meje domišljije in filmu omogoča skrajno realistično prikazovanje še tako fantastičnih podob, nasploh zmanjkal prav *auteur*. In nam v razmislek ponudi zelo zgovorno vprašanje:

Pomislimo: za katerega sodobnega hollywoodskega cineasta bi namreč lahko rekli, da nas prek svojih del popelje v tako svojevrsten in edinstven svet ter nam ponudi tako prepoznaven, a hkrati neponovljiv slog, da ju resnično lahko identificiramo že po nekaj kadrih ali vsaj prizoru? Jamesa Camerona? Še zdaleč ne, saj sta Cameronov sveti gral le spektakel in tehnična perfekcija (Valič 2010, 27).

Očitno sam Cameronu avtorske etikete ne bi privoščil in Rugelj si s tem pomislekom morda lahko lažje odgovori na svoje vprašanje.

Ali lahko torej danes v središču Hollywooda sploh najdemo pravega *auteurja*? Valič ga prepričljivo je. In to ne na podlagi nekaj bolj kot ne kvantitativnih avtorskih izbir, ki po Rugljevem mnenju definirajo Camerona kot *auteurja* in zanikajo Avatarjevo standardno »hitro prebarljivo ponudbo«. Iz središča Hollywooda je Valič potegnil **Tima Burtona**, kot enega »najbolj nenavadnih, drznih, samosvojih, izvernih in brezkompromisnih avtorjev« (Valič 2010, 27). Tim Burton predstavlja za klasično *Cahierovsko* politiko avtorjev vsekakor nekakšen tipičen sodoben profil *auteurja*, saj gre za cineasta, »ki mu je uspelo hollywoodsko žanrsko produkcijo podrediti izrazu svoje avtorske vizije« (Valič 2010, 27). Vse to ga brez dvoma uvršča med nesporne *auteurje*. Svoje mojstrstvo dokazuje tudi s tem, da je z odprtimi rokami sprejel novo tehnologijo, a nikakor ne kot sami sebi namen, ampak zgolj kot sredstvo, s katerim lahko razvija svoje avtorske

---

<sup>19</sup> Izvršni direktor studia je glavno vlogo želel dati **Mattu Damonu**, a je Cameron uspešno vztrajal pri izbiri **Sama Worthingtona**.

apetite. Film *Alica v čudežni deželi* (*Alice in Wonderland*, 2010) s svojo tipično drugačnostjo in tako slogovno kot tematsko prepoznavnostjo dokazuje Burtonovo nesporno avtorstvo (Valič 2010). To, da si je kot *auteur* svoj osebni izraz uspel osvoboditi znotraj centra hollywoodskega kolesja, le še bolj sovпада s klasičnim pojmovanjem politike avtorjev, ki v dožemanju *auteurja* podpira romantičen mit o umetniku, ki si mora svojo umetniško svobodo izboriti znotraj omejujočega sistema. Ob Burtonu pa naj vsaj omenimo še nekaj izjemnih režiserjev, ki si v sodobnem Hollywoodskem kolesju uspešno tlakujejo svojo neizpodbitno in prepoznavno avtorsko pot: **Darren Aronofsky, Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Woody Allen in Clint Eastwood**. In še bi lahko naštevati.

Kdo je torej *auteur*? Tisti, ki mu v borbi s sistemom uspe vzpostaviti svoj edinstven filmski jezik? Lahko bi temu rekli tako. Režiserja naredi *auteurja* njegov svojevrsten stil, ki se manifestira tako v oblikovnih invencijah kot tematskih izbirah, ki jih avtor bolj ali manj konsistentno obdeluje v vseh svojih filmih. In to ne glede na razpoložljivo gradivo. Vedno mu uspe vzpostaviti svoj svet. *Auteur* svojo osebno vizijo, svoj osebni pogled na svet vseskozi izraža preko filmske forme na sebi lasten način. In kar je najpomembnejše, *auteur* s svojimi filmi raste in filmi rastejo z njim, zato ne gre zgolj za potrjevanje svojega mojstrstva preko ponavljanja že potrjenih uspehov, ampak prav preko nadgrajevanja svoje avtorske vizije. Tisto, kar ga na platnu potrdi kot *auteurja*, je v bistvu ne ravno enostavno opredeljiva singularnost, tisti *punctum*, ki gledalca zbode in potrdi: »To je njegov film.«

Sicer pa, kot so rekli pri *Cahiers du Cinéma*, je lahko človek, ki je obdarjen z najmanj estetskega talenta, ampak sposoben v svojem delu osvetliti svojo osebnost, uspešnejši od najbolj pametnega in poučenega tehnika. »Ugotovili smo, da ni pravil. Intuicija in senzibilnost zmagajo nad vsakršno teorijo« (Cahiers v Buscombe 2008, 78).

### 3.3.3 Omejitve, pomanjkljivosti in kritike politike avtorjev ter njene posledice

Politika avtorjev je med gradnjo svojega izjemnega vpliva vrhove dosegala med leti 1951 in 1961. Nekoliko protislovno so prav tisti, ki so jo bojevito uveljavljali, na koncu tudi naznanili njeno odhajanje. Ampak navkljub izgubi moči in zatonu je jasno, da je

njen vpliv ostal močan, lahko bi rekli več. Po njenem postopnem odhodu s francoskega terena so politiko avtorjev z določenimi variacijami, preizkusili tudi v Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike (Stoggart 1995). V šestdesetih letih prevzame politiko avtorjev tako tudi anglosaksonski kriticizem. V Veliki Britaniji se politika avtorjev na razne načine preoblikuje v diskusijah revije *Movie*, v ZDA pa je na njeni podlagi **Andrew Sarris** zasnoval avtorsko teorijo kot metodo filmske kritike in zgodovine. Z nastopom strukturalizma se kasneje pojavijo nova predrugačenja avtorske kritike, ki so temeljila na strukturalistični teoriji. Ampak se tudi tam njena pot ni končala, saj je še danes povsem aktualna.

Navidezen konec avtorskih študij je v razpravah podžgala slavna izjava **Rolanda Barthesa** o »smrti avtorja« (Smrt avtorja, 1968). Poleg teorij **Michela Foucaulta**, naj bi prav ta izjava naznanila konec avtorizma, a se je izkazalo, da je šlo bolj za preusmerjanje pozornosti na druge vidike filmske kritike in za nekakšno taktiko, ki je omogočila, da je v kritičko prakso prišel pojem tekstualnosti in priznanje pomembne vloge bralca oziroma gledalca filmskega teksta (King in Miller 2007).

V osemdesetih letih 20. stoletja so bile resda v filmskih revijah debate o avtorstvu zelo redke in zazdelo se je, da je poststrukturalistična misel dejansko zmagala. Ampak temu ni bilo tako, saj je avtorizem z nastopom serije novih *auteurjev*<sup>20</sup> med vrsticami revij kmalu ponovno zavladal. Posledično je to privedlo do potrebe in želje po ponovni preučitvi avtorskih teorij (Stoddart 1995). In že konec osemdesetih let 20. stoletja je bilo zaznati prenovljen *auteurjev* interes in čutiti je bilo, da obdobje poststrukturalistične smrti avtorja počasi, a vztrajno mineva (Keith Grant 2008). Razlog nenehnega poudarjanja avtorske teorije je tudi konstantna in spontana nagnjenost k pretiranemu poudarjanju pomembnosti in vrednosti umetniškega filma (Wollen 1998).

V devetdesetih letih 20. stoletja so se tako pojavljali razni signali, ki so vedno glasneje naznanjali vrnitev *auteurja*. **Peter Wollen** je leta 1998 brez oklevanja zatrdil: »Še vedno sem avtorist« (Wollen 1998, 159). Kar je jasna afirmacija. **Andrew Dudley** je navdušeno dejal, da lahko končno po nekaj letih tihega in skritega šepetanja spet glasno razpravljamo o *auteurju*. Že leta 1984 je revija *Wide Angle* izdala posebno številko na

---

<sup>20</sup> V tistem času so se na filmskih platnih izkazali režiserji, kot so **Martin Scorsese**, **Alan Rudolph**, **Ridley Scott**, **Spike Lee**, **Robert Altman**, **Kathryn Bigelow** in **Woody Allen**.

temo filmskega avtorstva. Poleg tega pa so v letu 1995 reviji *Film Criticism* in *Film History* izdali posebne številke o avtorizmu. Vse to je napovedalo novi val avtorske kritike, »dopolnjene z 'nujnim korektivom' bolj kontekstualne in previdne perspektive, očiščene 'prilizovalskega' navdušenja zgodnejših verzij. Zdaj je bilo mogoče prepoznati režiserja kot 'večno človeško funkcijo' v kolektivnem procesu filmskega ustvarjanja« (King in Miller 2007, 474).

Politika avtorjev je s svojim izjemnim vplivom sprožala marsikatere debate in diskusije o pomenu avtorstva v filmu. Tako se je z njo sprostil cel plaz preoblačenj klasičnega pojmovanja *auteurja*. Rodile so se mnoge avtorske teorije, ki so v filmsko kritiko polagoma uvedle avtorsko kritiko in z njo razširile obravnavo filma kot *auteurjevega* osebnega dela. Med branjem filma oziroma boljše rečeno opusa filmov je avtorski kritik osredotočen na ustvarjalni izraz filma(-ov), ki ga poskuša odkriti in ovrednotiti na podlagi tematskih in idejnih izbir ter stilističnih kvalitet. Narava kumulativnega znanja, ki je temelj avtorskih teorij, saj na podlagi prejšnjih vedenj lahko odkriva briljantnosti poznejših spoznanj, je po **Sarrisovih** besedah, radost avtorske teorije.

Sarris je vztrajno zavračal delitev umetnika in njegovega dela ter v skladu s tem zahteval interpretacijo skozi iskanje pomenske koherence med režiserjem in njegovim delom. *Auteurja* naj bi se tako moralo iskati na podlagi njegove sposobnosti, da v seriji filmov prikaže nekatere ponavljajoče se stilistične karakteristike, ki služijo kot njegov podpis (Stoddart 1995). Torej ta shema, ki jo mora kritik še izluščiti, lahko iz nekega anonimnega režiserja naredi *auteurja*. Bistvo pa je, da kritik razišče *auteurjev* opus in poskuša zaobjeti njegovo estetiko v celoto, ki definira njegovo ustvarjanje.

V duhu politike avtorjev je **Jean Renoir** nekoč dejal, da režiser vse življenje dela en sam film. Naloga kritika je, da preko poglobljenega branja zgradi prav ta Film. Renoireva zjava je postala nekakšen moto avtorske kritike, vendar s poudarkom, da ta Film ne sestoji zgolj iz nekih tipičnih oblik, ampak da ga vodi načelo variacij. Torej gre za ezoterično strukturo, ki se lahko manifestira in priplava na površje le – če uporabljamo **Lévi-Straussovo** frazo – »preko procesa ponovitev«. V iskanju ne bomo našli popolne simetrije, ampak fizikalno gledano nekakšno torzijo v matrici, raziskovanje možnosti, v ospredju katerih so kontradikcije, ki so lahko zavržene in obrnjene ali pa stabilne in konstantne (Wollen 1998). Kot pravi **Pauline Keal**:

»Ponovitve brez razvoja pomenijo nazadovanje« (Kael 2008, 47). V tem oziru je treba poudariti pomembnost analize celotnega režiserjevega opusa, ki kritiku omogoča sintezo, tudi ko se vrne k individualnemu filmu (Wollen 1998). In avtorski kritik ne sme izhajati le iz podobnosti in konstante ponovitev, ampak mora biti pozoren ravno tako, če ne še bolj, na vse variacije konstante in odmike od ustaljenih *auteurjevih* izbir.

Avtorski kritik bi moral skratka poiskati tiste ponavljajoče se teme, stilistične izbire in pripovedne situacije, ki jih lahko zaokroži v avtorsko homogeno in prepoznavno celoto, ampak poleg tega bi morali biti v skladu z dejstvom, da mora *auteur* kot umetnik medij popolnoma obvladati in ga uporabljati tudi na presenetljive, nepričakovane in inovativne načine, pozorni na razvoj samega režiserjevega dela in na vse preobrate in preigravanja že načetih idej (Bordwell in Thompson 2010).

Če pogledamo zgodovino avtorske kritike, nam ta predoči različne metode branja filma in variabilen ter kompleksen odnos med bralcem oziroma kritikom in filmom. Različni kritiški pristopi iskanja avtorstva v določenem režiserjevem delu ali opusu dokazujejo posebnost kategorije »avtorstva« in hkrati odkrivajo, kako so ta različna branja proizvajala različna razmerja med *auteurjem*, filmom in gledalcem. Poleg tega je izjemno zanimivo pogledati razlike med kritiško konstrukcijo *auteurja* in izjavami samega režiserja o svojem delu, ki na podlagi njunega morebitnega neskladja velikokrat pokažejo, da je *auteur* dejansko konstrukcija, ki se ne nujno nanaša na resnično, empirično osebo (Cook 2007). Kritik na podlagi analize *auteurjevega* dela skonstruiral filmski svet in povsem logično je, da ta konstrukcija ni nujno *auteurjev* dejanski filmski svet. Gre za to, kako se ta svet kritiku skozi analizo pokaže.

Seveda pa kot vsaka stvar tudi politika avtorjev ni bila popolna in mnogi so prepoznali njene slabosti ter ji očitali različne pomanjkljivosti. Ena glavnih kritik je bila vsekakor subjektivna narava podajanja sodb. Vrednotenje filmov na podlagi politike avtorjev je namreč v začetni fazi temeljilo bolj kot ne na okusu in občutljivosti kritika, ki naj bi bil preko branja filma sposoben zaznati prispevek *auteurja* in to brez ozira na kvaliteto predmeta filma ali uporabljene tehnike. Primarno bi torej moral zaznati človeka, ki stoji za stilom. Takšna analiza pa hkrati predvideva, da je film, ki ga je ustvaril *auteur*, avtomatično dober. Ko je enkrat *auteur* prepoznan, je na nek način film že etiketiran kot avtorski film, torej že *a priori* film z umetniškimi pretenzijami. In takšni filmi so

večinoma postali avtomatično tudi »dobri« filmi in to marsikdaj zgolj na podlagi *auteurjevega* imena. Torej bi lahko rekli, da je merilo tovrstnega vrednotenja estetski portret *auteurja*, ki temelji na njegovih predhodnih filmih. In prav na podlagi *auteurjevega* portfelja je bila dana marsikatera pristransko utemeljena ocena. S to metodo ne bi bilo še nič narobe, če bi bili povsem prepričani, da je bil režiser upravičeno prepoznan kot *auteur*. In prav zato, ker tega ne moremo zagotovo vedeti, predstavlja ta pristop veliko nevarnost. Ko se ukvarjamo z genijem, lahko postanemo namreč hitro povsem pristranski. Kot slepi zaljubljeni lahko spregledamo marsikatero »napake«. Morebitne šibkosti in slabosti v nekem delu, ki sledijo seriji briljantnih mojstrov, na podlagi katerih si že ob omembi avtorja nataknemo rožnata očala, kaj kmalu ocenimo kot lepoto ali presežek, ki ga še nismo sposobni dojeti. Ker so kriteriji politike avtorjev zelo ohlapni in težko opredeljivi, lahko kmalu sprevidimo, da gre dejansko za zelo nevaren pristop. **André Bazin** je nevarnost opredelil kot »estetski kult osebnosti«. To morda niti ne bi bilo toliko problematično v primeru, da bi delo nekega *auteurja* dvigovali v nebo, pa čeprav si tega morda ne bi zaslužil, bolj zaskrbljujoče je dejstvo, da lahko na podlagi te politike zavrremo nek odličen film samo zato, ker njegov režiser ni do tedaj naredil še nič briljantnega (Bazin 2008).

Podobno se te nevarnosti zaveda tudi **Éric Rohmer**, ki pravi, da ni nujno, da so se nekateri avtorji obdržali zaradi vseh svojih del (Kavčič in Vrdlovec 1999). V očeh politike avtorjev je namreč zelo težko že samo pomisliti na to, da bi slab režiser lahko naredil dober film in skoraj nemogoče je verjeti, da bi lahko dober režiser ustvaril slab film (Cameron 2008). Zgovorne so tudi **Rivetteove** besede, ki v tem smislu pravijo: »Cineast, ki je v preteklosti naredil velike filme resda lahko dela napake, ampak njegove napake bodo imele že *a priori* vse možnosti, da bodo bolj impresivne in strastne kot najboljši uspehi 'obrtnikov'« (Buscombe 2008, 78). In tako je tudi **Andrew Sarris** dejal, da je najslabši film auterja lahko zanimivejši od najboljšega filma povprečnega režiserja (Sarris 2008). In tovrstne izjave lahko marsikateremu režiserju delajo krivico, saj je po seriji napak v nekih idealnih okoliščinah tudi do tedaj povprečen režiser lahko prav tako kot virtuozni *auteur* sposoben ustvariti mojstrovino, ki pa bo že v štartu prav zaradi njegove neslavne prtljage imela manj možnosti, če sploh kaj, da bo za mojstrovino tudi spoznana. In tudi obratno lahko še ne vem kako briljantni *auteur*, ki je navkljub vsemu le človek z legitimno pravico doživetja ustvarjalne ali



osebno krize, sposoben sproducirati slab film. In kritik bi moral biti toliko dosleden in odprt, da bi obema priznal tako svoje kvalitete kot tudi nekvalitete.

Dejstvo je, da je vrednotenje filmov zelo težko povsem objektivno. Vsaka sodba nosi v sebi vedno tudi tisti nujen subjektiven pogled, kar samo po sebi ni problematično, ampak neizogibno. In kritik kot človek s svojim estetskim okusom in s svojo lastno občutljivostjo lahko kaj kmalu film *auteurja*, ki ga na podlagi prejšnjih del neizmerno ceni, avtomatično vrednoti za odlično delo, pa čeprav gre morda za povsem povprečno. Kot je dejal **Andrew Sarris**: »Podobno kot alkemisti zlata, so avtorski kritiki znani po tem, da svinčene klinkerje z racionalizacijo spreminjajo v zlato zrnje«. Čeprav je Sarris prav na podlagi politike avtorjev zgradil svojo slovito avtorsko teorijo, je osvetlil mnoge njene slabosti. Menil je, da so sodbe avtorskih kritikov v javnosti redko upravičene, saj je le malo takšnih gledalcev, ki v posameznem filmu lahko zazna organsko celoto *auteurjeve* kariere. Marsikatera nekvalificirana izjava politike avtorjev, ki temelji na vrednotenju *auteurja* kot celote, lahko izpade skrajno nesmiselno. Na nek način bi na podlagi njenih pravil »verjetno lahko vsi šli domov takoj, ko bi se na platnu pojavil režiserjev podpis« (Sarris 2008, 35).

Iskanje osebnih sledi pri identifikaciji *auteurja* je tudi pri **Patricku Phillipsu** odpiralo mnoge dvome. Dejal je, da je sledenje ideji individualne ustvarjalne figure v vlogi umetnika, ki je v svojem ustvarjanju vedno vpet v romantičen boj za uveljavitev svojih unikatnih znamenj, naredilo več škode kot koristi. Režiser, čigar dela niso kazala kakšnih esencialnih osebnih znakov, je bil namreč degradiran na stopnjo *metteur en scène*, podobno kot tudi njegova dela avtomatično na tista inferiorna mojstrovinam *auteurja*. Filmske študije so bile fokusirane na identifikacijo *auteurja*, kar je privedlo do marsikaterih absurdnih zaključkov, kot je na primer ta, da je »slab film *auteurja* 'boljši' od odličnega filma ne-*auteurja*« (Nelmes 1999, 196).

Politika avtorjev je pozabljala tudi na dejstvo, da filma v mojstrovinu ne spremeni lahko samo režiser, ampak tudi kateri drug člen filmske verige. V očeh revije *Movie* je bila politika avtorjev preveč toga prav zaradi njenega nedopuščanja morebitnih ključnih prispevkov ostalih akterjev filmskega procesa. Na njeni podlagi so namreč s popolno vdanostjo in zavezanostjo filmu režiserjev zapostavljali filme, katerih *auteur* ni bil režiser. Ob tem so poudarjali, da v primeru slabše aktivacije režiserja lahko film v

mojstrovino namreč spremeni tudi direktor fotografije, avtor glasbe, producent ali igralec (Cameron 2008). Tako so na plano prihajale razne teorije o tem, kdo je v filmu lahko še *auteur*. Producent kot *auteur*? Igralec kot *auteur*? Studio kot *auteur*? Prav gotovo lahko. Saj je marsikateri film postal mojstrovina prav zaradi teh izbir. A dejstvo je, da je večinoma *auteur* filma prav režiser.

Poleg nevarnosti »estetskega kulta osebnosti« in posledičnih slabosti, je bil pogost očitek politiki avtorjev tudi zanemarjanje širšega družbenega in produkcijskega konteksta. S tem, ko je verjela, da se morajo kreativni posamezniki za svoj osebni izraz boriti z omejujočim hollywoodskim sistemom, so podcenjevali in zanikali moč ter dosežke tega industrijsko naravnane produkcijskega telesa, ki ga je **Thomas Schatz** imenoval celo »genij sistema«. Avtorska kritika naj bi se ukvarjala s trivialnimi debatami o tem, kdo je in kdo ni *auteur*, in pri iskanju vseh tistih specifičnih značilnosti, ki sestavljajo *auteurjev* podpis pozabljala na pomembne determinante širšega političnega in kulturnega konteksta (Nelmes 1999). Politika avtorjev brez dvoma predstavlja ploden, fascinanten in vsekakor intelektualno izzivalen pristop, s katerim lahko raziščemo načine in poti, ki nekemu režiserju omogočajo, da znotraj vseh omejitev, ki jih predstavljata medij in industrija, ustvarja filme, zaznamovane z njegovo značilno vizijo in stilom. To je vsekakor res. Ampak ob tem bi se morali zavedati, da na *auteurja* neizogibno vpliva vrsta časa in prostora pomembnih okoliščin. Ob doslednem iskanju *auteurja* v filmu ne bi smeli pozabiti na pomembne biografske, stilistične, psihološke, sociološke in filozofske perspektive (Tredell 2002). Ignoriranje zgodovinskega determinizma, na katerega je opozarjal že **André Bazin**, je bila vsekakor velika pomanjkljivost politike avtorjev.

**André Bazin** je že leta 1968 ob kritiki politike avtorjev na podlagi zavedanja, da posameznik resda presega družbo, ampak s tem, da je družba tudi v njem samem, opozarjal, da neka definitivna kritika genija ali talenta ne more obstajati brez upoštevanja socialnega determinizma, zgodovinske kombinacije okoliščin in tehničnega ozadja, kar v širšem obsegu tega genija tudi determinira. Režiser je v vsakem primeru ujet v glavne tokove, ki nanj vplivajo. Še takšen genij ni vedno svoboden in niti v najbolj individualnih umetniških disciplinah ni odvisen le od samega sebe. Kaj pa šele v filmu. Že sam navdih se pojavi na podlagi kompleksa različnih posebnih okoliščin (Bazin 2008).

Pa še nekaj. Ne moremo zagotovo vedeti, ali bi bilo morda drugače, če filmska industrija ne bi bila že na sploh izrazito moške narave, ampak dejstvo je, da je politika avtorjev ravno tako krojena povsem po meri moškega. Če bi se filmski svet drugače vrtel in bi v vrstah filmskih ustvarjalcev lahko občudovali več žensk, bi morda *Cahiers* tem ženskim *auteuricam* namenjala več pozornosti. In čeprav užaloščeno ugotovljamo, da teh takrat skorajda zares niti ni bilo, lahko *Cahierovcem* vseeno povsem upravičeno namenimo očitek, saj, navkljub dejstvu, da jih je bilo morda res le za eno pest, so bile in vsekakor bi si zaslužile tudi one, če ne še bolj, resne študije politike avtorjev. Da pa je film na vseh svojih polih poglavitno moški svet, lahko brez težav, žal, spoznavamo še danes.

Navkljub vsem njenim slabostim ji je treba priznati izjemno pomembnost, saj je njen pečat na filmski zgodovini očiten še danes. S politiko avtorjev je filmska kritika dosegla dve pomembni razvojni točki. Prispevala je sistematično metodo, ki je poudarjala kinematske kvalitete filma in ne njegovih socioloških implikacij. Končno se je o filmu lahko začelo razmišljati povsem filmsko. Poleg tega je preko množičnih raziskav filmskih ustvarjalcev na plano prišlo precej *auteurjev*, ki so bili pred tem kritiško popolnoma zapostavljeni. Avtorizem je sprožil radikalne motnje v razvoju filmske teorije in jo s tem izpostavil pritiskom alternativnih estetik in novega kriticizma ter omogočil, da se filmska teorija s tem odpre tudi množični filmski industriji (Stoddart 1995).

Posledice politike avtorjev vsekakor niso bile zanemarljive. Tako za kritiko kot za sam film nasploh so bile ključne predvsem naslednje tri. Kot prvo je z njo film postal priznana umetniška praksa, povsem enakovredna literaturi ali vsaki drugi že uveljavljeni umetniški formi, kar je bilo za tiste čase izjemnega pomena. Druga pomembna posledica je bilo spoznanje filmske govorice in oblikovanje novega, edinstvenega filmskega jezika, ki sestavlja film. Najpomembnejše je bilo morda to, da je bila režiserjem z njeno pomočjo priznana možnost osebnega izraza, torej sposobnost povsem individualnega, umetniškega in avtorskega ustvarjanja. Film je s tem postal forma, ki ne obravnava le popularnih užitkov množične kulture, ampak preko katere lahko režiser s svojevrstnim kinematskim jezikom izrazi svoje osebne preokupacije (Stoddart 1995).

**André Bazin** je izjemno vrednost politike avtorjev videl prav v njeni obrambi bistvene kritične resničnosti, ki je za film veliko bolj potrebna kot za druge umetnosti prav zato, ker je pri njem akt umetniškega ustvarjanja bolj negotov in ranljiv kot drugod. Politika avtorjev je bila nadvse plodna predvsem zaradi njene odločne, glasne in uspešne borbe proti raznim predsodkom in stereotipom, ki so se tesno ovijali okrog filma. Prav ona je bila zaslužna za to, da se je film začel obravnavati na isti ravni kot druge uveljavljene umetnosti. Poleg tega je vzpostavila nov način filmske kritike, ki se je distanciral od subjektivnosti impresionističnega relativizma in ideološke kritike, ki sicer vlada še danes. In kljub temu, da je impresionističnemu pristopu nasprotovala, je od njega vzela tisto najboljše (Bazin 2008). Poleg tega, da je filmska pisanja nagnila k interpretaciji in pojasnjevanju, je omogočila, da so posamezne obravnave filma postale prepričljivejše in v svoji svežini drugačne. Tudi njen vpliv na samo filmsko ustvarjanje ni nikakor zanemarljiv. Ustvarila je kánon velikih režiserjev, ki ostajajo še danes nesporni *auteurji*. Spodbudila je idejo, da se o filmu lahko piše tudi z intelektualno globino in da filmi v sebi skrivajo različne plasti pomenov, katere mora biti občutljiv in poučen kritik tudi pripravljen odkriti. S tem, da so *Cahiers* povzdignili najbolj prezrto kinematografijo, torej hollywoodski film in ga ovrednotili kot umetnost, niso spremenili le filmski, ampak kulturni kriticizem nasploh (Bordwell 1989).

Moč in legitimnost politike avtorjev ter s tem pomembno – če že ne najpomembnejše – mesto *auteurja* v procesu filmske produkcije je konec koncev jasno potrdil in še ojačal tudi francoski zakon, sprejet maja leta 1957, ki je režiserju priznaval neprimerljivo moč in sočasno izrazilo zmanjšal vlogo producenta ter scenarista v filmu (Vincendeau 2009).

Če ste eni od tistih, ki si film pogledate do konca, torej do zaključka odjavne špice, se lahko vedno znova prepričate, da je za produkcijo vsakega filma večinoma potreben dolg seznam oseb, ki so bolj ali manj vidno prisostvovala pri njegovem ustvarjanju. Poleg raznega podpornega osebja, so tukaj producenti, filmski igralci, scenaristi, direktorji fotografije, montažerji, kostumografi, scenografi, avtorji glasbe. In prav vsak od njih prida svoj bolj ali manj pomemben kamenček filmskega mozaika. In vsak kamenček nosi zgolj potencialno moč in pomen. Tudi režiserjev. Ali lahko torej še vedno govorimo o *auteurju* kot individualnemu ustvarjalcu filma? Lahko.

Politika avtorjev je v filmski svet poslala pomembno in jasno ultimativno sporočilo – film je lahko umetnost in navkljub kolektivni naravi produkcije v njem lahko zaznamo edinstveni avtorski glas *auteurja*, ki film tudi spremeni v umetnost. Ta izjava se je do današnjih dni že dodobra usedla tako v filmsko produkcijo kot tudi kritiko in predstavlja že samoumevno stališče. Konec koncev pa smo politiki avtorjev dolžni vse spoštovanje in hvaležnost, saj je sprožila eno vidnejših obdobjih filma, francoski novi val, ki bi mu na tem mestu lahko rekli kar izjemno prepričljivo dokazno sredstvo politike avtorjev.

Je politika avtorjev in z njo avtorska teorija še uporabna? Danes bi lahko govorili o radikalnem plurarizmu pristopov avtorizma, kjer se konfrontirajo in križajo različni vidiki avtorstva, kar pomeni, da ne moremo govoriti o tistem »pravem« pristopu, ampak le o soobstoju različnih pogledov (Cook 2007). **Jacques Aumont** in **Michael Marie** trdita, da tako kot ni ene same univerzalne teorije filma, tako tudi ne more obstajati ena sama univerzalna metoda analize. Približek idealnemu pristopu naj bi tako bil sintetičen tip analize, ki bi v obzir vzel film kot tekst, ki svoje pomene utemeljuje na narativnih strukturah ter sami formi filma v obliki vizualnih in zvočnih danostih s čimer pri gledalcu izzove določeno reakcijo. »A prav zato, ker ni univerzalne metode za analizo filma, je še vedno možnost, da si vsak analitik zgradi bolj ali manj lasten model analize, veljaven le za posamezen film ali celo samo za del filma, ki ga analizira« (Vrdlovec 1991b, 42). In če vzamemo v poduk še priporočilo **Robina Wooda**, ki pravi, da bi moral kritik s ciljem, da neko delo prouči v vsej njegovi celoti takšno kakršno je, uporabiti množico različnih teorij, brez da bi se ob tem zavezal eni sami (Wood 2008), spoznamo, da je film tako zelo kompleksna stvar, da je ne moremo zreducirati na en sam moment. Vsak film je posebna entiteta, ki se dopolnjuje in določa s celo vrsto dejavnikov. Navkljub temu pa lahko zaradi specifične pomembnosti *auteurja*, ki v vsakem primeru v procesu ustvarjanja filma deluje kot nekakšen katalizator, avtorsko teorijo še vedno s pridom uporabljamo. Ob tem pa se moramo nujno zavedati njenih omejitev in pomanjkljivosti ter od nje vzeti tisto najboljše.

Kot pravi **Peter Wollen**, so vrata avtorske kritike še vedno na stežaj odprta: »Moramo raziskovati in opredeljevati, da bomo lahko kritično skonstruirali delo ogromnega števila režiserjev, ki so bili do sedaj le deloma dojeti. Začeti moramo primerjati *auteurja* z *auterjem*. /.../ Potrebujemo primerjave z *auteurji* drugih umetnosti. Delo, ki so ga začeli kritiki *Cahiers du Cinéma*, še zdaleč ni končano« (Wollen 1998, 78).

## 4 AVTORSKI IN UMETNIŠKI FILM

### 4.1 UVELJAVITEV UMETNIŠKEGA IN AVTORSKEGA FILMA

Čeprav je pojem »umetniški film« obstajal vsaj od formacije francoske družbe *Film d'Art*<sup>21</sup> leta 1908, se je evropski umetniški film trdno uveljavil šele po drugi svetovni vojni z uspehi italijanskega neorealizma, francoskega novega vala in novega nemškega filma (Smith 2000). Alternativni slogi dominantni ameriški produkciji so se sicer pojavljali že od samih začetkov filma in so v obliki avantgard večinoma zavzeli nasprotno držo komercialnemu hollywoodskemu sistemu ter v skladu s tem nekoliko vzvišeno trdili, da lahko le alternativni film predstavlja »pravo« umetnost. Tako lahko pred drugo svetovno vojno v Nemčiji opazimo ekspresionistične, nadrealistične in impresionistične smeri, v Franciji *Film d'Art*, poetični realizem in nadrealizem. Različni poskusi drugačnega filma so bili vedno prisotni, tako nam zgodovina filma ponuja celo vrsto avantgard, kontraavantgard in kontrafilma, eksperimentalizma, dadaizma, futurizma in nadrealizma (Ndalianis 2007). Ampak do štiridesetih let umetniški film še ni bil zares utemeljen.

Rojstni dan mednarodnega umetniškega filma<sup>22</sup> lahko umestimo tako šele v štirideseta leta 20. stoletja in ga proslavimo z rojstvom italijanskega neorealizma. Čas druge svetovne vojne in skromni pogoji snemanja so bili očitno praviša podlaga za uveljavitev nove estetike (Ndalianis 2007). Neorealizem je tako postal še en očitni dokaz, da so razmere pomanjkanja v umetnosti lahko zares zelo ploden vir navdiha. Ampak svoje dokončno priznanje je morala estetika neorealizma počakati na vplivne ugotovitve velikana **Andréa Bazina**, ki je na njeni podlagi sprožil afirmacijo in razvoj umetniškega filma.

---

<sup>21</sup> *Film d'art* je francoska producentna družba, ustanovljena leta 1908 z namenom, da bi filmu priborila višji kulturni in umetniški ugled ter s tem tudi bolj ugledno in izobraženo občinstvo (Kavčič in Vrdlovec 1999). Zato se je usmerila na produkcijo odrskih klasik za meščansko publiko (Cook 2007). Ker sta bila literatura in gledališče del uveljavljene in cenjene umetnosti, so za dosego umetniškega priznanja od njiju tudi jemali. Angažirali so znane pisatelje, ki so prirejali klasična literarna in dramska dela, gledališke režiserje, scenografe in igralce ter z njimi poskušali posneti film, ki bi izgledal kot gledališče. In s tem uspeti. Zaradi pretiranega posnemanja gledališča je pridobila tudi vzdevek »filmano gledališče« (*théâtre filmé*). Razen nekaj izjem filmov, *Film d'art* ni pustila opaznega pečata v zgodovini filma (Kavčič in Vrdlovec 1999). Morda bi ga, če bi umetniškost svoje produkcije poskušala doseči s kinematskim in ne gledališkim jezikom.

<sup>22</sup> Poudariti pa moramo, da se je termin »umetniški film« v sodobnem smislu pomena uveljavil šele v sedemdesetih letih 20. stoletja.

Pred tem pa je potrebno povedati, da so bili temelji prihajajočih filmskih inovacij položeni že v prejšnjem desetletju. V letu 1935 so namreč prav na italijanskih tleh ustanovili inovativno filmsko šolo Eksperimentalen kinematografski center (*Centro Sperimentale di Cinematografia*), ki je raznovrstnim inovacijam na stežaj odprla vrata<sup>23</sup> (Cousins 2004) in s tem vsekakor vplivala na nadaljni razvoj italijanskega filma.

K uveljavitvi umetniškega filma in priznavanju njegove »kakovosti« ter potenciala intelektualne stimulacije so pripomogli razni družbeni dejavniki. Znotraj dominantnega ameriškega trga si je moral tuji film svoje mesto ponovno izboriti in s pojavom novih možnosti razvoja je po vojni – ki je izvoz ameriških filmov v večino držav sicer za kratek čas precej ustavila in dala tako prostor domačim filmskim ustvarjalcem – veliko evropskih držav za spodbujanje avtohtone filmske kulture, z željo da bi le-ta v ameriški poplavi izplavala na površje, oblikovala novo zakonodajo (Smith 2000; Bordwell in Thompson 2010). Hollywoodski film je namreč evropski kinematografiji predstavljal veliko grožnjo prevlade, čemur se je pod okriljem državne odločne podpore želela evropska filmska industrija izogniti in z novo zakonodajo, protekcionističnimi ukrepi<sup>24</sup> ter finančnimi podporami spodbuditi razvoj umetniškega oziroma avtorskega filma ter na ta način nacionalni film zaščititi pred hollywoodizacijo in amerikanizacijo (Forbes in Street 2000). K razvoju evropskega filma tako ni pripomogla le značilna defenzivna protekcionistična zakonodaja, ampak je bila prav tako, če ne še bolj, pomembna politika zagotavljanja konkurenčnosti nacionalnih kinematografij. Eden od teh ukrepov je vsekakor bilo vladno financiranje in razne strategije pridobivanja denarja v sklad namenjen subvencioniranju. In čeprav je tovrstna strategija financiranja pripomogla k temu, da so evropske filmske družbe postale odvisne od vladne pomoči, je bil uspeh očiten, saj se je po petdesetem letu tudi zaradi teh ukrepov v Franciji, Veliki Britaniji in Italiji domača produkcija znatno povečala (Bordwell 2010). Ta za evropsko kulturo nasploh značilna protekcionistična drža je marsikje vsekakor žela uspehe, a nova finančna sredstva niso bila glavni povod za spremembe, ampak le gorivo za naprej.

---

<sup>23</sup> Ta center je v tridesetih letih 20. stoletja **Jeanu Renoiru**, kateremu je asistiral **Roberto Rossellini**, omogočil bolj realistična dela.

<sup>24</sup> Pogost ukrep je bila določitev kvot v prid domači industriji. Francija je leta 1948 na ta način omejila uvoz ameriških filmov in zahtevala zagotovitev francoskemu filmu vsaj dvajset tednov v letu. Tudi druge evropske države so tovrstnim spodbudam namenile vedno več veljave. Velika Britanija je tako zahtevala vsaj petinštirideset odstotkov prikazovalnega časa za britanski film, v Italiji pa je »Andreottijev zakon« zahteval, da se italijanskemu filmu zagotovi vsaj osemdeset dni v letu in obenem kmalu omejili uvoz (Bordwell in Thompson 2010).

Pomemben je bil tudi relativno nagel razvoj postranske filmske infrastrukture, ki je v obliki filmskih inštitutov, univerzitetnih filmskih društev, filmskih knjižnic, arhivov in festivalov<sup>25</sup> dobivala mesta po vsem svetu. V štiridesetih letih 20. stoletja se je prikazovanje alternativnih filmov iz malih dvoran preselilo v ekskluzivne dvorane za umetniški film, ki so imele poleg ponudbe raznolikih filmov na razpolago tudi umetniške galerije in kavarne, v katerih so lahko izbirčni gledalci ob skodelici kave o filmu tudi diskutirali. S tem se je razcvetelo akademsko zanimanje za film in posledično so v petdesetih letih beli dan uzrle tudi prve poglobljene in obsežnejše študije filma, ki so na univerzitetni ravni film obravnavale kot enakovredno umetniško formo (Ndalianis 2007). Pred tem je bil film obravnavan le v kontekstu množičnih medijev, tako da so bile študije bolj komunikološke ali sociološke narave. Obravnavanje filma kot popolnoma enakovredne umetniške oblike s poudarkom na sami estetiki in filmskem jeziku je bilo za tisti čas precej provokativno in polemično dejanje (Wollen 1998). Poleg akademske obravnave filma kot umetnosti so tudi umetniške dvorane – ki so se izjemno hitro širile – brez dvoma ključno pripomogle k institucionalizaciji evropskega umetniškega filma in uspešni promociji filmske kulture kot pomembne akademske teme. V dvorinah polnih filmske strasti so se med drugim oblikovali tudi novi okusi in hierarhije. Filmski svet je tako pridobil novo, filmsko pismeno občinstvo, ki je v šestdesetih letih postala pomembna tržna niša, ki jo je bilo treba zadovoljiti (Ndalianis 2007). In umetniški film je tako v tistem času na podlagi nove filmske realnosti doživel svoj izjemen razcvet.

A brez nekoga, ki bi navdušeno oznanil potencial nove estetike neorealizma, bi bila pot do osvetlitve umetniškega filma morda veliko težja. Predvsem pa bi bila morda manj vplivna, če ta nekdo ne bi bil prav **André Bazin**, ki brez dvoma velja za glavnega utemeljitelja mednarodnega umetniškega filma. Na nek način ga je namreč prav on institucionaliziral, ga ustoličil in mu dal vso zaslužno veljavo. Njegovo neizmerno navdušenje nad neorealizmom, tako strastno prelito v valu filmskih kritik, je navdihnilo ostale *Cahierovske* pisce, da so polagoma sprožili nastanek politike avtorjev in na njeni podlagi svet poplavili z novim valom. Tako se je v vsej svoji veličini z novim avtorskim

---

<sup>25</sup> Filmski festivali so svoj izjemno intenziven razcvet doživeli v povojnem času, čeprav je bil njihov prototip ustvarjen že z beneškim festivalom med letoma 1932 in 1940. Ponovna oživitev se zgodi leta 1946 z ustanovitvijo festivalov v Cannesu, Locarnu in Karlovih Varjih. To sproži nov val: Edinburgh (1947), Berlin (1951), Melbourn (1952), San Sebastian (1954) in Sidney (1954).



pristopom uveljavil umetniški film (Ndalianis 2007), ki z izjemno raznoliko garderobo krasi in vznemirja filmski svet.

Evropski avtorski film je na podlagi politike avtorjev in novega vala v svoji konstituciji združil romantično dožemanje umetnika kot izvirnega ustvarjalca ter protihegemonične značilnosti nekaterih novovalovskih filmskih ustvarjalcev. Poleg tega ga družijo tudi pripadnost še eni francoski »iznajdbi«, neskončnemu viru filmskega znanja, cinefiliji (Maule, 2008). Avtorski film, bogat z vsemi literarnimi konotacijami besede *auteur*, ki je pokrila to, kar so režiser, realizator in celo producent pomenili vsak zase, naj bi bila specifična značilnost francoskega filma (Daney 2001), ki pa se je razlila na večino evropskih in tudi svetovnih kinematografij.

Dejstvo pa je, da se je pojem avtorskega filma (*film d'auteur*) začel pojavljati prav v diskusijah *Cahiers du cinéma*. Zanj se je še posebej zavzemal **François Truffaut** in, kot smo videli, to tudi glasno izrazil v eseju »Določena tendenca francoskega filma«. In ko so se utemeljitelji politike avtorjev suvereno usedli na svoje režiserske stolčke, so se ta prizadevanja tudi popolnoma uresničila, saj je avtorski film z njimi dobil svoj nepovraten zalet. In posledično se je spremenilo tudi samo dožemanje *auteurja*, ki je z nastopom novega vala postal pravi cineast (*un homme de cinéma*), ki popolnoma obvladuje svoje delo ter svoj film ustvari popolnoma avtonomno – *auteur* tako najpogosteje ne odigra »zgolj« vloge režiserja, ampak v isti osebi postane tudi scenarist in producent. To mu namreč v polni meri omogoči, da ima roke popolnoma razvezane, kar mu pušča absolutno umetniško svobodo za svoj osebni in avtorski izraz. Prav na ta način so *Cahierovci* **Truffaut**, **Godard**, **Rivette**, **Rohmer** in **Chabrol** začeli ustvarjati svoje prve filme zunaj filmske industrije in producerskega sistema s popolno avtorsko svobodo. Cinefilija, ki so jo polnokrvno posebno imeli ti neodvisni kritiki in režiserji, je predstavljala rodovitni temelj, na katerem je tako rekoč skozi amaterski film vzniknilo eno najpomembnejših obdobjev filma. In tako se je rodil kulturni francoski novi val, ki je zaznamoval zgodovino filma tudi onkraj francoske meje (Kavčič in Vrdlovec 1999). In po uspešnem obdobju neorealizma se avtorski film z novim valom tudi dokončno ustalil. Ne samo v Franciji in ne samo v Evropi, tudi ne samo v Ameriki, ampak lahko bi rekli, da svoje lovke razprede po celem svetu. Ideja avtorskega filma je namreč vplivala na vrsto manjših cineastov v Evropi in tudi zunaj nje (na primer Cinema novo v Braziliji in

novi Hollywood v Ameriki). Predvsem preko **Boštjana Hladnika** in **Matjaža Klobčiča** je nova estetika prevetrila tudi slovensko filmsko sceno.

## 4.2 ESTETIKA UMETNIŠKEGA IN AVTORSKEGA FILMA

Aprila 1955 je na straneh *Cahiers du cinéma* **Jacques Rivette** svoja občutenja glede drugačnega filma orisal z naslednjimi besedami:

Obstajajo takšni filmi, ki se začnejo in končajo, ki imajo svoj začetek in konec, ki zgodbo pripeljejo skozi od začetne predpostavke vse do trenutka, ko se ponovno vse postavi v mir in red. In tam so bile smrti, poroke ali razodetja, tam je Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Obstajajo pa tudi čisto drugačni filmi, takšni, ki se umikajo v času tako kot reke v morje, takšni, ki nam ponujajo le najbolj banalne zaključene podobe: tekočo reko, množice, vojske, mimoidoče sence, padajoče zavese in večnost, plesoče dekle, dokler se čas ne ustavi, tam sta Renoir in Rossellini (Rivette v Mulvey 1998, 119).

In prav to je ena glavnih razlik med *mainstream* in umetniškim filmom. Nekakšna magičnost nedorečenega. Ko te, idealnotipsko rečeno, seveda, film ne nasiti čisto do konca, ampak ti pusti tisto prijetno praznino, ki jo napolniš z desertom svoje lastne vizije. Ko te ne že na začetku tesno prime in varno popelje do zadnjega prizora in ob izpolnitvi linearnega traku spusti, ampak te s svojo nedoročenostjo šele na koncu na vso moč objame, da se ga še nekaj časa trdno oklepaš in zapolnjuješ svoj mozaik. Gre za nekakšno popolnost nepopolnosti. S svojo iskrenostjo in pristnostjo vzbuja življenjskost, ki ji lahko nemudoma verjameš. Umetniški oziroma avtorski film, morda bi ga lahko poimenovali tudi neodvisni film, gledalcu nudi drugačno doživetje od tistega, ki ga nudi etabliran mainstreamovski (hollywoodski) film. Gre za dva nasprotna bregova, ki pa nista vedno v konfliktu, ampak se vedno bolj prežemata in vzajmenno dopolnjujeta.

Film z novo estetiko, ki jo je ultimativno lansiral neorealizem, preneha biti predstavnik idealnega in idealiziranega sveta, ampak predstavnik življenja v vsej svoji pomankljivi lepoti. V svoji formi preneha iskati popolnost, ki se je pred njim bohotila v dovršeni

fotografiji in natančnem kadriranju, ampak začne svoj jezik graditi prav v grobi absorpciji realnosti življenja. Če se nekoliko poigramo, je klasičen film »posnemal« življenje, umetniški pa življenje »snemal«.

Zelo nazorno je **Serge Daney** rojstvo nove estetike opredelil takole:

V Evropi po vojni ni bilo več debate o tem, da bi film služil velikim stvarim in naivnim idealom, nič več film kot 'totalna umetnost' v službi 'totalne vojne', nič več glasbe, ki povečuje, ali plesa, ki kliče v korak. Začelo se je obdobje 'kamere-peresa', nagnjenj do mikro-analiz, anonimnih poskusnih vzorcev, padca zvezd in, s tehniko neposrednega prenosa, era nadziranja. Film se je postavil v zasedo (Daney 2001, 83).

Umetniški film postane potencialno glasen družbenokritični akter, ki se v svojem bistvu zaveda svoje moralne zavezanosti, a pri tem sam ne moralizira ali sodi, ampak daje svoje gradivo v moralno presojo gledalcu samemu. In mu prav zato ne privošči sproščenega užitka, ampak lucidno participacijo. Poleg tega se umetniški film v šestdesetih oddalji od objektivnega realizma, kar z različnimi kaotičnimi in diskontinuiranimi prijemi gledalcu le še bolj (»mučno«) napne možgane in mu popolnoma onemogoči klasičen filmski užitek.

#### *4.2.1 Neorealizem – neo estetika novega umetniškega filma*

Kot smo že ugotovili, se je umetniški film rodil v štiridesetih letih skupaj z neorealizmom, ki je kot najpomembnejša in najvplivnejša oblika povojnega umetniškega filma delovala okvirno med leti 1945 in 1951, torej v času kulturnih obnov in družbenih sprememb (Bordwell in Thompson 2010).

Katastrofalne razmere so zahtevale nov pogled. In z njim tudi nov pogled na novo filmsko estetiko. Ker je bil glavni rimski studio, *Cinecittà*, spremenjen v vojašnico in v vojni hudo poškodovan, v njem ni bilo več mogoče snemati za italijansko produkcijo značilnih razkošnih filmov, ki so se bohotili in po vsej Evropi sloveli prav zaradi odlične studijske scenografije. Tako so morali režiserji vsaj deloma zapustiti zaprte

studie in svoje kamere upreti na prosto – na ulice in na deželo. Tisti moralno najbolj zavzeti so posneli kar neposredno dogajanje na ulicah (Cousins 2004; Bordwell in Thompson 2010). Tako se je že zaradi sile razmer vzpostavil nov filmski slog, ki je temeljil na realistični estetiki. Režiserji so z ročno kamero na grobozrnati filmski trak v dokumentarističnem slogu snemali zunaj na realnih, živih lokacijah in z igralskim korpusom, ki je bil sestavljen tudi iz neprofesionalnih igralcev, naturščikov, v filmu dosegli prikazati pristno življenjskost. Da je bil film res čim pristnejši odraz življenja, so uporabljali epizodno formo pripovedi in se v izogib izumetničenosti oddaljili od standardnega narativnega postopka ter »popolnega« izgleda (Ndalianis 2007). Scenariji skorajda niso obstajali. Snemanje je velikokrat pomenilo niz spontanih naključij in nepričakovanih nesreč, ki so naredili film še bolj živ (Cousins 2004). Ta nepričakovana naključja so povsem odražala naključnost srečanj vsakdanjega življenja. Da bi se temu odsevu čim bolj približali, je zablestela uporaba elipse<sup>26</sup> in eliptične montaže<sup>27</sup>, ki je s preskokom pomembnih vzrokov posledic ustvarila tisto življenjsko odprtost, ki se je izražala tudi v značilnih odprtih koncih filmov. Tako kot v življenju (Bordwell in Thompson 2010). Pomembni so bili tisti drobni vsakodnevni detajli, popolnoma nebitveni za samo zgodbo in potek, a ključni za samo vzdušje filma. Morda je šlo le za »nepomembno« gibanje po kuhinji<sup>28</sup> ali za kakšno drugo golo rutino, ki sama na sebi ni nosila nikakršnih posledic (Cousins 2004). **Cesare Zavattini**, snenarist **Vittoria De Sica**, si je neutrudno prizadeval za film, ki bi svojo dramo našel prav v teh vsakodnevnikih dogodkih, kot sta na primer nakupovanje čevljev in iskanje stanovanja (Bordwell in Thompson 2010). In prav ti detajli, naključnost in značilna vsakdanost so dajali še večji vtis realnosti in zelo izrazito izražali življenjskost vsakdana. Na ta način je postal film del resničnih ljudi in ne del paralelnega filmskega sveta. Šlo je za popolno dedramatizacijo<sup>29</sup> filma (Cousins 2004). »Tako gledalec, ki spremlja zgodbo, sestavljeno iz dogodkov, ki niso nujno vzročno povezani, ne ve več, kateri so 'veliki

---

<sup>26</sup> Gre za izpustitev določenega dela dogajanja v filmu, kar je lahko opazno ali neopazno. Umeščena je lahko povsem prikrito, zgolj sugestivno ali nadvse poudarjeno. Poudarjena elipsa večinoma deluje kot stilistična figura. In umetniški film elipso uporablja prav kot stilistično figuro.

<sup>27</sup> Način montaže, ki večinoma z namenom, da gledalca preseneti ali postavi v dvoumno situacijo, izpušča dele dogajanja.

<sup>28</sup> V filmu *Umber D* (Vittorio De Sica, 1952) lahko uživamo v prizoru s služkinjo, ki se zjutraj loti rutinskega dela po kuhinji. In prav ta trivialnost njenih dejanj je ustvarila tisto pravo značilno neorealistično vzdušje in požela mnogo kritičnih pohval.

<sup>29</sup> Postopek zmanjševanja napetosti, čustvenih viškov in fizičnih akcij. Dedramatizacija nastopi, ko želi film v ospredje postaviti portret osebe, uporabljati »mrtvi čas« ali poudariti okolje in s tem prikazati psihologijo oseb, samo vzdušje in podrobnosti okolja.

prizori' in kateri so zgolj mašila« (Bordwell in Thompson 2010, 334). In to postane nepomembno.

Kot sta še pred zagonom neorealizma v luči splošnih teženj po realizmu in socialni tenkočutnosti, ki smo jo lahko zabeležili že v književnosti kot tudi nekaterih predhodnih filmih, izrazila **Giuseppe De Santis** in **Mario Alicata**: »Prepričana sva, da bova nekega dne posnela najin najlepši film o počasnem in utrujenem koraku delavca, ki se z dela vrača domov« (De Santis in Alicata v Bordwell in Thompson 2010, 330). Neorealizem se je tako iz začetnih partizanskih herojskih tem družbenokritično nagnil k obdelavi sodobnih družbenih vprašanj in življenja delavskega razreda. Filmi so preko značilnega pesimizma izžarevali »kako plahnijo upi, da bo prišlo do korenitih družbenih sprememb« (Bordwell in Thompson 2010, 332). Ta družbenokritična drža neorealizma je oblast in tudi rimokatoliško cerkev izjemno motila. Tako zelo, da je Andreottijev zakon iz leta 1949 celo prepovedal izvoz filma, ki je Italijo prikazoval v grdi luči. »To že ni Italija!« (Mussolini v Bordwell in Thompson 2010, 332), je **Vittorio Mussolini** kričal po ogledu filma *Obsedenost* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1941). Nasprotovali so temu, da bi Italijo kot državo na poti k uspehu in napredku predstavljali kot brezupno in revno deželo. In prav to je želel pokazati neorealizem. Bedo, revščino, krivico (Bordwell in Thomspson 2010).

Vsebina filmov je bila velikokrat plod raznih srečanj in pogovorov z različnimi »malimi« ljudmi delavsekga razreda, ki so z režiserjem delili svoje življenjske zgodbe. Da so te zgodbe nato zares zaživele, so vsaj del igralske ekipe velikokrat iskali kar na ulicah in jim včasih za dosego še večjega realizma predlagali temo pogovora, na podlagi katere so nato dialog sami izoblikovali in ga v svojem narečju tudi improvizirano odigrali. Na ta način so ti naturščiki lahko rekonstruirali epizode iz svojega lastnega življenja in na filmu pustili življenjski pečat, ki je dal realizmu novo ime. Eksemplaričen film, ki uporablja vse te nove strategije in prijeme je zelo pomemben neorealističen film, film *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) (Sadoul 1960). Neorealistična estetika je prav zaradi vseh teh realističnih prijemov predstavljala veliko, skoraj nepredstavljivo spremembo (Ndalianis 2007). In čeprav so vse te »revne« inovativne metode velikokrat skušali zreducirati zgolj na pomanjkanje finančnih sredstev, je jasno, da je bila ta revščina le navidezna, saj je bil prav filmu *Paisà*, ki bi ga lahko postavili za tipičen primer nizkoprorračunske produkcije, namenjen relativno

visok proračun. Vsa »revna« oblikovna sredstva so bila večinoma skrbno izbrana in prefinjena oblikovna posebnost neorealistične estetike, ki je temeljila na natančni obdelavi gradiva (Sadoul 1960).

Neorealističen film je tako po nekaterih teorijah pomenil nekakšno angažirano reportažo, spet druga stališča so poudarjala njegovo moralno razsežnost, ki je preko problemov junakov kazala na splošne družbene težave. **André Bazin** in **Amédée Ayfre** sta poudarjala, da je neorealizem s tem realističnim in dokumentarističnim slogom gledalca spodbudil, da se »zave lepote vsakdanjega življenja« (Bordwell in Thompson 2010, 333). Vse to je bil neorealizem.

Moramo pa reči, da neorealizem vseeno ni bil tako zelo izviren in enoten, kot se je včasih predvidevalo in verjelo. »Marsikatera novost je že imela predhodnike, toda mednarodni ugled neorealističnega gibanja je nanje bolj opozoril« (Bordwell in Thompson 2010, 333). Tudi opevani neorealistični prijemi, kot so snemanje na živih lokacijah in improvizirano angažiranje naturščikov, nista splošen neorealističen pojav, ampak del le nekaterih filmov. Interieri so bili dejansko večinoma studijski in tudi skrbno osvetljeni. Poleg tega je šlo velikokrat za postsinhronizacijo zvoka<sup>30</sup>. Ko so snemali na realnih lokacijah, so dialoge – na podlagi znanja, ki jim ga je omogočila tradicija sinhronizacije tujih filmov – velikokrat šele naknadno dodali. Res je tudi, da so nepoklicni igralci sicer velikokrat nastopali, a večinoma poleg velikih zvezd. »Neorealizem torej ni nič manj ponarejal kakor drugi filmski stili« (Bordwell in Thompson 2010, 333). Montaža je bila večinoma klasična in konvencionalna. Glasba je bila zanosna, da je, podobno kot pri *mainstreamu*, poudarjala emocionalni razvoj. Ampak ne glede na to mu moramo vsekakor priznati oblikovanje posebnega pristopa k igranemu filmu in njegov odmeven ter neizpodbiten vpliv na druge kinematografije. Njegova najplemenitejša izvornost je vsekakor zgoraj opisan pristop k dedramatiziranemu načinu pripovedovanja, ki temelji na naključjih, vsakdanjih dogodkih in drobnih, rutinskih »nepomembnih« detajlih, ki nam jih klasičen film nikoli ne prikaže. Še posebej ne tako čutno in nazorno. Neorealizem je izviren in pomemben prav zato, ker si je na vso moč prizadeval pokazati življenje »v vseh njegovih odtenkih« (Bordwell in Thompson 2010, 337). In prav te stilistične in pripovedne novitete so

---

<sup>30</sup> V filmu *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) so glas glavnega igralca sinhronizirali celo z glasom drugega igralca.

vplivale na nastanek modernega umetniškega filma. »Snemanje na lokacijah in postsinhronizacija, angažiranje poklicnih in nepoklicnih igralcev, zgodbe, ki temeljijo na naključnih srečanjih, opuščanja in preskakovanja, odprti konci in drobna dejanja, menjavanje tona – vse te postopke so v naslednjih štirih desetletjih razvijali filmski ustvarjali po vsem svetu« (Bordwell in Thompson 2010, 337).

Zanimiv pogled na neorealizem, ki na nek način povzema njegovo celotno zgodbo, je v svojih filmskih začetkih podal režiser **Boštjan Hladnik**:

Brez Neaplja ne spoznaš Italije! Tu in prav nikjer drugje je rojstvo italijanskega neorealizma. Tu je dobil de Sica snov za svoje 'čistilce čevljev', ki še danes bosonogi tekajo za teboj in kriče 'shoe shine' (sciuscià). Tu se ti odpira znani svet italijanskih neorealističnih filmov, z edino razliko, da je v resnici še veliko bednejši, kot ga prikazujejo filmi. Tu vidiš lajne na vozičkih, kakršne smo videli v 'Junaku ulice', tu so doma 'Tatovi koles' ... Da, vsi ti polnagi otroci, sestradani psi, starke, mačke, prostitutke, vojni invalidi ... vse to sanja o čudežu, o kakršnem nam je spregovoril de Sica s svojim filmom. /.../ Ko potem naslednje dni gledaš razne italijanske filme, narejene po ameriških vzorcih, šele spoznaš vso laž, ki ti jo prikazujejo, in vidiš, da so edino neorealisti – kolikor toliko – objektivni, čeprav se mnogi poslužujejo neorealizma bolj zato, da imajo priložnost naturalistično prikazovati razne ženske čare (Hladnik 1952, 154).

#### *4.2.2 Poskus definicije umetniškega in avtorskega filma*

In čeprav je zaznati močan neorealističen vpliv na vzpon umetniškega filma in njegovo estetiko, pa, kot bomo lahko videli kasneje, ne postane absoluten pristop modernega filma, ampak se v nadaljnjem razvoju zelo spremeni in variira z mnogimi posebnostmi. Ko govorimo o umetniškem filmu, na sploh zelo težko govorimo o bilo kakšnem absolutu. Že na začetku lahko namreč rečemo, da je iskanje enoznačne definicije avtorskega ali umetniškega filma nadvse neplodno dejanje in kot tako morda celo nesmiselno.

Prva dilema je že ta, ali je avtorski film nekaj *a priori*nega ali *a posteriori*nega, torej ali avtorski film definirajo pogoji nastanka ali kritiška oziroma estetska presoja (Kavčič in

Vrdlovec 1999). In ta dilema odpira cel niz podvprašanj, ki ostajajo bolj ali manj odprta, saj je umetniški film, bi lahko rekli že kar po definiciji, izjemno težko opredeljiv pojem. Če pa definicija že mora obstajati, mora biti nujno skrajno fleksibilna, saj je prav tako tudi umetniški film sam skrajno fleksibilen. Meje nikakor niso fiksne in pod njegovo zelo propustno streho domuje velika raznolikost primerov. O enotnosti umetniškega filma ne moremo govoriti niti glede na državo in niti glede na čas nastanka. Tudi same karakteristike umetniškega filma zelo težko pospravimo v isti predal (Ndalianis 2007), saj bi lahko rekli, da vsak film posebej tvori svoj lasten umetniški sistem, kar je na nek način tudi bistvo umetniškega filma. Temlji namreč na avtorski viziji posameznega režiserja in te seveda ne moremo stlačiti v uniformno estetiko *auteurjev* na sploh, saj bi s tem izgubili ves njegov smisel. Neko uniformnost – in še to s svojimi posebnostmi – lahko torej iščemo le v opusu posameznega *auteurja*.

Estetika umetniškega filma je namreč izjemno atipična, saj se po nekaterih pogledih skriva tako v literarnih priredbah »Tradicije kvalitete« kot v žanrskih predelavah **Claudea Chabrola** in eksperimentih **Jean-Luc Godarda**. Ta okvir pa že na daleč predstavlja izjemno barvito estetsko paleto (Smith 2000). Vseeno pa je ena skupna značilnost neizpodbitna: umetniški film je postavljen na nasprotni breg *mainstreama*. S svojo formo nasprotuje še posebej Hollywoodu kot sistemu, ki deluje na principu standardizirane, serijske produkcije, distribucije in prikazovanja (Ndalianis 2007). **Steve Neale** je umetniški film opredelil prav kot specifično evropsko strategijo kljubovanja očitni nadvladi ameriškega filma (Neale 1981). Zelo ozko gledano torej ideja avtorskega filma predstavlja filmsko produkcijo, ki nastaja zunaj komercialno-produkcijskega sistema kot plod *auteurjeve* ustvarjalne svobodne volje (Kavčič in Vrdlovec 1999).

Lociranost avtorskega filma na nasprotnem bregu komercialnega *mainstreama* kot nekaj drugačnega, umetniškega in intelektualnega je privedla do splošno sprejete etikete avtohtone kulture iz katere je zrasla diskretna niša filmske produkcije, namenjene tako domačemu kot tujemu trgu. To je še posebej značilno za evropski film, ki z oznako »avtorski film« zamenja oznako »umetniški film« in z njo predstavlja kulturno orientirane projekte, ki obljublajo tisto značilno evropsko drugačnost (Maule 2008). In čeprav so francoski kritiki v petdesetih letih 20. stoletja s politiko avtorjev na vso moč dokazovali, da so tudi hollywoodski filmi lahko avtorski in umetniški, je pomen



»umetniškosti« še vedno ostala domena evropskega filma (Vincendeau 2000) in le redko hollywoodskega.

Umetniški film pa seveda ni stvar zgolj evropskega teritorija, a vseeno moramo reči, da je koncept umetniškega filma še posebej značilen prav v študijah evropskega filma. Dejstvo je, da so umetniški signali najpogosteje prihajali prav iz evropskih produkcijskih hiš. In tako se je na podlagi avantgarde dvajsetih let 20. stoletja, filmov **Jeana Renoira**, **Ingmarja Bergmana** in **Federica Fellinija** ter povojnih gibanj, kot so neorealizem in novi val, ustalilo stališče, da so evropski filmi estetsko inovativni, socialno angažirani in humanističnega izgleda. Poleg tega naj bi bila prav za evropski film značilna tudi *auteurjeva* originalna nota in osebna vizija. Vse to pa naj bi definiralo evropski umetniški film, ki se bistveno razlikuje od industrijskega, konvencionalnega Hollywooda (Vincendeau 2000). **David Bordwell** pa upravičeno poudarja, da umetniškega filma nikakor ne bi smeli opredeljevati za izključno evropski pojav, saj so odlični predstavniki umetniškega filma, ki so sočasno z velikimi evropskimi filmi svet prav tako očarali v njegovem najopaznejšem razcvetu, tudi filmi, kot so Rašomon (*Rashōmon*, Akira Kurosawa, 1950, Japonska), Tokijska zgodba (*Tōkyō monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953, Japonska) in Apujev svet (*Apur Sansar*, Satyajit Ray, 1959, Indija) (Bordwell, 1988). Ti filmi so bili že takrat absoluten dokaz, da umetniški film ni izključno evropski pojav.

Torej še vedno lahko povsem enoznačno trdimo le, da je umetniški film nasprotje konvencionalnemu *mainstreamu*. In prav iz njunega kontrasta lahko vlečemo njegove najbolj tipične obraze. Če se ozremo na eno ključnih avtorsko naravnanih rušenj standardiziranih postopkov *mainstrema*, lahko rečemo, da je ena bistvenih razlik med avtorskim, modernim filmom in klasičnim filmom »distanciranje«. Klasičen avtor bo svoje filmske like brez oklevanja gledalcu velikodušno podaril, da se bo ta lahko z njimi dokončno identificiral, med tem pa bo moderni avtor do gledalca tako zelo ljubosumen, da ga bo v svojem filmu pripeljal tik do ključnih vrat zaklenjene sobe, kjer bo ključ nadvse predrzno, celo nesramno, pogoltnil. **Serge Daney** za tipičen primer tovrstnega distanciranja navaja **Érica Rohmerja**. Njegovi junaki so namreč »patetični in vznemirljivi kot razvajeni otroci« in z njimi se gledalec zelo težko identificira. »Rohmer

namreč izvaja neke vrste perverzni brechtizem<sup>31</sup>: na začetku od nas zahteva, da se 'prilepimo' na osebo, ki s svojimi kapricami sproži fikcijo; toda ko dojamemo, da gre ta oseba naproti zasluženi kazni in smo jo prisiljeni zapustiti (da bi jo videli bolj od daleč), se to zgodi prav v trenutku, ki ga je avtor čakal, da bi ostal s svojo osebo na samem in jo tolažil ter užival v njenih solzah« (Daney 2001, 123). In Daney trdi, da je prav to distanciranje »definicija 'avtorskega filma' v modernem filmu« (Daney 2001, 123).

Tudi **David Bordwell**, ki se pri svoji opredelitvi opira na filme, kot so Rašomon, Mrk (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962) in Cléo od 5 do 7 (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), torej na filme, ki naj bi umetniški film s svojim značilnim slogom in narativnim vzorcem na nek »tipičen« način reprezentativno predstavljali, umetniški film definira kot zrcalno sliko hollywoodskega filma. Tipičen hollywoodski film se zanaša na svoje preverjene standarde, ki zapovedujejo linearen potek zgodbe, prežet z logiko vzroka in posledice, pri čemer se liki in slog razvijajo v skladu s ciljem, da zgodbo pripeljejo do večinoma povsem pričakovanega zaključka. Hollywoodski film namreč s konvencionalno mizansceno, montažo, zvokom in drugimi kinematskimi elementi zgradi enotno kompozicijsko celoto v prid narativni funkciji filma. Na ta način je *mainstreamovski* film transparenten, enostavno berljiv, ciljno orientiran in strukturiran v prid pripovednemu zaključku. Umetniški film pa načelo vzroka in posledice gladko zavrne in daje prednost realistični naraciji, ki jo motivira *auteurjevo* izražanje. Na podlagi nenehnega zoperstavljanja konvencionalnim kinematskim kodom je pripovedna forma umetniškega filma večinoma zelo ohlapna in nelinearna. Z nekonvencionalno uporabo tehnik, kot so elipsa, »mrtvi čas«<sup>32</sup> in epizodna sekvenca<sup>33</sup> ter z dodatno pomočjo brezciljnih protagonistov ustvarja umetniški film kaotično vzdušje, ki skupaj s svojim značilnim odprtim koncem ne omogoča standardnega občutka udobja hollywoodskega *mainstreama*. Z željo po realizmu, umetniški film prikazuje »resnične« probleme na »resničnih« lokacijah in to preko psihološko kompleksnih likov, ki podpirajo težnjo k dvoumni in subjektivni realnosti ter posledično večji verjetnosti ter življenjskosti. Umetniški film na ta način ne stremi k odgovarjanju na postavljena

---

<sup>31</sup> Brechtovski postopek učinkuje tako, da pritegne gledalčevo pozornost na oblikovno zgradbo filma, s ciljem, da pri občinstvu doseže kritično distanco.

<sup>32</sup> Čas, ko se v filmu nič ne dogaja. Uporablja se tudi v originalnem izrazu iz francoščine, *temps morts*.

<sup>33</sup> Gre za bolj ali manj (dis)kontinuirano sekvenco, ki jo sestavlja več kratkih prizorov. Tiste bolj organizirane epizodne sekvence lahko s kratkimi prizori predstavljajo tudi povsem linearno grajen daljši časovni potek. Pri umetniškem filmu pa imamo velikokrat opraviti s povsem diskontinuirano in nelinearno epizodno sekvenco.

vprašanja, ampak večinoma prav na spraševanju. Sama zgodba in njen potek nista bistvena, saj dajejo *auteurji* pred tem prednost slogu in filmski podobi, kar pa seveda ne pomeni, da stremijo k dovršeni tehnični popolnosti, ampak prej obratno, k življenjski nepopolnosti, polni šumov in motenj. Bordwell ugotavlja, da je tipična značilnost umetniškega filma tudi značilno trenje med bazinovskim prizadevanjem, da bi bilo prikazovanje čim bolj objektivno, torej brez odvečne *auteurjeve* interpretacije in željo, da bi film nosil *auteurjev* pečat, kar pa interpretacijo vsaj v določeni meri nujno tudi zahteva. Ta avtorski pečat naj bi med drugim opozarjal, da je film le reprezentacija in ne realnost, kar naj bi bila še ena, nekoliko protislovna, značilnost umetniškega filma (Bordwell 1988). Protislovna zato, ker na eni strani hoče, da bi gledalec vanj verjel in zato stremi k čim pristnejši realnosti, na drugi strani pa želi v odnosu z gledalcem doseči določeno mero distance in mu s tem omogočiti kritično participacijo.

*Auteur*, tako Bordwell, naj bi venomer težil k temu, da s svojim slogom film oblikuje na način, ki bo občinstvu pomagal dojeti film brez filmskih zvezd in žanrskih zapovedi. Zato naj bi bil prav avtorski pečat ključnega pomena. Poučeno občinstvo naj bi v filmu iskalo in prepoznalo avtorske sledi ter znake, ki bi jih nato lahko povežalo v skupen avtorski slog. In prav to naj bi bil eden največjih čarov gledanja umetniških filmov. Ker bistvo umetniškega filma ni ohlapna zgodba ali njeni tavajoči liki, naj bi se gledalec med gledanjem filma osredotočal ravno na *auteurja* in zaupne informacije, ki jih ta z njim deli. Iz tega sledi, da gre v umetniških filmih za gledalčevo identifikacijo z *auteurjem* in ne z liki, kot je to značilno za *mainstream*. Ta nadzorovalni avtorski diskurz, ki se kaže preko interpretacije, je resda v nasprotju z realističnim projektom umetniškega filma, ki naj bi v najbolj idealnem smislu upodabljal svet »kakršen je«, ampak kljub temu občinstvu priskrbi tisto končno zagotovilo o »resnici«, ki konec koncev temelji na gledalčevi življenjski izkušnji. Bordwell umetniški film razume kot interakcijo med diskurzi pripovedi, ki se vedno znova spreminja, a hkrati vestno ohranja tisto neodločnost in dvoumnost. Ta značilna »odprtost« nas pripelje do še enega skorajda absolutnega *definiensa* umetniškega filma in sicer, da umetniški film ne teži k razrešitvi problema (Bordwell 1988). Občinstvo naj bi prav preko te »odprtosti« ohlapne in dvoumne zgodbe, preko likov, ki iščejo smisel in ne akcije, preko *auteurjevega* izraza, ki se prepleta z izrazitim realizmom (vključno s seksualnimi prizori) in s svojo značilno »počasnostjo« nagovarjal na nekonvencionalen način ter s tem ponujal povsem drugačno izkušnjo od *mainstream* industrije. Dejstvo, da gre za

drugačno doživetje, podpirajo tudi posebne okoliščine konzumiranja teh filmov, saj so večinoma prikazani v ekskluzivnih dvoranah za umetniške filme in na filmskih festivalih ter venomer deležni posebne kritiške pozornosti (Vincendeau 2000).

**Steve Neale** nas opozarja na še eno pomembno karakteristiko umetniškega filma, ki je ravno tako pravo nasprotje hollywoodski strategiji. Ena glavnih razlik med njima je namreč vsekakor reprezentacija telesa. Umetniški film spolne akte in goloto prikazuje zelo realistično, celo naturalistično in povsem eksplicitno, kar je v izrazitem nasprotju z implicitnim in »olepšanim« prikazom spolnosti in telesa *mainstream* filma. Ta svoboda je privedla celo do označevanja evropskega filma kot filma za odrasle, kar je vsekakor pomagalo tudi pri njegovi prodaji (Forbes in Street 2000). Hollywoodski film se je sicer vedno zavedal, da mu erotični prizori lahko dvignejo gledanost in jih na podlagi tega tudi vedno s pridom uporablja, ampak se pri tem v skladu z družbenimi tabuji in predsodki izogiba tveganju morebitnega neodobravanja, zato ostaja zvesto vkopan v varnem zavetju prikritega prikazovanja, kjer je spolnost popolnoma idealizirana in z njo tudi vedno nadvse »neoporečno« telo, skrbno skrito v svileno rjuho. Umetniški film pa v svoji realistični perspektivi spolnost in telo prikazuje v vsej svoji »negotovi« realnosti, ki lahko včasih vsaj meji že na pravi pornografski prizor. Brez dvoma lahko rečemo, da umetniški film telo in spolnost s svojo realistično estetiko na nek način detabuizira.

Torej lahko ugotovimo, da se umetniški film venomer giblje na nevarnem robu »dopustnega« in s svojo splošno nekonvencionalnostjo vsekakor ne privablja množic. V svoji svojevrstnosti in vztrajanju na margini, se mora »zadovoljiti« z desetkano, a zato »zahtevnejšo« publiko.

Kot je dejal **Pascal Bonitzer**:

Moderni film je z ločevanjem planov in z izumljanjem novih razmerij med plani gotovo razredčil svojo publiko, toda na določen način je odpravil Fitzgeraldovo prekletsvo filma kot 'umetnosti, ki da ni sposobna izraziti kaj drugega kot najvsakdannejše sentimente, najvsakdannejše emocije', obenem pa je razbil organske emocije, da bi ustvarjal subtilnejše plane in odprl film večjim in manjšim razsežnostim« (Bonitzer 1985, 92).

Pa smo zopet pristali na tapetu večne delitve na »pravo« in množično umetnost. S svojo avtorsko marginalnostjo naj bi umetniški film namreč nastajal v skladu z normami »visokih« umetnosti, kar mu avtomatično pripisuje značilno uporabo samozavednih, prepredenih umetniških tehnik, ki naj bi ga definitivno razlikovale od popularnega filma. Vseboval naj bi tudi značilne kulturne označevalce, ki predstavljajo nacionalno specifično zapuščino znotraj uveljavljenih umetnosti. In to značilno izražanje nacionalnih skrbi in kulturnih specifičnosti naj bi nekoliko ironično umetniški film tudi internacionalno uspešno tržilo. Poleg teh »domorodnih« znamenj je za umetniški film značilno tudi referiranje na ameriško popularno kulturo (Smith 2000). Ameriški film, tudi tisti popularni, v kontrastu katerega živi umetniški film, je bil za *auteurje* vedno pomembna referenčna točka.

Če se opremo na definicijo, ki sta jo v Svetovni zgodovini filma pustila **David Bordwell** in **Kristin Thompson**, lahko rečemo, da predstavlja mednarodni povojni umetniški film revidiran modernizem, ki ga lahko opredelimo s tremi stilističnimi in oblikovnimi potezami. Prva zelo očitna značilnost je tipična zvestoba življenju, ki se je izražala v iskrenem razkrivanju še tako neprijetne realnosti tedanjega časa. Realizem se je kazal tako na objektivni ravni, ki je režiserje vodila k epizodni pripovedi in drugim nekonvencionalnim prijemom, s katerimi so želeli čim bolj realno prikazati izseke vsakdanjega življenja, kjer se »le redko zgodi, da bi se nekaj dogodkov povežalo v voz in se potem lepo razvozlalo« (Bordwell in Thompson 2010, 328). Umetniški film je ta mit popolnoma uničil in se dejansko približal »nepravilnosti« in netransparentnosti življenja. Poleg objektivne realnosti so si prizadevali doseči tudi subjektivno realnost in to tako, da so poskušali prikazati »psihološke sile, ki posameznika napeljejo, da ravna, kakor ravna« (Bordwell in Thompson 2010, 328). Ta psihološki subjektivizem so krepili s *flashbacki*<sup>34</sup>, s prikazovanjem akterjevih sanj, halucinacij in fantazij, ki so bile velikokrat prikazane kot realnost. Meje med njimi so bile lahko popolnoma zabrisane, tako da si včasih le težka zagotovo vedel, kdaj gre za sanje in kdaj za realnost. Torej, poleg objektivnega in subjektivnega realizma je tretji pomemben dejavnik evropskega povojnega umetniškega filma tudi avtorski komentar. Ko gledalec čuti, da mu želi *auteur* tako preko dogodkov kot same mizanscene nekaj povedati. Za ta pripovedni komentar je bila značilna in zelo pomembna tista modernistična dvoumnost, ki

---

<sup>34</sup> Utrinek iz preteklosti.

spodbudi gledalca »da razmisli, kaj bi se lahko še zgodilo, da sam zapolni vrzeli in se preizkusi v raznih interpretacijah« (Bordwell in Thompson 2010, 329). Pomembno je bilo, da je imel gledalec neko svobodo, izbiro. Da je glede na dvoumne stilistične prijeme, ki so implicirali na različne interpretacije, upošteval različne pomene. Lahko bi rekli, da je ta dvoumnost dopuščala tisto odprtost, ki je omogočala različna branja.

Estetski izvor umetniškega filma lahko najdemo v evropski modernistični tradiciji. Pripovedna struktura s poudarkom na subjektivnosti in samorefleksiji izhajata namreč iz eksperimentalnega evropskega romana, ki je evropski prostor razvnel med dvajsetim in šestdesetim letom, med tem ko so igrivost, intertekstualnost in fragmentiranost večine umetniških filmov ravno tako centralni del modernistične proze in poezije (Forbes in Street 2000). Vseeno pa pri umetniškem filmu ne gre za nek skrajno radikalen in avantgarden odmik, zato ga **Bordwell** opredeli kot »udomačen modernizem«, ki predstavlja le modifikacijo klasičnih filmskih konvencij in ne nekega radikalnega razhajanja z njimi, kot je to značilno za nekatere avantgarde. Umetniški film ima namreč ravno tako svoje komercialne ambicije in se za to, da se lahko uveljavi na filmski sceni, drži nekih splošnih klasičnih načel (Bordwell 1988). Lahko bi rekli, da se je modernistični film »umestil med zlahka razumljivo in nezahtevno priljubljeno tradicijo ter radikalnejši avantgardni eksperiment« (Bordwell in Thompson 2010, 330). In prav zaradi ohranjanja nekakšnih varnostnih ventilov lahko navkljub svoji umetniškosti in marginalnosti privablja relativno veliko število ljudi, ki navdušeno in zvesto spremljajo ta čudoviti trg umetniškega filma, čeprav se seveda že po definiciji ne more kosati s komercialnimi uspehi *mainstreama*. Uspešen umetniški film pa se lahko ponosno baha ne samo z zadovoljnim občinstvom, ampak tudi z raznimi kritiškimi nagradami in odličnimi ocenami, ki jih ima možnost pridobiti na raznih festivalih ter pri kritiških revijah, ki so ravno tako zelo pomemben del kolesja umetniškega filma.

Mednarodni uspeh povojnega umetniškega filma je posebej film Rim, odprto mesto (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), ki je tej novi estetiki na nek način na stežaj odprl vrata. V petdesetih in šestdesetih letih je postal umetniški film izjemno močan in njegovi uspehi so se kar vrstili. Mednarodno izjemno uspešni filmi tistega časa so še Tatovi koles (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), Rdeči čevlji (*The Red Shoes*, Michael Powell and Emeric Pressburger, 1948), Rašomon (*Rashōmon*, Akira Kurosawa, 1950), Divje jagode (*Smultronställe*, Ingmar Bergman, 1957), Sladko

življenje (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960), Avantura (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) in Lani v Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) (Ndalianis 2007). In zdi se, da so ti filmi postali večni in njihova moč očaranja neskončna.

Umetniški film se torej v svoji kontrastni drži Hollywoodu naslanja na realizem in življenjskost. Pri doseganju svojih uspehov stavi na svojo iskrenost in pristnost, ki pri specifičnem občinstvu predstavljata nekakšen kriterij kvalitete. Umetniški film mora namreč v prvi vrsti prepričati prav na ravni iskrenosti *auteurjeve* vizije. Če je v avtorskem filmu moč prepoznati *auteurjev* blef, ki je na nek način povsem dopusten hollywoodski standard, ima veliko možnosti za popoln neuspeh. Umetniškemu filmu moraš namreč verjeti brez prevar ali lažnih manipulacij (a tega ne smemo razumeti kot ortodoksnega zasledovanja objektivne realnosti), zato nosi tudi moralno zavezo, ki se kaže predvsem v odnosu do gledalca.

Povojni umetniški film se v šestdesetih letih precej spremeni in na svojih trdnih temeljih, ki so se gradili od sredine štiridesetih še naprej v petdesetih, postavi svoje »nekonvencionalne standarde«. Umetniški film postane »univerzalna« svetovna forma filmskega ustvarjanja, ki temelji na partikularnosti in singularnosti avtorske vizije.

Zelo nazorno je sodoben, modernističen film opredelil slovenski modernist **Boštjan Hladnik**, in sicer v številki Ekрана, ki se je trudila z opredelitvijo »novega filma«. »Opredelitev« navajamo dobesedno in v objavljeni obliki:

Sodobni film ...

Kaj je to?

Je to princip kompozicije slike?

Da – Antonioni ...

Je to princip doslednega formalizma?

Da – Resnais ...

Je to princip mladostnega antikonformizma?

Da - „novi val“ ...

Je to princip nove montaže?

Da – Godard ...

Je to princip mešanja žanrov?

Da – Chabrol ...  
Je to princip dolgih kadrov?  
Da – Malle ...  
Je to princip filozofskega koncepta?  
Da – Bergman ...  
Je to princip dolgih vozečih posnetkov?  
Da – Kalatozov ...  
Je to princip minimalnega dogajanja?  
Da – Brook ...  
Je to princip nenehne napetosti?  
Da – Hitchcock ...  
Je to princip lahkotne igrivosti?  
Da – de Broca ...  
Je to princip ekstaze?  
Da Kazan ...  
Je to princip režijske improvizacije?  
Da – Rossellini ...  
Je to princip reportažno-televizijske neposrednosti?  
Da – Clark ...  
Je to princip surrealizma?  
Da – Buñuel ...  
Je to princip scenarijske improvizacije?  
Da – Melville ...  
Je to princip moči in brutalnosti?  
Da – Losey ...  
Je to princip novega akademizma?  
Da – Astruc ...  
Je to...???  
Da - ...  
Kaj je torej? - Vse da in vse ne! (Hladnik 1962, 35)

Torej je bistvo filmskega modernizma prav osebni pečat, ki se ne obremenjuje s filmskimi konvencijami. Je žanr zase, ki se na žanr ne naslanja.



#### 4.2.3 Novi umetniški film – mladi film šestdesetih let 20. stoletja

Z letom 1958 se je začel splošen in izjemno močan razcvet umetniškega filma. Poleg inovativnih vpeljav v film starejših filmskih ustvarjalcev, se je na filmskem parketu preizkusilo precej novih in »neobremenjenih« režiserjev, ki so sprožili pojav gibanj »mladega filma«, »novega filma« in »novega vala«. Ta gibanja so modernistično tradicijo vzela pod zelo kritičen drobnogled in jo povsem redefinirala. In številni mladi »revolucionarji« so postali kasneje vodilni *auteurji* tudi poznejših obdobj (Bordwell in Thompson 2010).

Nova evropska stvarnost, ki se je izražala v mladinski kulturi s svojimi izvori in vzori v spolni osvoboditvi, rock glasbi, novih modnih trendih, športnih zanimanjih, novih oblikah turizma, težnjah po urbanem in brezdelnem načinu življenja, ki so postajali vse bolj zaščitni znak nove generacije tako Zahodne kot tudi Vzhodne Evrope in Japonske, je spodbudila producente, da so začeli odpirati vrata mladim ustvarjalcem, ki so bili zaradi svoje mladosti najbolj sposobni zajeti ta novi zrak v vsej svoji svežini. Ravno takrat je bil svet priča naglemu razmahu filmskega šolanja<sup>35</sup>. Tako je v Evropi, Sovjetski zvezi, na Japonskem in v Braziliji našel umetniški film svoj zagon v mnogih filmskih gibanjih: mladi film in špageti vestern v Italiji, francoski novi film in novi val, »družinska drama delavskega razreda« in *Free Cinema* v Veliki Britaniji, mladi nemški film, mladi film na Poljskem, češki novi val, jugoslovanski novi film, madžarski novi film, mladi film v Sovjetski zvezi, japonski novi val in *cinema nôvo* v Braziliji. V šestdesetih letih je v tem sklopu po vsem svetu veliko število tridesetletnih režiserjev posnelo svoj prvi celovečerni film. Filmska kultura, ki je bila že tako zelo močna, je postala z novim mladinskim duhom še močnejša in vse bolj institucionalizirana. Vse več je bilo umetniških kinodvoran, kinoklubov in mednarodnih filmskih festivalov<sup>36</sup> (Bordwell in Thompson 2010).

---

<sup>35</sup> Obstoječim filmskim akademijam, torej tisti v Sovjetski zvezi, Vzhodni Evropi, Franciji in Italiji, so se v začetku šestdesetih let pridružile še nacionalne filmske šole na Nizozemskem, Švedskem, Vzhodni Nemčiji in na Danskem (Bordwell in Thompson 2010).

<sup>36</sup> Prejšnjemu seznamu so se pridružili še festivali v San Franciscu in Londonu (1957), Moskvi (1959), Adelaidi in New Yorku (1963), Chicagu in Panami (1965), Brisbaneu (1966), San Antoniu in iranskem Shirazu (1967).

Čeprav je ob oziru na umetniški film nasploh vedno zelo težko govoriti o kakršnikoli enotnosti, tudi mladi film vseeno pozna nekaj tipičnih prijemov. Za novo generacijo je bilo še naprej značilno poglobljeno poznavanje filmske zgodovine in »neozdravljiva« cinesfilija, ki je nadaljevala svoje čaščenje velikanov. Tudi neorealistična estetika je še vedno puščala svoje pomembne madeže. Zelo pomembne so postale tehnične inovacije, ki so pripomogle k temu, da so se mladi vse bolj opirali na neposreden način filmskega ustvarjanja. Šlo je za ohlapno skonstruirane igrane filme z izrazitim dokumentarističnim stilom, ki pa jim ni preprečeval, da bi namesto pasivnega zajemanja sveta vanj tudi aktivno, tudi zelo agresivno, posegali. Prav poseganje v stvarnost je z novim filmom dobilo povsem nove razsežnosti in postalo en pomembnejših elementov mladega filma. Novo estetiko tipizirajo razdrobljena, diskontinuirana montaža, uporaba dinamičnih preskočnih spojev<sup>37</sup> (*jump cuts*), tehnike kolaža, razdrobljenost na številčne kadre, uporaba dolgih kadrov, kadrov-sekvenc<sup>38</sup>, kombinacija dolgih kadrov z ostro montažo, dolge in zapletene vožnje s kamero in vse bolj pogosta uporaba teleobjektiva, diskontinuirane montaže in kompleksnih gibanj kamere namesto globinske mizanscene, ki je bila značilna za povojni film. Pripovedna forma se je še vedno naslanjala na objektivni realizem naključnih dogodkov, ki so ga poudarjali nepoklicni igralci in improvizirana igra, brez ozira na linearen vzročno-posledični potek zgodbe. Vzporedno s tem pa so bili sposobni objektivni realizem tudi popolnoma razbiti. Na grob in »neprofesionalen« način so svoje zgodbe snemali kar v svojih stanovanjih in na ulicah. Za doseganje skrajne dokumentarne neposrednosti so snemali s kamero v roki in se posluževali nenadnega zumiranja, česar rezultat je bil ta grob, nečist, »neprofesionalen« videz. Tudi subjektivni realizem je doživel svoj razvoj in postal še bolj neizprosni. »Flashbacki« so vse bolj poudarjali duševna stanja akterjev. Vse več je bilo fantazijskih in sanjskih prizorov, ki so postali še bolj razdrobljeni, povsem kaotični. Nek dogodek je bil nenadoma pretrgan s prebliskom, ki je do zadnjega skrival dejstvo, da gre zgolj za sanje, spomin, fantazijo. Ta resnica je lahko ostala nejasna vse do konca in morda tudi nikoli razčiščena. S tem je bila poudarjena človeška duševnost, ki realno in imaginarno vedno znova meša. Tudi avtorski komentar je ostal pravilo in skupaj z realizmom vzbujal tisto značilno dvoumnost. Gledalec je postajal vse bolj izgubljen in raztresen.

---

<sup>37</sup> Eliptični spoj, ki je videti kot prekinitev kadra. S preskočnim spojem se lahko pred istim ozadjem nenadoma zamenjajo liki ali pa se spremeni samo ozadje.

<sup>38</sup> Prizor, posnet v enem samem, večinoma dolgem kadru, znan tudi pod francoskim izrazom *plan-séquence*.

Zanesljivosti kratko malo ni bilo. Večinoma je mučna dvoumnost in nevednost ostala popolnoma nerazjasnjena in je konec filma postavljala prej več vprašanj kot pa nanje odgovoril. Tako se je zgodil tudi radikalen odmik od objektivne realnosti in od golega dokumentiranja družbe. Namesto objektivnega zajemanja sveta, postaneta filmska forma in stil vse bolj avtoreferenčna. Mladi film se vsekakor obrača bolj vase kot pa na stvarnost zunaj sebe. Film postane film o samem sebi, o svojih sredstvih, strukturah in zgodovini. Pomembna postane refleksija o sami filmski formi in procesu nastajanja filma. Tudi pogosto uporabljena tehnika kolaža, ki najbolj plastično pooseblja pomembno referenčnost in intertekstualnost novega filma, razkriva filmsko artifičnost. Tako je bila filmska moč iluzije popolnoma razorožena, saj so mladi ustvarjalci popolnoma brez dlake na jeziku vse mehanizme konstrukcije filmske iluzije razkrili (Bordwell in Thompson 2010).

Nov film se je razvijal v številnih državah po celem svetu, a vsekakor najbolj izrazito v Franciji preko novega vala. Dejstvo je, da je prav francoski novi val ta nov »mlad« jeziki najbolj razvozlal in ga hkrati povsem zavozljal in s svojim neverjetnim vplivom preko vala poslal po vsem svetu. Jasno pa je, da gibanja ostale Zahodne in tudi Vzhodne Evrope, Velike Britanije, Sovjetske zveze, Japonske in Brazilije nikakor niso zanemarljiva in bi si prav tako zaslužila podrobnejšo analizo.

#### 4.2.4 Novi val – »Nouvelle Vague«

Politika avtorjev pa je – kot smo povedali že na začetku – iz teorije prerasla v prakso. »Mladi Turki« so leta 1959 svoje nalivno pero zamenjali za kamero in po uspešnem uvodu svežega filma mladega **Rogerja Vadima** In bog je ustvaril žensko (*Et dieu créa la femme*, 1956) in filma »matere novega vala«, **Agnès Varde**, *La Pointe-Courte* (1955), sprožili francoski novi val (Cousins 2004; Nowell-Smith 2008; Vincendeau 2009). Na njihovi podlagi je leta 1959 debitiralo petindvajset režiserjev, naslednje leto pa skoraj še enkrat več (Kavčič in Vrdlovec 1999). Filmi, kot so Bratranca (*Les Cousins*, Claude Chabrol, 1959), 400 udarcev (*Les Quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) in Do zadnjega diha (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), so vsak posebej privabili četrto milijona predvsem mladih gledalcev in kmalu postali tudi izvozno vroče blago (Nowell-Smith 2008).

Kot je rekel **Éric Rohmer**: »Mi se nismo udeležili IDHEC<sup>39</sup>, ampak smo preživeli leta v *Cinémathèque*« (Forbes 2001, 80). In tako so v skladu s **Chabrolovimi** besedami, da se lahko vse, kar potrebuješ za režijo, naučiš v štirih urah, na podlagi zakladnice znanja – cinefilije in želje po drugačnem filmu, to tudi dokončno dokazali. Za peterico *Cahiers* je bilo potrebno znanje za delo režiserja pridobljeno »le« s predhodnim delom filmskega kritika. Kot kritiki in cinefili so se namreč dodobra izučili metode in filmske estetike ter na podlagi tega odkrili svoj lasten osebni filmski etos. **Jean-Luc Godard** je verjel, da boljša pot priprav za ustvarjanje filmov, kot je pisanje in razmišljanje o njih, sploh ne obstaja. Preživljanje časa v kinoklubih in predvsem v *Cinémaèque*, je poleg tega, da so o filmih razmišljali, pripomoglo tudi k temu, da so pridobili potrebno filmsko misel in ponotranjili tisto ključno filmsko držo. »Pisanje je že pomenilo ustvarjanje filma, saj med pisanjem in filmanjem obstaja le kvantitativna in ne kvalitativna razlika ... Kot kritik sem samega sebe že dojemal za filmskega ustvarjalca« (Godard v Greene, 2007, 7).

Na francoskih filmskih tleh je zavladata nekakšna svobodna in nadvse spodbudna lahkotnost, zelo pomembna za razvoj estetike novega vala. Kot je ugotovil **François Truffaut**: »Konec leta 1959 je zavladata nekakšna evforična lahkotnost produkcije, kakršne bi si bilo še nekaj let prej nemogoče predstavljati« (Truffaut 2009, 187). Tudi **Pascal Bonitzer** je govoril o tej isti lahkotnosti. Novi val je po njegovem mnenju prinesel »trojno lahkotnost«: lahkotnost vsebine, forme in produkcije. »In ta dobra novica – film je lahkotna umetnost – je hitro obkrožila svet ter sprožila filmska gibanja« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 442). Mladi filmski kritiki in nadobudni mladi režiserji so s svojo odprtostjo, svobodomiselnostjo, individualnostjo, s svojo avtorefleksivnostjo, intertekstualnostjo ... s svojo briljantnostjo idej, ki je sprožala vedno nove rešitve, vsekakor bili vizionarski. Ustvarili so film sedanjosti, ki je postal hkrati tudi film prihodnosti.

Estetiko novega vala naj nam približa citat režiserja **Boštjana Hladnika**, ki se je temu gibanju v slovenskem filmskem prostoru tudi prvi približal (novovalovske vplive je moč

---

<sup>39</sup> *L'Institut des hautes études cinématographiques* je bila zelo vplivna filmska šola, ustanovljena med drugo svetovno vojno pod vodstvom Marcela L'Herbiera, ki je bil njen predsednik med leti 1944 in 1969. V njej si se lahko izšolal za producenta, režiserja, kamermana, tonskega mojstra, urednika, umetniškega vodjo in kostumografa. Na njegovi podlagi se je izšolalo mnogo vplivnih cineastov, kot na primer tudi **Alain Resnais**. Leta 1985 se je reorganizirala in se preimenovala v La Fémis.

čutiti v večini njegovih filmov, najbolj intenzivno pa v filmih Peščeni grad in Ko pride lev ...) in ga tudi iskreno cenil. V njegovih filmih je moč čutiti pristen novovalovski duh in tudi sama produkcija filmov se je opirala na novovalovsko zapuščino. Menimo, da je njegova opredelitev »novega vala« izjemno lucidna predstavitev tega večdimenzionalnega vala, ki buri še danes:

»Novi val« ima drugačna hotenja in povsem različen filmski nazor. „Novi val“ je skupina mladih filmskih entuziastov, katerim je bila glavna šola filmska kritika in kinoteka, kjer so se temeljito spoznali s filmsko ustvarjalnostjo od začetkov do danes. „Novi val“ predvsem ne želi ponavljati in na novo odkrivati stvari, ki jih že pozna filmska preteklost, ter smatra iskanje npr. v smeri kompozicije slike za nesmiselno in nesodobno, kajti s tem je že zdavnaj opravilo največje obdobje v filmski zgodovini – nemški ekspresionizem. Mnogo bolj jih zanimajo montažni problemi, dramaturška zgradba scenarija, karakterji oseb, dialogi, zvočne rešitve, problemi mizanscene in igralca v nekem dekorju ... Glavna težnja „novega vala“ je želja po maksimalni iskrenosti njihovih oseb. Osebe naj bodo na ekranu resnične – in ker se v življenju človek smeje in joka, je dober in slab hkrati, kot tudi kriv in nekriv hkrati – zakaj naj bi bil na ekranu zaradi nekih estetskih, stilnih, žanrskih ... pravil drugačen. Od tod kritika žanrske in stilne nečistosti „novega vala“. „Novi val“ ne priznava ustaljenih formalnih tradicij, temveč ustvarja povsem svobodno in drzno, ter pripoveduje o svojih problemih – ki so zaradi mladosti ustvarjalcev – povečini erotičnega značaja, prepleteni s kritiko meščanskega konformizma. Nedvomno je danes „novi val“ najpomembnejše filmsko gibanje, ki močno vpliva na filmski izraz v svetovnem merilu (Hladnik 1962, 36–37).

Za arhetip novega vala bi lahko imenovali kultnega **Jean-Luc Godarda** in njegov film Do zadnjega diha (*À Bout de Souffle*, 1960) za tipičen primer filma, ki krši menda vsa pravila do takrat trdno ustaljenih kinematskih kodov (Phelps in Stephenson 1989). Ni se čuditi, da je za kultni film novega vala in obenem za manifest modernega filma imenovan ravno ta film, ki najbolj dobesedno predstavlja to značilno novovalovsko »osvoboditev filmske forme kot forme« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 441). Prav ta osvoboditev postane esenca novega vala in Godard njen najbolj očiten predstavnik, ki z vsemi naslednjimi filmi to izjemno osvoboditev le še radikalizira.

Znamenita Godardova formula, ki zelo jasno povzema novovalovsko težišče na filmski formi in podobi, pravi, da »to ni pravilna podoba, marveč prav podoba« (*«Ce n'est pas une image juste, mais juste une image»*) (Kavčič in Vrdlovec 1999). Film naj ne bi predstavljal nekega urejenega, linearnega posnetka zgodbe, pač pa gre pri filmu za podobe, iz katerih je na specifičen način sestavljen svet v filmu. Film je podoba.

Kot je rekel Godard, so filmi novega vala tako film kot tudi razlaga filma (Greene 2008). S protiudarcem dotedanjemu *mainstream* filmu so vzpostavili nov filmski jezik, ki je hkrati postal tako orodje kot tema. Ni bil le način, s katerim so film ustvarjali, ampak tudi eksplicitno izražen predmet filma. Novi val je predvsem film o filmu.

Če na hitro povzamemo novi val, lahko brez slabe vesti rečemo, da je šlo za izjemno radikalen prelom. Z njegovim neverjetnim vplivom so se namreč kratkomalo po celem svetu razširile povsem nove, cenejše in hitrejšje metode produciranja ter ustvarjanja filmov, izrazito zunaj *mainstreamovskega* okvirja. Poleg tega mu je uspelo popularizirati lažje tehnologije in realistično estetiko uveljaviti kot nekaj modnega. S svojo odprtostjo je v filmski svet lansiral novo generacijo režiserjev, igralcev in igralk, ki so z njim postali prave zvezde, poleg tega je vrata v svet na stežaj odprl tudi novim snemalcem, producentom in avtorjem glasbe. A ne samo to – bistveno je namreč spremenil tudi sam način gledanja in analiziranja filmov. V tem oziru je bila še posebej pomembna uveljavitev centralne vloge *auteurja* in njegove vrhovne kreativne moči v procesu produkcije filma. Navkljub tem splošno sprejetim dejstvom in konsenzu, da je novi val nekaj pomembnega in za film tudi revolucionarnega, pa moramo vsaj omeniti nasprotni pol, ki je v šestdesetih letih med vrsticami revije *Positif* novi val ostro napadal kot izjemno megleno in nejasno formo, ki naj sploh ne bi predstavljala nekaj tako zelo novega (Vincendeau 2009). In čeprav novovalovskim filmom še danes med drugim velikokrat očitajo pomanjkanje socialne angažiranosti, gibanju ne moremo zanikati pomembne vloge prevetritve viharskih razsežnosti tako francoskega kot tudi svetovnega filma. Če si sposodimo izraz **Georges Sadoula**, je novi val pomenil »sapo svežega zraka«, ki jo lahko predvsem – a ne samo – v francoskih filmih čutimo še danes.

Izjemno osebni filmi, narejeni z zelo nizkim proračunom, so vsaj za določen čas spremenili ustvarjanje, produciranje in zaznavanje francoskih filmov. Novi val je povzročil ponovno preučitev filmske produkcije in demokratizacijo kamere. A njegov

vpliv se ni ustavil le v Franciji, ampak se je razširil preko vseh meja in zabeležil izjemen internacionalen uspeh. Njegov izjemen vpliv je marsikaterega *auteurja* zunaj francoskih meja spremenil v sina novega vala (Greene 2007). Čeprav je že po štirih letih izgubil svojo rušilno moč in se leta 1968 zaradi turbulentnih časov v Franciji povsem umiril, je svoje naredil.

Najbolje, da zaključimo z besedami **Martina Scorsejeja**, ki pravi, da je »novi val vplival na vse filmske ustvarjalce, ki so delali od takrat dalje in to ne glede na to ali so filme videli ali ne. /.../ Film je potopil kot val plimovanja« (Scorcese v Vincendeau 2009, 24). Nemogoče bi bilo zanikati njegov izjemen vpliv tako na ustvarjanje filma kot na razmišljanje o njem. Njegove pomembnosti za film nasploh se ne da kar obiti. Postal je del tako nacionalne kot tudi internacionalne filmske dediščine.

#### 4.2.5 Slovenski filmski modernizem in »novi« jugoslovanski film

Še tam nekje sredi leta 1961 je v jugoslovanski kinematografiji vladalo zatišje. Po repertoarni gladini so plavale bolj ali manj brezosebne stvaritve, ki so svoj tematski akademizem prikrivale (vidite, kako ta igra traja že celih petnajst let) z »družbeno potrebnimi« motivi iz vojne ali s staromodno pojmovanimi »sodobnimi temami«. To so bili stari, znani simptomi stanja, ki se mnogim »avtoritetam« v naši kinematografiji zdi normalno in zaželeno. Najvažnejše je, da ni pretresov: vse naj teče mirno in enolično. Konec koncev se vendar nekam pride. Na srečo so prihajali pomembnejši časi. Kmalu so se pokazale težnje, ki smo jih dolgo in težko pričakovali, katerih bližine pa se nismo popolnoma zavedali niti tedaj, ko so že bile pred nami. Obdobje med letom 1961 in 1963 je obljubljal postati najburnejše in najzanimivejše v razvoju našega filma (Stojanović 1968, 74).

Nekakšno predigro prihajajočega modernizma je predstavljal omnibus *Tri zgodbe* iz leta 1955, saj so sestavni trije kratki filmi že polni oblikovnih prijemov, ki vpeljujejo subjektivne momente, in sicer »subjektivne podobe in notranje glasove, s katerimi so osebe v slovenskem filmu začele sanjati, se spominjati in fantazirati« (Vrdlovec 1998, 60). Ta subjektivizem *Treh zgodb* je brez dvoma jasna modernistična prvina, ki ta omnibus vsekakor postavlja v vlogo »glasnice slovenskega avtorskega filma«. Avtorski film in modernizem pa sta na slovenskem svojo jasno podobo izrisala z nastopom

**Boštjana Hladnika**, ki je leta 1961, oborožen z vzdušjem in znanjem novovalovskega Pariza, na slovenska platna lansiral Ples v dežju (Vrdlovec 1998, 60).

Pred Hladnikovim nastopom so bili slovenski filmi bolj kot ne poskusi, ki še niso natančno vedeli ne kaj lahko s filmom sploh počno in ne kaj lahko z njegovimi možnostmi sploh dosežejo. Kot je dejal Hladnik: »To, kar se je delalo pri nas, zame sploh ni bil film. Vse je bilo tako statično. V teh filmih ni bilo nič tistega, zaradi česar sem imel film rad. Če bi moral tako delati, se nikoli ne bi odločil za film (Hladnik v Vrdlovec 1991, 111).« In prav on je začel z aktivnejšo kamero, aktivnejšo mizansceno, ki je razbila statičnost predhodnega filma. Začel je režirati. Hladnik je nekako dal na slovenski sceni prvi vedeti, da ima film svojo lastno govorico, svoj lasten jezik. On je bil tisti, ki je končno zares vedel kaj film je in kaj se z njim lahko počne.

**Dušan Stojanović** je v svoji analizi pojava jugoslovanskega nekonvencionalnega filma ter »moderne jugoslovanskega filmskega izraza« v skupino reprezentativnih del t. i. »filmov s sodobnimi estetskimi težnjami« uvrstil med drugim tudi Ples v dežju. Obenj pa je postavil še Hladnikov Peščeni grad. V filmografiji nekonvencionalnega jugoslovanskega filma pa ni pozabil niti na Zgodbo o ljubezni (1954) in ne na Fantastično balado (1957) (Stojanović 1968). Tako je postal Hladnik vsekakor najvidnejši slovenski predstavnik modernega filma jugoslovanske kinematografije.

Pred njegovim nastopom je bil slovenski film neambiciozen in bolj kot ne obrtniške narave. Kot ga je hotel rešiti **Janko Kos**:

Ne da bi bil slovenski film do Hladnika čisto brez vseh ambicij – nekaj jih je prav gotovo imel, toda bile so skromne, včasih že kar provincialno preproste in nebogljene. Med njimi je bila na prvem mestu najpreprostejša, toda tudi najnaravnejša: da bi bil film sploh film. Nato pa so prišle na vrsto še nekatere druge – da bi na primer prikazoval partizanske čase ali da bi bil politično primeren; da bi bil za otroke ali pa da bi prenesel na filmsko platno znano slovstveno besedilo (Kos 1968, 33).

Torej je šlo bolj kot ne za omejitve, kalupe, norme. Čisto konkretnih ambicij stvaritve modernega filma pa do Hladnika ni bilo. Svoje sodobne, umetniške ambicije je Hladnik



sicer kazal že v svojih krajših stvaritvah, predvsem v odlični Fantastični baladi (1957), a ime prvega slovenskega filmskega modernista si je priboril s svojim prvim celovečercem.

Tako je postal Ples v dežju, »poln svežih, drznih, a domišljenih formalnoestetskih rešitev« (Kavčič 2005, 15), prelomni slovenski film in to prav zaradi »baročnega kopičenja sloga, filmskega jezika« (Štefančič 2005, 257). Če je takrat na slovenski sceni vladala »korektna in konstruktivna« družbena kritika ter socialni realizem, je Hladnik ubral popolnoma drugačno pot, saj je svojo ustvarjalno pozornost usmeril na samo filmsko formo, stil in izraz. In s tem ko zaradi svoje »vsebinske nepomembnosti« ni ogrožal politične stvarnosti – tudi avtor sam je dejal, da je imel s tem filmom še najmanj težav z oblastjo prav zaradi nerazumevanja njegove vsebine -, je lahko varno sledil svoji avtorski viziji. »Reči moram, da pri tem projektu nisem imel nikakršnih finančnih, ideoloških in političnih omejitev. Tako je nastal moj prvenec Ples v dežju, v skoraj podobni ustvarjalni atmosferi, kot so nastajali filmi v Franciji, morda le s to razliko, da so bili tehnični pogoji na nekoliko nižji ravni, seveda pa še zdaleč ne v tako katastrofalnem stanju, kot so danes (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).«

Tako je postal Ples v dežju kritiško spoznan za najboljši slovenski film s sodobno tematiko (Šimenc 1996). Hladnik je tako vsaj za nekaj časa prelomil to značilno higieničnost slovenskega filma. Čeprav je nastal po literarni predlogi, je dal prednost filmskemu jeziku in z njim želel preglasiti slovensko Besedo, literaturo (Štefančič 2005). Literarno predlogo je pri pisanju snemalne knjige predelal sam, »popolnoma svobodno in brez kakršne koli prisile« (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117). Tako da je že predelava sama bazirala na filmski viziji in filmskem jeziku.

Ples v dežju postane tako prvi slovenski film, »ki kaže nase kot na film, čeprav še ne tako radikalno 'avtonomističen' oziroma samonanašalen način, kot je značilen za nekatere modernistične (evropske) filme ali pa za **Klopčičeve** Papirnate avione« (Vrdlovec 1998, 64). Hladnik je svojo težnjo po avtorskem filmu, ustvarjenem na podlagi filmskih sredstev, popolnoma osvobojenem »pravilnosti«, ki je zaznamovala predhoden film, morda še bolj izkristaliziral v svojem drugem filmu, novovalovskem Peščenem gradu (1962).

Z modernizmom in zametki novega vala, ki jih je na slovenski prostor uspešno prenesel mladi, filmsko izjemno rafinirani, francosko izobraženi Hladnik, ki si je izkušnje nabiral celo pri francoskem velikanu **Claudeu Chabrolu**, je nato nadaljeval tudi **Matjaž Klopčič**, prav tako s francosko filmsko podlago (asistiriral je celo pri **Jean-Luc Godardu**) v Zgodbi, ki je ni (1967) in šel še korak dlje v filmu Na papirnatih avionih (1967) (Šuklje 1981; Furlan 1997). Kot pravi **Silvan Furlan**: »Po Hladnikovem filmu Ples v dežju (1961) je v šestdesetih letih prav režiser Matjaž Klopčič najbolj izrazito izpisoval svoj avtorski rokopis, ki ga je opiral na izkušnje evropskega filmskega modernizma, kar potrjuje tudi njegov film Na papirnatih avionih (1967)« (Furlan 1997, 2. odst.). Ta film je »Klopčičev manifest filmskega artizma« (Vrdlovec 1998, 64), skrajno modernistično grajen, narativno fragmentaren, asociativen, antilinearen in anahronističen film, ki sestoji iz »zgolj in prav iz samih trenutkov, avtonomnih vizualnih in zvočnih 'utrinkov' in domislic« (Vrdlovec 1998, 64). Film Na papirnatih avionih je prišel s Truffaultjevo pomočjo, ki je film »odkril«, na canneski festival.

Kot pravi **Zdenko Vrdlovec**, »v Sloveniji ni bilo 'novega vala', pač pa sta iz Pariza prišla Boštjan Hladnik in Matjaž Klopčič ter dokazala, da se spoznata na 'avtorski film« (Vrdlovec 1998, 65). In prav Hladnikovi prvi filmi so pomenili začetek slovenskega avtorskega filma, saj so pred njegovim nastopom v arhiv slovenskega filma prihajala bolj ali manj »preprosta in hladna obrtna dela, ne pa živi organizmi« (Kos 1988b, 151). Filmsko ustvarjanje pred Hladnikom naj bi bilo namreč »strahovito neosebno, če ne že kar brezosebno« (Kos 1988b, 151).

A o slovenskem novem valu je navkljub naštetim poskusom skoraj nemogoče govoriti. Že na jugoslovanski ravni je novi val reprezentiran bolj kot ne zgolj preko trojke **Pavlović-Rakonjac-Babac** (Kaplje, vode, bojevniki, Mesto), **Saše Petrovića** (Dva, Dnevi), **Hladnika** (Mikeln 1964) ter kasneje tudi **Klopčiča**. A spodbudno dejstvo za prenovu slovenskega filma je bilo že to, da so se v šestdesetih končno vsaj približali sodobnim temam in aktualnemu življenju. Da je bil film končno res film.

To novo filmsko obdobje jugoslovanske kinematografije, ki se je kazala predvsem v avtorski obdelavi filmskih ambicij vsakega posameznega režiserja posebej, so nekateri imenovali kar »novi jugoslovanski film«. Kot za avtorski film velja, so režiserji »novega filma« splošne premise filmskega ustvarjanja zamenjali z individualnimi. To

pomeni nekakšno svobodo ustvarjanja – za »novi film« je značilna tako svoboda obdelave »prepovedanih«, tabuiziranih tem kot tudi strukturna svoboda, ki se kaže v radikalnem odmiku od svetovnih filmskih konvencij. Avtorji »novega filma« se niso obešali na preverjeno, ampak so poskušali poiskati vsak zase svoj lasten izraz. Podobno kot velja za »nove valove« petdesetih in šestdesetih let po svetu, se je tudi »novi jugoslovanski film« upiral vsakršnemu sistematiziranju. Na podlagi nekaterih osnovnih potez, so avtorji »novega filma« težko združljivi v kakršenkoli kalup. Avtorje, ki so poosebljali »novi jugoslovanski film« je namreč družila predvsem enaka senzibilnost. Metode, načini in koncepti so bile od avtorja do avtorja zelo očitno drugačne, kar pojasnjuje široko diferenciranost »novega filma«. Konec koncev jim je prav ta značilna senzibilnost omogočala zavzemanje različnih načinov ustvarjanja »novega filma«, zato ni težko govoriti o skupni drži. Tej skupni drži »novega filma« bi lahko rekli avtentičnost. »Ali spontano nastaja iz najglobljih impulzov ustvarjalčeve intimnosti ali ga sploh ni (Bogdanović 1968, 22).« Senzibilnost je generirala avtentičnost, s katero so cineasti »novega filma« obdelovali predvsem sodobne teme – sodobnega človeka in njegov svet. Rekli bi lahko, da se je »novi film« uprl ideologiji in se tako ubranil žrtvovanju svojega bistva – ignoriral je ves utilitarizem in pragmatizem, ki je bil sicer značilen za predhodni (»oblastniški«) film. Upravičeno si lahko sposodimo Bogdanovićeve besede: »Velikokrat je bilo že povedano, velikokrat s pravico, da je jugoslovanski 'novi film' izraz svobode (Bogdanović 1968, 22).« »Novi jugoslovanski film« je počasi dobil tudi legitimen pečat, torej svojo legitimnost, ki je izhajala predvsem iz priznanja njegove inovativne vrednosti in daljnosežnosti. In tako si je sčasoma tudi utrdil svojo pozicijo na parketu jugoslovanskega filma. In s tem je postajal tudi jugoslovanski film nasploh vse bolj enakopraven drugim tradicionalnim umetnostim jugoslovanske kulture. Priznana mu je bila ustvarjalnost in s tem umetniška vrednost (Bogdanović 1968).

Onkraj modernosti, onkraj novega filma - to da je bilo takrat občinstvo že povsem sito morečih partizanskih tem in željno bolj sproščene sodobnosti je jasno pokazal tudi neizmeren uspeh filma Vesna (František Čap, 1953), ki je zabavno zgodbo povsem tekoče prikazoval z živahno montažo in nekoliko nekonvencionalnim filmskim jezikom. Občinstvo je bilo navdušeno (Šimenc 1996). A sodobne teme so bile v slovenskem filmu zaradi svojega stalnega zamujanja po večini nesodobne, zastarele. In tako za občinstvo nezanimive. Po uspešni Vesni se zdi, da je pri občinstvu v tistem obdobju s

sodobno temo uspel le še film Veselica (Jože Babič, 1960). Slovenski film je bil v času »posodabljanja« tako neiskren, da je s tem, ko je hotel posnemati povprečne in komercialne zahodne filme, zašel na stranpota kopiranja stereotipov. Manjkala mu je pristnost, konkretnost, iskrenost. »Nedoslednost, kompromis, negotovost, zapoznelost, odsotnost tveganja, premajhna konkretnost in določnost, premajhna diferenciranost – vse to so osnovne lastnosti, ki so ovirale in – brez pretiravanja lahko zapišemo – onemogočile slovenski film s sodobno temo (Kermauner 1988, 124).« Vsi so si želeli in vsi so hoteli, a nihče filma ni zares čutil. Iskreno.

Čeprav se je jugoslovanskemu filmu – s tem mislimo predvsem na srbsko in hrvaško produkcijo t. i. »novega filma« – neka temeljna revalorizacija odnosa do filmske komunikacije v šestdesetih polagoma, a zanesljivo zgodila, je na slovenskem razen nekaj par izjem ni bilo zaznati. Res se je pred velikim prelomom, ki ga je v začetku šestdesetih let začel **Boštjan Hladnik**, tudi na slovenski filmski sceni formirala neka dovolj pristna in koherentna struktura, ki jo je **Lado Kralj** imenoval »slovenski filmski lirizem<sup>40</sup>« in je takrat predstavljala »pomemben, koherenten in upoštevanja vreden kreativni nivo in je bila pravzaprav optimalna funkcionalizacija filma sredi relativno zaprte družbe in kulture, kjer se je film koncipiral in definiriral s sredstvi zunaj filma: dogmatične ideologije ali pa literature (Kralj 1968, 445)«, ampak ni bila nikakor dovolj trdna in prepričljiva, da bi koncepcijo filmske umetnosti tudi zares spremenila, jo revalorizirala. Ta »slovenska lirična šola« se je izoblikovala seveda na temeljih slovenske literature in bila še naprej precej zaprta umetniška forma, ki si ni dovolila iti čez preverjene okvire. Nato se začne do tedaj precej pietrificirana filmska forma na vse jugoslovanski ravni končno le spreminjati in z njo dobi priložnost tudi uvajanje novih, velikokrat tabuiziranih tem in rodi se »novi jugoslovanski film«, ki pa pri nas ne doživi dovoljšnega zagona. Kljub Hladnikovim (in kasnejšim Klobčičevim) poskusom je slovenski film ostal na prvi stopnji tega procesa: na stopnji razbijanja konvencionalne forme (Kralj 1968, 445).« Forme, ki je doživela zgolj parcialne okruške in ostala skorajda nepoškodovana. Karavana je šla dalje, navkljub nekaj glasnim laježem.

---

<sup>40</sup> Najboljši dosežki te filmske šole so: Tri zgodbe (Jane Kavčič, Igor Pretnar, France Kosmač, 1955), Dolina miru (France Štiglic, 1956), Kala (Andrej Hieng in Krešo Golik, 1958), Veselica (Jože Babič, 1960), Balada o trobenti in oblaku (France Štiglic, 1961), Tistega lepega dne (France Štiglic, 1962) in Samorastniki (Igor Pretnar, 1963).

Temu stanju botruje vsekakor tudi vse bolj klavrno stanje slovenske kinematografije nasploh. Po šestdesetih je šlo vse skupaj samo še navzdol. Kot je opazil tudi **Boštjan Hladnik**: »Sploh pa moram reči, da so bile kasneje razmere pri slovenskem filmu iz leta v leto slabše, marsikdaj celo bedne in to v vseh pogledih, od tehnične ravni pa do ideoloških cirkusov (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).« In v takšni atmosferi se seveda ne da pričakovati velikih revolucij.

Poskusi moderniziranja slovenskega filma tako niso spremenili dejstva, da je bila še naprej slika večinoma popolnoma podrejena besedi. »Slovenski film ima za sabo 100 let vseslovenskega dokazovanja, da je nepotreben: hej, le zakaj bi potrebovali film, če pa imamo Besedo (Štefančič 2005, 257)?« Filmi, posneti po znanih književnih delih, so bili še vedno deležni več pozornosti. Slovensko občinstvo je bilo vseeno predvsem literarno vzgojeno (Šimenc 1996) in temu se je bilo očitno zelo težko izogniti. Tudi sama kritiška srenja je režiserje konstantno pozivala naj ekranizirajo predvsem slovenske velike literate. Poleg tega je bila uporaba slovenskega jezika vedno pomemben znak samostojnosti naroda, torej je pomenila izgovorjena slovenska beseda izrekanje Naroda. In takšno pojmovanje jezika, ki je steber slovenske kulturne zgodovine, ne more dopuščati tiste sproščene filmske govorice, ki jo film nujno zahteva. Jezik in Beseda<sup>41</sup> namreč nosita neko povsem nepotrebno in razdirajočo odgovornost, ki slovenski film vedno znova omejuje.

Tako je bilo na začetku sedemdesetih let (in še naprej) povsem upravičeno vprašanje, ki si ga je razočarano, skoraj obupano zastavil **Denis Poniž**:

Kaj bomo res snemali samo filme, ki bodo nastajali kot odsev literarnih predlog, starih sedemdeset ali nekoliko manj let, hote in nehote prinašali v sedanost ves balast, ki se je poleg aktualnosti nabral na teh literarnih delih? Mar ne bomo imeli res nikoli poguma, da bomo snemali filme kar tako, po »nepreverjenih« obrazcih, ki bodo »od danes«, mar ne bomo imeli poguma, da bi te filme predstavili občinstvu takšne, kot so, v vsej bedi ali v vsem blišču (Poniž 1971, 367)?

---

<sup>41</sup> Ko zapišemo Besedo z veliko začetnico, želimo poudariti povečevanje slovenske literature in vzvišene lepopisne besede, ki je značilno za slovensko kulturo.

#### 4.2.6 Oznaka »umetniški film«, nacionalni izvor in auteurjev podpis kot pomembni smerokazi uspeha

Čeprav morda zveni nekoliko paradoksalno, je za uspeh na mednarodnem trgu, še posebej z vidika lokalnih kinematografij, tudi danes strateško zelo pomembna prav oznaka »umetniški« (*»art«*). Značilno je, da se nacionalne kinematografije v želji, da bi postale ob neizogibni prevladi Hollywooda čim bolj svetovno prepoznavne, velikokrat opirajo prav na umetniški film. Zanašajo se na svoje *auteurje*, da bodo s prepoznavnim slogom prihajali do pomembnih festivalskih nagrad in s tem uspešno pridobivali nadvse želeno izobraženo občinstvo (Ndalianis 2007). In vsekakor velja, da je status umetniškega filma, ki pomeni tudi, da je film vreden resne kritiške pozornosti, lažje podati nekemu tujemu filmu (Cameron 2008), saj ponavadi že to, da se film predstavlja s tujim izvorom, veliko pripomore k njegovi »umetniškosti« in pridobitvi tako občinske kot kritiške pozornosti.

Umetniški film je lahko doma namreč sprejet kot del nacionalne kulture, drugod pa že na podlagi svojih nacionalnih znakov kot nekaj eksotičnega in posledično bolj sofisticiranega. In kot tak ima že avtomatično boljšo predispozicijo, da postane vreden pozornosti izobraženega občinstva in kritike (Smith 2000). Prav ideja nacionalne kinematografije je zelo pripomogla pri promoviranju nehollywoodskih filmov. Ti »tujci« filmi, večinoma umetniške narave, so bili opaženi, distribuirani in pregledani večinoma prav na podlagi *auteurjevega* imena in nacionalne oznake, ki je obljubljala »drugačnost« (Crofts 2000).

Marketinške poteze v obliki izkoriščanja *auteurjeve* in nacionalne etikete so bile še posebej značilne za manjše nacionalne kinematografije, ki so se za svoj prepoznaven obstoj na filmski sceni na vse moči borile s hollywoodskim mogotcem. Morebiten uspeh pa nosi tudi negativno plat medalje, saj se lahko mednarodna razpoznavnost kaj kmalu prelevi v izgubo značilnega nacionalnega značaja, ki se nadaljuje v počasno utapljanje v globalni estetiki medijskih konglomeratov, dokler se ne popolnoma utopi v konvencijah tipičnega hollywoodskega filma (Ndalianis 2007). In tako se lahko v nedolžnem zasledovanju mednarodnega (komercialnega) uspeha zgodi normalizacija umetniškega filma, ki se iz začetne nasprotujoče države prelevi v le še eno izjavo establišmenta več.

Dejstvo je, da se je prav tako kot vsaka nova stvar, ki se počasi preplete v vsakdanjost, tudi avtorski film počasi integriral v filmsko industrijo. To se je najprej zgodilo prav v Franciji, ki še vedno velja za pomemben inkubator avtorskega filma. *Cahiers du cinéma* je ob svoji štirideseti obletnici ugotovila, da se je politika avtorjev, ki je omogočila nastanek avtorskega filma, sprevrgla v promocijo podpisov. Namesto avtorskih filmov naj bi tako imeli le imena »velikih avtorjev«, ki lahko nemoteno ustvarjajo že zgolj na podlagi svojega podpisa. Avtorski film naj tako ne bi več predstavljal tiste marginalne in alternativne oblike filma, ki je temeljila na umetniških težnjah in odkrivanju novih idej ter rešitev (Kavčič in Vrdlovec 1999). Ampak čeprav se je avtorski film od svojih začetkov vsekakor spremenil, vseeno ni izginil, saj ga lahko še vedno bolj ali manj navdušeno spremljamo. In čeprav je vsekakor tudi res, da je marsikateri film na plano prišel zgolj na podlagi režiserjevega imena, smo priča tudi rojstvu povsem novih *auteurjev*, ki še naprej presenečajo s svojim avtorskim glasom.

#### 4.2.7 Hibridizacija umetniškega filma

Navkljub temu, da je umetniški film nastajal kot opozicija Hollywoodu, je možnosti, ki so se pojavile ob vzpostavitvi te nove tržne niše filma, izkoristil tudi hollywoodski sistem in preko režiserjev t. i. ameriškega novega vala (**Martin Scorsese, Paul Schrader, David Lynch, George Lucas in William Friedkin**), ki so nadaljevali delo bolj eksperimentalnih ameriških režiserjev (**John Cassavetes, Robert Altman, Arthur Penn in Stanley Kubrick**), začel kinodvorane polniti s filmi bolj umetniške in avtorske narave, ki so predstavljali radikalno metamorfozo sicer dobro zakoličenega hollywoodskega žanrskega modela. »Žanre so dekonstruirali, parodirali in hibridizirali in v skladu z izročilom umetniškega filma vabili gledalce, naj dejavno sodelujejo v igri, ki se je refleksivno vključevala v postopek 'ustvarjanja pomena'« (Ndalianis 2007, 86).

To mešanje *mainstreamovskega* in umetniškega filma se je v petdesetih in šestdesetih razširilo tudi na druge nacionalne kinematografije. Postmoderna doba je mejo med njima le še bolj zrahljala. »Samorefleksivno mešanje formalnih strategij in kodov je prepleteno in podprto s širšimi institucionalnimi praksami, ki spodbujajo različne sinergije in medkulturno sodelovanje« (Ndalianis 2007, 86). In čeprav se je evropski umetniški film venomer zoperstavljal hollywoodskemu *mainstreamu*, so se v šestdesetih

in sedemdesetih zgodile že prve koprodukcije »evroameriškega umetniškega filma«<sup>42</sup>, ki predstavljajo prav njuno sintezo. S to strategijo naj bi uspeli doseči širše občinstvo, kar za umetniški film vsekakor ni bilo prav značilno. In še danes se vse pogosteje dogaja, da umetniški film jemlje od *mainstreama* in obratno tudi *mainstream* prevzema lastnosti umetniškega filma. »Jasna definicija umetniškega filma je že od nekdaj zmuzljiva, v zadnjih letih pa še toliko bolj. Medtem ko meje, ki ločujejo filmske prakse *mainstreamovskega* in umetniškega filma, postajajo vse bolj porozne, prihaja v ospredje vprašanje: 'Ali kaj takega, kot je umetniški film, sploh obstaja?« (Ndalianis 2007, 87). Čeprav se morda z različnimi hibridizacijami resda spreminja, so razlike med njim in strogim *mainstreamom* še vedno zelo očitne, tako da lahko o njegovem obstoju govorimo s popolno gotovostjo. Še posebej zlahka ga lahko identificiramo ob postavitvi na nasprotni breg hollywoodske standardne industrije, ampak tudi brez tega je jasno, da se po svetu umetniški filmi še vedno s pridom rojevajo in prav tako kot so bili nekoč, so tudi danes povsem sposobni zadovoljiti in navduševati še tako izbirčno občinstvo.

Še ena pomembna značilnost »hibridizacij« evropskega umetniškega filma so razna mednarodna sodelovanja, ki so v obliki koprodukcij sprva nastale kot sredstvo za boj proti ameriški nadvladi. Producenti so si tudi zato, da bi si povečali svoje proračune in tako lažje konkurirali ameriški industriji zamislili koprodukcije, ki so jim omogočale višje subvencije. Na podlagi pravil in odgovornosti, ki so izhajale iz mednarodnih pogodb so k sodelovanju pri ustvarjanju filma povabili filmsko ekipo sestavljeno iz posameznikov dveh ali več držav<sup>43</sup> ter se na podlagi bilateralnih pogodb nadejali subvencij pri vsaki državi posebej. S tem so si hkrati zmanjšali finančno tveganje, povečali proračune in kar je morda najpomembneje, so si s tem odprli vrata na mednarodne trge. Koprodukcija je kmalu postala prevladujoči način filmske produkcije Zahodne Evrope (Bordwell in Thompson 2010) in vedno bolj lahko opazamo, da se seli tudi proti vzhodu.

---

<sup>42</sup> Na primer *Povečava* (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), *Zadnji tango v Parizu* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), *Pariz, Teksas* (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984), *Nosferatu, fantom noči* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog, 1979).

<sup>43</sup> Na ta način je morala imeti koprodukcija strogo določeno nacionalno mešano ekipo, na primer francosko-italijanska je morala v primeru glavnega francoskega producenta imeti tudi francoskega režiserja, iz italijanskih vrst pa asistenta režije, scenarista, enega od glavnih in enega stranskih igralcev (Bordwell in Thompson 2010).



Ta »kulturna hibridnost« tako postane le še ena od možnih karakteristik umetniškega filma. In čeprav se lahko v internacionalnih koprodukcijah njegova kulturna specifičnost res popolnoma izgubi, tako kot se je po mnenju **Geoffrey Nowell-Smitha** zgodilo v Zadnjem tangu v Parizu (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) (Crofts 2000), pa ta hibridizacija vsekakor ne pomeni grožnje ali napovedi izginotja umetniškega filma. Na svetu bo vedno dovolj pravih cineastov, ki bodo filmsko formo, ne glede na vse morebitne spremembe, jemali zgolj kot izrazno sredstvo za izražanje svoje avtorske vizije, s katero nas bodo v svojih mojstrovinah kot pravi umetniki še naprej tako razveseljevali kot žalostili, skratka navduševali. In včasih tudi razočarali.

## II ANALIZA

### 5 UVOD V AVTORSKO ŠTUDIJO BOŠTJANA HLADNIKA IN PREDSTAVITEV METODOLOGIJE AVTORSKE ŠTUDIJE

Avtorska študija potencialnega *auteurja* ni namenjena le potrjevanju režiserja kot *auteurja*, ampak mnogo več, saj omogoča celostno obdelavo režiserjevega opusa, percepcije njegovega ustvarjanja in hkrati okolja, v katerem je ustvarjal. Poleg tega se poglobi v samo obdobje ustvarjanja in razišče vplive, stile in usmeritve same filmske poetike in govornice. Z avtorsko študijo lahko raziščemo presek nekega obdobja in avtorja umestimo v širši kontekst, zato dobimo širšo sliko in poglobljeno videnje v filmski opus režiserja. Zavedati se moramo, da je *auteur* lahko res glavni katalizator filma in filmskega opusa, ampak je zaradi vpetosti v širši družbeno-kulturni kontekst in produkcijski sistem ter zgodovino filma in filmske tehnologije vedno tudi v primežu različnih vplivov, omejitev in pritiskov. Zato je pomembno, da se ne osredotočimo le na režiserjev filmski opus, ampak da preučimo tudi širši kontekst njegovega ustvarjanja in to ne le zunanjih vidikov, ampak tudi biografske in osebnostne lastnosti njegovega življenja.

Analiza **Boštjana Hladnika** bo tako zahtevala poglobljen angažma, saj je njegovo aktivno ustvarjalno obdobje dolgo in produktivno, poleg tega pa je kot »*enfant terrible*« slovenskega filma vedno buril duhove in tako izzival kritiško javnost ter oblast. Čeprav o njem lahko že v samem začetku študije razmišljamo kot o *auteurju* in pomembnem akterju slovenske kinematografije, bo študija izostrila pogled in njegovo umetniško življenje zaokrožila v temeljito študijo njegovega ustvarjalnega obdobja.

V teoretičnem delu smo si analitično poglobljeno pogledali politiko avtorjev, avtorsko teorijo in iz nje izhajajoče razprave o avtorstvu, ki so pomembno vplivale na razvoj teorije v sodobnih razpravah. Na teh temeljih smo si zamislili avtorsko obdelavo, ki bi zajela celosten pogled na **Boštjana Hladnika** kot *auteurja* celovečernega opusa.

Politika avtorjev je na *auteurja* gledala kot na režiserja umetnika, ki je svojstveno avtorsko vizijo izražal ne glede na omejujoče ali nasprotujoče dejavnike zunanjega

sistema. *Auteur* naj bi vztrajal na individualnosti vizije in s konstantnim izrazom svoje filmske poetike ter govornice ostajal nad kolektivno naravo filmske produkcije. Analiza *auteurjevega* opusa naj bi tako dokazala konstantno prisotne ideje, načine in poglede na svet. *Auteurjev* film je na nek način *auteur* sam. Je stalnica, ki ne glede na partikularne razlike ostaja prepoznavna iz filma v film. Avtorska analiza torej išče rdečo nit med režiserjem in njegovimi filmi ter ga skuša umestiti v širše okolje njegovega ustvarjanja. Čeprav lahko *auteur* vedno raziskuje nove načine podajanja svoje vizije in podob, v kolektivni naravi filmske produkcije izvirno izraža sebe, svoje individualne perspektive in svoj idelološki diskurz. In na tej poti *auteur* ostaja iskren do samega seba in gledalca. V avtorski študiji bomo ves čas iskali prav to rdečo nit, ki bi **Boštjana Hladnika** potrdila za *auteurja*. Gre za dešifriranje enotnosti režiserjevega opusa in iskanje kontinuitete njegovega ustvarjanja. Avtorska študija naj bi tako suvereno pokazala, ali je režiser poenotujoč element nekega korpusa filmov, in ga predstavila v koherentni celoti.

Poleg tega naj bi bil *auteur* prav zaradi svoje individualne drže in brezkompromisne zvestobe svoji avtorski viziji venomer v konfliktu z okoljem, oblastjo in konvencionalno filmsko produkcijo. *Auteur* naj bi namreč moral zadržati svojo umetniško svobodo in se upreti zunanjim navodilom in pritiskom, saj si mora zagotoviti maksimalno neodvisen nadzor v različnih fazah filmske produkcije. Prav zato so velikokrat omejitve in pritiski za *auteurja* še dodatna motivacija, da svoj pogled na svet izrazi preko skritih kanalov, ki predstavljajo rdečo nit njegovih filmov. S tega vidika je pomembno, da v avtorsko študijo umestimo tudi širši družbeni kontekst in percepcijo njegovega dela.

Ker je filmska produkcija nujno stvar kolektiva, ki v avtorski teoriji ves čas buri duhove in primat *auteurja* postavlja venomer pod vprašaj, bomo v avtorski študiji pozorni tudi na kontinuiteto sodelovanja s podporno ekipo. Pozornost bomo posvetili predvsem ponavljajočim se sodelavcem, kot so scenaristi, direktorji fotografije, avtorji glasbe, igralci, producenti, saj tudi kontinuiteta izbranih sodelavcev kaže na *auteurjevo* prisotnost. Kontinuiteto bomo iskali tudi v ponavljajočih se temah, motivih in stilističnih izbirah. Pomemben znak avtorstva je tudi *cameo appearance*, saj lahko nanj gledamo kot dobeseden režiserjev podpis. *Auteur* lahko preko svojih igralcev in zgodb, preko *cameo appearance* in ostalih bolj ali manj prikritih prisotnosti direktno nagovarja

gledalce. Ne samo politika avtorjev, ampak tudi **Sarrisova** avtorska teorija je vztrajala na tem, da je *auteurja* možno prepoznati na podlagi *auteurjeve* sposobnosti, da v seriji filmov – med seboj morda celo zelo različnih filmov – uspe umestiti stilistične karakteristike, ki izdajo režiserjev podpis in kontinuirano prisotnost. Prav **Andrew Sarris** je naši analizi dal navdih, da se ne ustavimo zgolj pri Hladnikovih filmih, ampak da vidik njegovega ustvarjanja raziščemo globlje, in sicer da na podlagi interpretativne metode raziščemo tudi režiserjevo osebnost in v njej prepoznamo morebitno *auteurjevo* uporniško dušo ter se za lažje razumevanje ustvarjalnih poti posvetimo tudi njegovi biografiji. Tako bomo v avtorski študiji ves čas iskali individualno osebno vizijo, ki presega razmere produkcije in se poenoteno predstavi kot filmska enotnost in ne le kot seštevek različnih, posamično še tako korektno produciranih delov.

Avtorska študija bo ciljala na celostno monografsko študijo o avtorju, zato bo poleg opusa celovečernih filmov v obzir vzela tudi režiserjevo biografijo in režiserjevo razmišljanje o svojem delu. Ker pa je pomemben vidik *auteurja* tudi kritiška percepcija njegovega dela, ki pomembno zaokroži režiserjev opus, bomo v analizo vključili tudi kritike in recenzije Hladnikovih filmov ter jih z medijsko analizo umestili v dojetanje Hladnikovega ustvarjanja. Ta del je pomemben zato, da v sliko umestimo tudi sprejemanje Hladnikovega dela in poiščemo morebiten trk med analizo, Hladnikovim dojetanjem samega sebe in kritiško javnostjo.

Ob tem bomo pozorni tudi na širši kontekst Hladnikovega ustvarjanja. Že **André Bazin** je opozarjal, da noben avtor ni neodvisen od zgodovinske kombinacije okoliščin in da tudi produkcijski sistem lahko ključno (tudi pozitivno) vpliva na režiserjevo delo. **Edward Buscombe** je prav tako opozoril, da moramo filmsko ustvarjanje umestiti v širši družbeni in produkcijski kontekst, kar bi lahko z metaforo **Petra Wollena**, ki poudarja pomen kolektivnega ozadja, poimenovali »hrup«. Film je rezultat vodenega kolektiva sodelavcev in tudi družbeno-produkcijskih vplivov, kar je bilo v temeljni avtorski teoriji bolj ali manj zanemarjeno dejstvo, zato bomo v delu obdelali še družbeno-zgodovinski okvir in preučili zgodovino slovenske kulture ter slovenskega filma v času Hladnikovega ustvarjanja. Iz tega »hrupa«, ki ni zanemarljiv, bomo poskušali izveči *auteurjevo* katalizatorsko moč. Menimo, da zahteva dosledno iskanje *auteurja* tudi preučitev ustvarjalnih pogojev in percepcijo dela v širšem okolju. Poleg

tega pa celostna analiza režiserja omogoča poglobljen in širši pogled v nek izrez obdobja in možnosti ustvarjanja.

V filmski analizi se bomo osredotočili na Hladnikov opus celovečernih filmov, kar bo tudi vzorec analize. Hladnik je posnel deset celovečernih filmov in ker je s krajšim filmom sodeloval v celovečernem omnibusu z dvema drugima režiserjema, bomo v analizo vzeli tudi zadnji, čeprav krajši film. Analizirali bomo torej enajst celovečernih filmov. Ostalo Hladnikovo – prav tako nezanemarljivo – produkcijo bomo iz analize izločili, saj je tudi sam menil, da je za režiserje najpomembnejše prav snemanje celovečernih filmov. Ker je bil v ustvarjanju celovečernih filmov zelo produktiven in stilistično reprezentativen, smo se odločili, da je temeljita analiza celovečernih filmov dovolj za relevantno avtorsko analizo. Z analizo preostale Hladnikove produkcije bi lahko sicer le še potrdili potencialno avtorsko držo. Osnova za avtorsko študijo bo postal podroben opis filmov, ki se bo od gledalčeve filmske izkušnje razlikoval predvsem v zavestni analizi in iskanju Hladnika ter objektivnem opisu tematskih in stilističnih izbir, ki se lahko poenotijo v skladno Hladnikovo govorico.

V filmski analizi bomo pozorni na Hladnikove tematske motive, njegov filmski jezik in govorico ter stil in mizansceno. Pozorni bomo na kamero, izbiro zvočnih in glasbenih rešitev, scenografijo in druge tehnike, ki soustvarjajo prepoznaven Hladnikov filmski jezik in prepoznavno mizansceno. V filmih bomo iskali Hladnikove tematske in stilistične prstne odtise in bili pozorni tako na podobnosti in konstante kot tudi na variacije in odmike.

Za potrebe avtorske študije bomo torej pregledali glavne okoliščine slovenske kulture in kratek pregled zgodovine slovenskega filma za obdobje Hladnikovega ustvarjanja, z interpretativno avtorsko metodo bomo poglobljeno analizirali filme in v njih poiskali rdečo nit, ki poudarja Hladnikovo avtorsko držo. Da bi lažje razumeli njegove ustvarjalne vzgibe in s tem še bolj utrdili vidik njegovega *auteurskega* potenciala, si bomo z medijsko analizo ustvarili mnenje Boštjana Hladnika o samem sebi ter za protiutež in lažje razumevanje percepcije njegovega ustvarjanja izvedli še medijsko analizo kritik o Hladnikovih filmih. V vzorec bomo vzeli vse zapise, ki so bili objavljeni v razpoložljivih slovenskih filmskih revijah in se orientirali na datume izzidov njegovih filmov ter drugih pomembnih filmskih dogodkov. Marsikaj bomo

morda odkrili tudi naključno z vztrajnim listanjem po arhivskih izvodih. Analiza kritik se bo orientirala na posamične filme in nam omogočala, da bomo za vsak film posebej našli splošno mnenje o posameznemu filmu in ga umestili v analizo.

Na podlagi poglobljene analize zgoraj naštetih vidikov bomo poskušali z interpretativno metodo iz »hrupa« izluščiti pomembna spoznanja in jih združiti v sintezo Hladnikovega ustvarjanja ter v enoten režiserjev Film<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Film bomo zapisali z veliko začetnico takrat, ko bomo želeli poudariti Hladnikovo avtorsko noto analizirane filmografije. Torej je Film na nek način skupek momentov, ki Hladnika uvrščajo med *auteurje*. Z besedo Film, zapisano z veliko začetnico, poudarjamo, da je režiserjev opus poenoten v njegovem Filmu.

## 6 FILMI BOŠTJANA HLADNIKA

Filmografija Boštjana Hladnika je zajetna, kar kaže na njegovo izjemno produktivnost. S svojimi enajstimi celovečernimi filmi se uvršča med najbolj produktivne slovenske režiserje. A poleg dolgega seznama celovečernih filmov je v njegovi filmografiji moč gledati še kratke igrane filme (Poljub, Sama čista resnica, Revolucija, Ne daj mi, da zblaznim, Gospod!), dokumentarne filme (Življenje ni greh, Fantastična balada, Hommage à la Seine, Puntar, »... o govoricah«, Majnik Jožefa Čudna, France Mihelič), televizijske dokumentarne filmske zapise (Pariški vrtiljak, Jeseni je tudi Pariz otožen, Pariz – skice, Malmaison, Francija, Izvir Donave, Bivše mesto, Renski slapovi, Žurnal št. 1, 2. In 3., Notre dame), namenske filme (Slovenska riviera, Pridite in razvedrite se, Vabilo, Ljudje ob Krki, Nikdar kjerkoli čez cesto, Kmečki turizem, Tranzitni turizem, Zdraviliški turizem, Zimski turizem, Za vašo srečo, Invalid po nesreči), reklamne filme (Moje sanje – lepo stanovanje, Danes varčevanje, jutri stanovanje, MIP, Jovi), pornografske filme (Freunde der Nacht, Puss, Rauf und Runter), televizijsko nadaljevanko Gorenčev vrag, amaterske filme (Mavrovo, Pri »Garbarju«, Pogreb Ničke, Deklica v gorah, Snemanje filma Deklica v gorah, Zbogom mladost, Slovo od Ivana Levarja, Črna orhideja, Italija 52 ali Ljubim kogar ljubim, Capri, Pompei, Sprehod po Rimu, Vatikan, Kamnite orgle, Firenze, Bienale, XXVI., Benetke, Corneille:Cyd, Slovo od kino sobe, Cyrano de Bergerac, Pohujšanje v dolini šentflorjanski, Cigaretni dim in svila, Zima v Kranjski Gori, ZOO Hagenbeck v Hamburgu, Pravljica o ljubezni, Marko in Ali in morje, I pavimenti dei sogni, Irena, San Nikolo in ljubezen, Dolg poljub, morje in valovi, B. H. Pri vojakih, Irena in Dubrovnik, Potepanje po Benetkah, Narcis, Heri, Kung-fu deček, Peter, mali Arabček, Tunizija in Moncef, Snemanje filma Ubij me nežno, Moj sin Primož) in video filme (Salzburg, Wir heiraten, Švica, Zürich, Paris, Disneyland, Paris, Ibiza, Kanarski otoki, Milena Dravič na obisku v Ljubljani, Praga, Sicilija, I., Djerba, Glasbeni nastop skupine »Silence«, Sicilija, II., Tajska, Sicilija, III., Hepi, hepi / Tajska, Sicilija, IV., Družinska kronika). Boštjan Hladnik je sodeloval tudi kot igralec v filmih drugih režiserjev in nastopal v različnih televizijskih dramah in nadaljevankah (Nedič v Nedič in Vrdlovec 2001).

Ne samo, ker je Hladnikova kinematografija zelo obširna in ker bi bila v celoti težko dostopna, ampak predvsem zaradi zelo premišljene odločitve, bomo v avtorsko študijo

vključili »le« Hladnikove celovečerne filme. Prvič zato, ker je tudi sam Hladnik večkrat dejal, da so prav celovečerni filmi tisti, ki za režiserja največ štejejo in so zanj pomenili edino pravo filmsko potešitev, drugič pa zato, ker je avtorska vizija v opusu celovečernih filmov najbolj razpoznavna. Če rdečo nit režiserjeve avtorske vizije lahko razberemo iz celovečernih filmov, je to dovolj, da režiserja potrdimo za *auteurja*. Z analizo kratkih igranih filmov, ki so prav gotovo vredni poglobljene analize, bi lahko sicer pridobili, a smo ocenili, da to ne bi doprineslo nič ključnega k cilju diplomskega dela.

V poglobljeni analizi celovečernih filmov bomo pozorni na vse, kar opus povezuje v enoten Hladnikov filmski korpus. Pozorni bomo na celotno mizansceno, izbiro ekipe, kamero, glasbo in zvočno obdelavo, tematiko in motive, ponavljajoče izbire ter druge tehnične rešitve, ki predstavljajo Hladnikov podpis in avtorsko vizijo. Pozorni bomo na ponavljajoče kadre, odnose, zgodbe in kinematske rešitve. Dejstvo je, da je narava avtorske študije poglobljena in natančna analiza, ki sama po sebi opreza za podobnostmi ter kontinuiteto potencialne *auteurjeve* prisotnosti in tako bomo z njo poskušali najti niz rdečih niti, ki bi Hladnikov opus povezale v poenoten filmski svet. Pozorni bomo tudi na izjeme, ki ne soupadajo s kontinuiteto Hladnikove vizije, a morda potrjujejo pravilo, saj bi lahko z obzirom na druge okoliščine režiserjevega ustvarjanja potrdile dejstvo, da potrebuje *auteur* umetniško svobodo in konstanten nadzor nad celostnim procesom filmskega ustvarjanja, ki se začne že z izbiro tematike in motivov.

Potrjena *auteurjeva* kontinuiteta bo nato z obzirom na druge dejavnike in vidike Hladnikovega ustvarjanja sintetizirana v Hladnikovem Filmu.

Ker se zavedamo, da je filmska produkcija kljub *auteurjevi* katalizatorski vlogi plod kolektivnega dela, smo si natančno pogledali tudi izbiro sodelavcev in jih razvrstili v spodnji tabeli. Ugotovimo lahko, da je Boštjan Hladnik tudi pri izbiri ključnih sodelavcev ostajal večinoma zvest svoji avtorski viziji. Nekateri so bili stalni Hladnikovi sodelavci, kar soupada z vizijo *auteurja*. Z lahkoto opazimo, da sta bila **Janez Kališnik** in **Jure Pervanje** Hladnikova zvesta direktorja fotografije, **Jure Pervanje** je bil pogosto tudi snemalec, pri glasbi je sodeloval najpogosteje z **Bojanom Adamičem** in **Janezom Gregorcem**, scenografijo je prepuščal **Niku Matulu**, kostumografijo skoraj absolutno le odlični prijateljici **Ireni Felicijan** in montažo je s



svojo prisotnostjo najlažje zaupal **Marički Pirkmajer** (glej Tabelo 12.1). Tudi pri izbiri igralske zasedbe se je večkrat vračal k preverjenim igralcem: **Duša Počkaj, Milena Dravić, Marina Urbanc, Miha Baloh, Ali Rener, Janez Albreht, Demeter Bitenc, Jože Horvat, Dare Valič, Gunnar Müller** so se na Hladnikov filmski trak vrnili vsaj dvakrat (glej Tabelo 12.2) .

Tabela 1: Hladnikova podporna filmska ekipa pri celovečernih filmih

FILM	SCENARIJ	DIREKTOR FOTOGRAFIJE	SNEMALEC	GLASBA	SCENOGRAFIJA	KOSTUMOGRAFIJA	MONTAŽA	MASKA	ASISTENT REŽIJE
<b>Ples v dežju (1961)</b>	Boštjan Hladnik <sup>45</sup>	Janez Kališnik	Žaro Tušar	Bojan Adamič	Niko Matul	Nada Souvan	Kleopatra Harisijades	Saveta Kovač, Lea Hočevar	Neda Vilar, Milan Ljubič, Lilo Kemal, Janko Hočevar
<b>Peščeni grad (1962)</b>	Boštjan Hladnik	Janez Kališnik	Janez Kališnik	Bojan Adamič	-	Irena Felicijan	Kleopatra Harisijades	Janja Rožanc	Milan Ljubič
<b>Erotikon, vrtiljak strasti (1963)</b>	Boštjan Hladnik	Gerhard Krüger	Lothar Kern	Bojan Adamič <sup>46</sup>	Niko Matul	Ingrid Neugebauer, Milena Kumar	Marička Pirkmajer	Hedy Polensky	Lucie Berndsen
<b>Maibritt, deklica z otokov (1964)</b>	Volodja Semitjov	Gerhard Krüger	Lothar Kern	Christian Bruhn	Heinrich Mager, Hubert Klehr	Irena Felicijan	Anneliese Artelt	Hedy Polensky, Peter Krebs	Sonny Eplinius
<b>Sončni krik (1968)</b>	Boštjan Hladnik	Janez Kališnik	Srečo Pavlovčič	Kameleoni	Mirko Lipužič	Irena Felicijan	Marička Pirkmajer	Berta Meglič, Lea Hočevar	Jure Pervanje, Dušan Mlakar, Primož Lorenz, Matija Milčinski

<sup>45</sup> Po literarni predlogi Črni dnevi in beli dan Dominika Smoleta.

<sup>46</sup> Besedilo pesmi: Helmuth M. Backhaus

<b>Maškarada (1971)</b>	Vitomil Zupan <sup>47</sup>	Jure Pervanje	Jure Pervanje	Bojan Adamič <sup>48</sup>	Jure Bernik	Irena Felicijan	Marička Pirkmajer	Lea Hočevar	Peter Zobec
<b>Ko pride lev ... (1972)</b>	Franček Rudolf <sup>49</sup>	Jure Pervanje	Jure Pervanje	Janez Gregorc	Niko Matul	Irena Felicijan	Marička Pirkmajer	Lea Hočevar	Peter Zobec
<b>Bele trave (1976)</b>	Branko Šömen	Jure Pervanje	Jure Pervanje	Janez Gregorc	Niko Matul	Irena Felicijan	Marička Pirkmajer	Hilda Jurečič	Iztok Tory, Franc Arko, Franci Dobovšek
<b>Ubij me nežno (1979)</b>	Franček Rudolf	Mile de Gleria	Jure Brišnik	Janez Gregorc	Mirko Lipužič	Irena Felicijan	Marička Pirkmajer	Mirko Mačkić, Vanda Perović	Hadi Talal, Franc Arko
<b>Čas brez pravljic (1986)</b>	Željko Kozinc, Boštjan Hladnik	Jure Pervanje	Jure Pervanje	Urban Koder <sup>50</sup>	Niko Matul	Irena Felicijan	Ana Zupančič	Berta Meglič	Hadi Talal
<b>P.S. Prstan (1988)</b>	Marcel Buh	Janez Verovšek	Janez Verovšek	Primož Hladnik	Marko Černič	Irena Felicijan	Ana Zupančič	Berta Meglič	Hadi Talal

<sup>47</sup> Adaptacija scenarija: Vojko Duletič, Boštjan Hladnik

<sup>48</sup> Izvedba: Bele vrane, Mladi levi; Besedilo pesmi: Elza Budau

<sup>49</sup> Adaptacija scenarija: Dušan Jovanović

<sup>50</sup> Orgelska glasba: Ignacij Hladnik

Tabela 2: Igralska zasedba Hladnikovih celovečernih filmov

<b>FILM</b>	<b>IGRALSKA ZASEDBA</b>
<b>Ples v dežju (1961)</b>	Duša Počkaj, Miha Baloh, Rado Nakrst, Ali Renner, Joža Zupan, Arnold Tovornik, Janez Jerman, Janez Albreht, Vida Juvan, Demeter Bitenc, Janko Hočevar, Franci Jež, Mojca Platner, Miha Burger
<b>Peščeni grad (1962)</b>	Milena Dravič <sup>51</sup> , Ljubiša Samardžić <sup>52</sup> , Ali Renner, Janez Albreht, Špela Rozin
<b>Erotikon, vrtiljak strasti (1963)</b>	Ingrid van Bergen, Gunnar Müller, Michael Cramer, Ursula Oberst, Fritz Rasp, Vera Comployer
<b>Maibritt, deklica z otokov (1964)</b>	Jane Axell, Gunnar Müller, Karl Schönböck, Loni Heuser, Hubert von Mayerinck, Thomas Reiner, Sture Ström, Rolf Arndt, Edgar Wenzel, Herta Konrad, Lorley Katz, Nino Korda, Li Menon, Rudolf Schlegel
<b>Sončni krik (1968)</b>	Bojan Mark, Vinko Hrastelj, Zvone Šedlbauer, Angelca Hlebce, Marjana Breclj, Demeter Bitenc, Anton Petje, Maks Bajc, Emil Vuga, Jure Arko, Maksimiljan Trpin, Marjan Hlastec, Božo Vovk, Matjaž Turk, Karel Pogorelec, Matjaž Loboda, Ivo Zor, Manica Pačnik, Dragica Kovačič, Mojca Rituper, Marjanca Pergar, Nada Trtnik, Jasna Urek, Nada Fajon, Sonja Pečnik, Zlata Škafar, Ana Pahulje, Nevenka Korošec, Ljuba Štrukelj, Nataša Rakovec, Bojan Tratnik, Črt Kanoni, Miha Trpin, Igor Marošević, Slavko Drlje, Danilo Rakoša, Metka Simončič, Slavka Končar, Mojca Povh, Tončka Kristan, Bojka Bergant, Marta Kavčič, Mirjana Nedeljkovič, Maja Zabel, Tanja Gabrijelčič, Nina Jenko, Eva Scagnetti, Zdenka Arhar, Melanija, Starbenk, Katarina Prunk, tanja Vreg, Kameleoni
<b>Maškarada (1971)</b>	Vida Jerman <sup>53</sup> , Igor Galo, Miha Baloh, Blanka Jenko, Bojan Šetina, Rado Prajs, Iva Čadež, Miran Miljković, Tone Sojer, Bojan Tratnik, Tatjana Vovk, Črt Kanoni, Marjan Ferencak, Franjo Kumer, Branko Oman, Rok Lasan, Sonja Lamberšek, Miha Trpin, Lidija Turk,

<sup>51</sup> Sinhronizacija glasu: Ivanka Mežan

<sup>52</sup> Sinhronizacija glasu: Danilo Benedičič

<sup>53</sup> Sinhronizacija glasu: Milena Zupančič

<b>Ko pride lev ... (1972)</b>	Marko Simčič, Milena Dravič <sup>54</sup> , Marina Urbanc, Miha Baloh, Dare Valič, Anka Cigoj, Matjaž Senčar, Brane Grubar, Andres Valdez, Manca Košir, Kristijan Muck, Silvo Božič, Boris Juh, Tone Kuntner, Jani Prezelj, Boris Sobočan, Meta Stvarnik, Borut Telban
<b>Bele trave (1976)</b>	Marina Urbanc, Jože Hrovat, Polde Bibič, Ljubiša Samardžić <sup>55</sup> , Barbara Jakopič, Dare Valič, Boris Cavazza, Jožko Lukež, Kristijan Muck, Sandi Krošl, Brane Grubar, Metka Franko, Anica Kumer, Andreja Videmšek, Majda Grbac, Marija Goršič, Mica Udir, Miran Vovk, Franci Zagoričnik, Miro Podjed, Ivo Barišič, Andrej Nahtigal, Štefan Žvižej, Maksimilijan Korošec, Sandi Saje, Viki Mlakar, Mitja Jurak, Drago Mlakar, Silvo Hajdinjak, Iztok Preinfalk, Azir Januzi
<b>Ubij me nežno (1979)</b>	Duša Počkaj, Marina Urbanc, Miranda Caharija, Igor Samobor, Janez Starina, Vida Levstik, Maks Furijan, Janez Dolinar, Sergej Pobegajlo, Veronika Drolc, Andreja Deu, Lili Brajer, Ema Jurent, Samo Nečemar Borut Telban, Dragan Živadinov, Matjaž Kušar, Joseph Rakuturahalahy
<b>Čas brez pravljič (1986)</b>	Damjan Koren, Bernarda Gašperčič, Ana Pretnar, Boris Kerč, Boštjan Omerza, Majda Potokar, Danilo Benedičič, Maja Marinko, Metoda Zorčič, Brane Grubar, Nace Simončič, Matija Rozman, Bojan Marošević, Marina Urbanc, Stojan Colja, Iztok Jereb, Vinko Podgoršek, Matjaž Arsenjuk, Metod Pevec, Željko Hrs, Andrej Pisani, Lojze Sadar, Primož Ranik, Zoran More, Jože Vunšek, Ivan Godnič, Janez Pogorelec, Irena Zubalič, Franc Černe, Primož Ekart, Primož Kuhar, Rudolf Čamernik, Marko Mlačnik, Konrad Pižon, Vesna Buklica, Jože Divjak, Mija Možina, Božena Petrov, Srečko Kermauner, Uroš Cegnar, Miha Zrimšek
<b>P.S. Prstan (1988)</b>	Bert Sotlar, Jože Hrovat, Zvezdana Mlakar

---

<sup>54</sup>Sinhronizacija glasu: Ivanka Mežan

<sup>55</sup> Sinhronizacija glasu: Danilo Benedičič

## 6.1 PLES V DEŽJU (1961)

### 6.1.1 Hladnikov prvenec kot prvi modernistični slovenski film

Ples v dežju na modernističen način preigrava tragično ljubezensko zgodbo in predvsem na psiholoških notranjih bojih akterjev naslanja upodobljeno neuspelo ljubezensko zvezo, ki jo je pred tem v modernističnem romanu Črni dnevi in beli dan ubesedil Dominik Smole. Podobno kot književna predloga scenarija za film Ples v dežju, ki temelji na prikazu psiholoških vidikov bivanja v svoji osnovi odtujenega sodobnega človeka, ki ključno vplivajo na odtujene, tragične, vase zaprte odnose z drugimi in svetom, so uprizorjene tudi interakcije odtujenih akterjev Hladnikovega prvenca.

Glavna tema filma je torej tragična in propadajoča ljubezenska zgodba, kar film oblači v melodramske žanrske barve. Lahko bi rekli, da gre tudi za film *noir*, kjer fatalno žensko zamenja fatalen moški. Vsekakor je Peter tisti, ki v svojih blodnjah vseskozi napeljuje na smrt in s svojim vedenjem dejansko smrt tudi zahteva. Celo dobesedno: »Če nismo sposobni resničnosti, pa pocrkajmo!« Živeti resničnost pa je v Plesu v dežju nemogoče. Tako Peter v končni fazi smrt tudi doseže. Gre za (avto)destruktivnega akterja, ki na svet gleda skozi egoistične in odtujene oči. Zato se nam hkrati vseskozi zdi, da gledamo nekakšno psihološko grotesko, polno skritih enigem, blodenj, iluzij in fantazem. Gledamo črni film, ki temelječ na negativnih čustvih, pesimizmu, osebnostni degradaciji skoraj triumfalno razobeša črno zastavico. Boštjan Hladnik je psihološko močan literarni material predelal na način, ki mu je omogočil fleksibilen poligon za marsikatero režiserske odmike, eksperimente in na več ravneh zapleten razvoj zgodbe ter tako na izviren način ustvaril prvi modernističen slovenski film.

In zdi se, da je Boštjan Hladnik v tem filmu dal vse, kar je nosil do takrat v sebi. Tako kot je nekoč dejal že Truffault, je prvenec za režiserja najpomembnejši, saj s prvim filmom stavi malodane vse. To je njegova vstopnica v filmske dvorane. Poleg tega pa režiser – posebno pa potencialen *auteur* – dolga leta v sebi nalaga ideje, vizije in kreativnost, ki se do prve priložnosti dolgotražnega filma kopiči do kulminacije ustvarjanosti. Zato je prvenec večinoma eksplozija režiserjevega filmskega notranjega sveta. Tako se zdi tudi v Plesu v dežju, kjer Boštjan Hladnik ničesar ne prepušča naključju. Vsak del scenografije se zdi povsem premišljen, vsak premik kamere ima

svoj smisel, vsaka beseda svoj pomen, vsak pogled svojo zgodbo. Ničesar v filmu ni, kar se ne bi zdelo tam z namenom.

Že prvi ton filma Plesa v dežju nam da slutiti, da ne gre za klasičen film, ampak da gre za svojevrstno nepredvidljivo, psihološko grotesko. Polno žalosti. Polno resničnosti in hkrati iracionalnosti. Ples v dežju nas namreč spušča v nekakšen brezizhoden psihološki labirint. Labirint obupa. Fatalnega pesimizma. To velja še posebej, če se postavimo v čas nastanka filma – v leto 1961, ko je v slovenskih kinodvoranah vladala povečini varna, logična, sproščujoča izbira, na linearni naraciji sloneča filmska produkcija. Ples v dežju pa je film daleč od teh temeljev. Ni ne logična, ne linerna, ne varna, ampak dvoumna, kaotična in polna iracionalnosti, vračanj v preteklost in vstopov v podzavest. Gre za svojevrsten blodnjak, kjer se ti nepripravljenemu (tudi nepoučenemu) lahko kmalu zavrti. In takratni povprečni gledalec je imel vsekakor velike težave z orientacijo. Že današnjemu verjetno ni lahko, saj ti film ne dopusti sprostitev, nasmeha, ulova sončnega žarka, ki se le redko pokaže.

V tistem času je Ples v dežju za slovenski – tudi jugoslovanski prostor – pomenil vsekakor revolucionaren film. To je bil prvi »pravi« modernističen film pri nas. V njem je mladi Boštjan Hladnik, z glavo zagotovo še v Parizu, razvozlal svoj modernistični, odlično izvežban filmski jezik in tako odprl slovenskemu filmu nova vrata v prostor neskončnega preigravanja filmske realnosti, vpete v iracionalnost in fantastičnost in s tem gledalcu omogočil povsem drugačno dožemanje filmske realnosti. Veliko bolj aktivno kot dotlej. In kar je najpomembneje – Boštjan Hladnik je dal s Plesom v dežju tudi slovenski javnosti vedeti, da je filmska umetnost stvar filmskega jezika (in ne literarnega), čeprav tega takrat večinoma (še) niso zmogli dojeti.

Hladnik v tem oziru noče, da gledalec slepo sledi njegovemu vodstvu, ampak želi, da se gledalec potruji in se po filmu sprehodi sam. Vsebina filma Plesa v dežju je namreč pogojena z gledalčevo vizijo, z gledalčevo osebnostjo, z gledalčevim življenjem. Prav on je tisti, ki lahko temu baročno nasičenemu mozaiku prida svoj kamenček, svojo idejo.

Začetek filma otvori odprt hidrant, ki bruha vodo v zrak – voda prihaja iz podzemlja in bremeni površino, tako kot tudi človeška bolečina prihaja iz podzavesti in bremeni

življenje. Akterji Plesa v dežju vse prevečkrat tlačijo bremena vase in nosijo s seboj težke kovčke, ki jih ovirajo pri plavanju na površju. Izbruhu na površje – v življenje. Skrivajo se v svojih neskončnih labirintih podzavesti. In s tem ubijajo. In umirajo. To je tragika tega izbruha, filma Plesa v dežju, ki se dejansko pokaže kot silovita eksplozija Hladnikove ustvarjalne vizije. Tisti hidrant nam ne naplavi na površje le vode in malodušnega, hladnega vzdušja, ampak tudi dolgo zadrževano ustvarjalnost Boštjana Hladnika.

### *6.1.2 Glavni akterji Plesa v dežju*

V filmu se prepletajo odnosi med Petrom, Marušo, Antonom in Šepetalcem. Med njimi se gradijo ljubezenski trikotniki, ki večkrat neusmiljeno trčijo med seboj. Niti med njimi pletejo tragične in zadušljive zgodbe, ki omogočajo psihološko močne zagonetke.

Peter je nerealiziran slikar, ki je obtičal v risani tehniki in še vedno išče svoj pravi navdih. A v resnici ne išče tega. Ves čas išče sebe. Svoje življenje. Svojo realno eksistenco. Zdi se impotenten, invaliden, depresiven. Mrtev. Ves čas. Njegove umetniške stvaritve, ki predstavljajo njegovo podzavest, ki se vedno znova manifestira v zavestnih dejanjih, upodabljajo vseskozi iste blodnje, fantazme – daljša, prazna, slepa ulica brez življenja, ki jo na koncu zapira hiša. Za oknom pa silhueta, ki ga kot boginja zahteva zase. Kot zgodba Plesa v dežju – slepa ulica, ki ne omogoča življenja. Tako je v Petrovi ponavljajoči se blodnji: za enim od oken se mu za zaveso prikazuje mamljiva, neulovljiva silhueta gole ženske, ki ga v pritajenem soju luči vztrajno vabi k sebi. Prav te neobstoječe in namišljene figure se Peter v filmu oklepa bolj kot česar koli drugega. Zdi se, kot da je ta silhueta zavzela njegovo življenje in mu onemogočila živeti. Vsekakor pa mu prav ta figura onemogoča ljubiti. Peter kot hipnotiziran sledi »zakletemu« oknu. Vedno ista pot. Ista slepa ulica. Pot pogube? Glasba, ki spremlja blodnje, je misteriozna. Srhljiva. Zvoki pritajene trobente se slišijo kot ženski glas, ki kliče na pomoč. To gledalcu sugerira travmatične podtone blodenj.

Maruša je naivno, mlado dekle, ki za svoje preživetje nujno potrebuje nekoga, ki jo drži pri življenju, zaljubljeno v napačnega moškega, ki ji ne more nuditi zanjo nujno potrebne opore za osrečevanje in osmišljanje njenih nesamozavestnih in dvomov



polnih dni. Kot ji Peter tudi jezno očita, je Maruša dejansko »zakleta princesa, z začaranim obrazom in voščenimi rokami«. Želi si izstopati, biti ljubljena in občudovana, a ji njena nesigurna podoba tega ne dopušča. Razdvojena je med svojo naivno projekcijo srečne Maruše in tiste zagrenjene realne Maruše na poti v pogubo. Maruša je ljubila življenje in želela sonce, Peter pa je bil zaprt v svoji temi in ni znal sprejeti nič lepega. Le dež. Tako kot v prizoru po izstopu iz njene druge fantastične blodnje, Peter nanjo meče vse bolj temno senco. Z vase uprtim vprašanjem »Kam je izginilo sonce?« se sprašuje, kam je izginila ona sama. Ona je vendarle sončen človek, a le brez nadzora Petrovega oblaka. Ko se zave, da je njej resničnost sovražna, si ustvari »svojo resničnost«. Tako se je naposled odločila, da bo zaživela v svoji fantastični baladi, kjer se lahko nasmejana nastavlja soncu in uživa vsa občudovana, cenjena, ljubljena. Peter je rekel, da če nismo sposobni živeti resničnosti, je bolje, da umremo. In tako si je Maruša ustvarila svoj čudoviti svet: *post mortem*. »In spet se bom peljala po mojem travniku«, so njene sanje. »Tam bo tudi on postal človek. Tam ni nevarno biti človek.« Seveda – v svoji resničnosti je sama režiserka svojega življenja. Ker ni prenašala kovčkov svojega življenja in ni želela sprejeti Petrovega gledanja na svet, ki pravi, da »ni boljšega sveta, ta je«, je naredila po svoje. Peter je dejal: »Res, svet ni vedno rožnat, pogosteje dežuje, kot sveti sonce, res, toda Maruša moja, ta svet je vendar tako lep! Tako resničen!« In resničnosti, ki se je večinoma močila pod težkim dežjem, je bilo za Marušo absolutno preveč. V svoji pravljici je bila in bo vedno obsijana in občudovana.

Anton s svojim zlim očesom uteleša smrt. Prav on predstavlja nagon smrti. Smrt samo. V odnosu s Petrom je Petrov alter ego. Vedno je prisoten z nadvlado nad Petrom. Vstop v Petrove blodnje je vstop v Antonovo sobo, zato nosi Anton tudi simbolno vlogo. Je tisti psihopatski surov Petrov ego poln zla. Po drugi strani lahko na gospoda Antona gledamo tudi kot na figuro konstantnega nadzora. Vedno in povsod je prisoten s svojim zlim pogledom, s svojo zlovesčjo mislijo. »Veliki brat«. V času snemanja Plesa v dežju je tudi v družbi vladal precejšen (političen) nadzor, ki ga je Boštjan Hladnik še kako čutil, zato Anton uteleša tudi ta družbeni nadzor, vseprisotno moralno instanco družbe. Vsekakor gre za psihopatskega voajerja, ki kot mi, gledalci, spremlja celoten film zelo od blizu. Vse vidi, vse sliši. Vedno fantazira o prepovedanih, izprijenih stvareh. Je slutnja vsega zlega. In edini, ki se v filmu ne spušča na raven nezavednega, ker v bistvu on je to nezavedno. Antonova vloga je poleg tega tudi nenehno zbujanje nelagodja,

frustracij, slabe vesti, strahov. Špranja, ki loči Petra in Antona, torej realnost in iluzijo, je okno skozi katero vedno prežijo Antonove izprijene oči. Oči Petrovega nadzornika, Petrovega razsodnika, Petrovega krvnika. Gospod Anton ni navaden človek (Peter se celo vpraša ali je Anton sploh človek), gospod Anton je na nek način Petrova podzavest, nekakšen skrbnik te podzavesti. Kot voajer konstantno vdira v Petrovo zasebnost, podzavest – skrito, prikrito, skozi lino v vratih. V vratih, ki so hkrati vhod v Petrovo realnost in v Petrovo transcendenco.

Šepetalec je Marušin neslišen prišepetovalec. Tako kot Anton Petru, na nek način Šepetalec predstavlja Maruši alter ego, podton njene zavesti. Predstavlja zrcalno sliko Petra – je šibak, nesamozavesten fant, ki bi za Marušo dal in naredil vse. Ljubi jo, občuduje in ceni – Šepetalec je vse to, kar Maruša pričakuje od Petra. Maruši nenehno sledi, vsak njen korak je tudi njegov korak, kar le jača njegovo trpljenje. Gleda jo, ko je z drugim moškim. Nenehno. A sledi ji predvsem zato, ker živi v zasedi. Da jo lahko prevzame, ko jo Peter zapusti. Kot mrhovinarski jastreb, ki čaka, da žrtev pred njim umre. Čeprav Maruše »nima«, iz njega izžareva prav psihopatska posesivnost. Srhljiva ljubezen. Perverzna obsedenost. Prizor brezizhodnega teka izčrpanega in bolehnega Šepetalca za Marušo v parku, je metaforično gledano povzetek njegovega nesmiselnega življenja. Z neslišanimi klici za neulovljivim Marušinim korakom ustvarja tragičen in tesnoben učinek filma in njegove bede. Zadušljiva fatalnost. Gre za ultimativen prizor, ki ihti od bolečine. Skovikanje sove in spremljava otožne melodije, nam ustvarja občutek resigniranosti in napoveduje Marušin tragičen konec. A Šepetalec je preplah, nemočen in prešibak, da bi jo lahko rešil. Kot da ga ne bi bilo. Še uloviti je ne more. »Ti si moj dragi deček!«, mu materinsko Maruša daje vlogo nepomembnega moškega, svojega otroka. Tako kot ga vidi Maruša, je Šepetalec plašen in pohleven ljubimec, zato je jasno, da je šepetalčev večni krik lahko samo ta: »Kje ste Maruša! Čakam vas in čakam! Zmeraj vas samo čakam!« Naposled se nam zazdi, da je njuna pot realizirana v onostranski fantaziji.

### *6.1.3 Ljubezenski trikotniki in odnos med moškim in žensko*

Hladnikov večni motiv je ljubezenski trikotnik. Tako figurativno kot vsebinsko nenehno izpostavlja ta moment. Kot takrat ko med Šepetalčevim pogledom in Petrovo

figuro opazimo mimohod utopičnih zaljubljenecv – oba sta povezana z isto žensko, Marušo, oba si želita ljubezni, ki očitno ni mogoča drugje kot v sanjah, kot izven življenja. Transcedentalno. Med Petrom in Marušo ljubezni namreč že dolgo ni, a navkljub temu je tudi Šepetalec ne more dobiti. Čeprav preži nanjo. Ji kot zvest pes polize vsako solzo, polize vsako rano. A zanjo ostaja le »pes«, ki vedno izvoha, kdaj ostane sama. Je le animator, ki jo je ohranjal pri življenju do ponovnega snidenja s Petrom. Ki vedno ve, kdaj ga potrebuje. Je kot obliž, ki je vedno pri roki. Instant zdravilo. Je le prišepetovalec, ki Maruši šepeta njene težave, njene rešitve. A pretiho, da bi ga zares slišala. Maruši Šepetalec, ki bi zanjo naredil vse, ne zadošča. Kot bi si želela nenehne ljubezenske vojne – ljubiti le v nenehni borbi za njegovo pozornost, le v nenehni borbi za njegovo ljubezen. Mazohistično. Tako kot je avtodestruktivna tudi Šepetalčeva ljubezen do nje. Tudi Peter hrepeni po nečem drugem. Marušo vara z Magdo, čeprav zgolj telesno. Bolj kot z Magdo, Marušo vara z namišljeno silhueto, ki mu ne pusti živeti. Magda pa ni povezana zgolj s Petrom, ampak tudi z Antonom. Torej imamo v Plesu v dežju cel niz ljubezenskih trikotnikov. Magda-Peter-Maruša, Silhueta-Peter-Maruša, Peter-Magda-Anton, Peter-Maruša-Šepetalec. Vse te zgodbe se med seboj prepletajo, ena drugo onemogočajo, uničujejo.

Za hladnikovske ženske je zelo značilno, da prevzemajo vedno same erotično iniciativo, kot da bi bili moški nekakšni erotični invalidi, ki se zaradi svojih ukoreninjenih strahov pred izgubo primata, svobode in poligamne izbire nočejo predati ženski ljubezni. Ta odnos je nazorno upodobljen v prizoru Petra in Magde. Magda trka na njegova vrata – brez odziva. Slači se pred njim – sama, brez učinka. Svoje telo vrže nanj – in ostane zgolj telo, ki ga na koncu Peter zavrže. Hladnikovska ženska in moški sta poleg tega nenehno v konfliktu, v nenehnem iskanju ravnovesja, v nenehnem bežanju in nenehnem iskanju. Tako kot Maruša in Peter. Maruša in Šepetalec. Hladnik nam večkrat ponudi v razmislek moški prastrah pred prevzemom odgovornosti in hkrati željo in potrebo po stanju »ne-bit-sam«. A stanje »ne-bit-sam« je za Hladnika nemogoče, iracionalno stanje, saj je človek vedno sam. Tudi umre sam. Navidezno se sicer lahko za nekaj trenutkov združi, a v bistvu vedno ostane sam. In prav sam mora biti sposoben preživeti. A tudi Peter navkljub očitnemu neprenašanju Maruše in izogibanju pretirane naveze nanjo, brez nje v bistvu ne more. Brez nje ne more zato, ker potrebuje nekoga, ki vedno čaka nanj: »Ne morem biti sam.« A v tej egoistični želji po osebi, ki nanj zgolj čaka, Marušo izgubi – in to definitivno, brez poti nazaj. V veri, da jo ima za zmeraj, z njo dela

kot z neodtuljivo stvarjo in z neomajno egoistično držo zahteva njeno smrt. Smrt, pri kateri je veliko pripomogel. Ko je več ni, bi se rad z njo pogovoril, se ji opravičil, a ne gre. Neizogibno bo njena smrt en kovček prtljage zanj več. Ko je imel še možnost kaj spremeniti, je gledal skoznjo. Je ni videl niti slišal.

Odnos med Marušo in Petrom je zelo nazorno ponazaril prizor njenega glasnega smeha. Čeprav izraža smeh nekaj pozitivnega, je pri značilni hladnikovski igri zgovornih kontrastov njen smeh smeh obupa, smeh razočaranja, ki ga Peter prav zato tudi skuša ustaviti: »To je zoprn, nedostojen smeh!« A Maruša vztraja z glasnim smehom, ki se zdi kot obrambni mehanizem ženske na robu obupa, ženske na robu živčnega zloma. Kot posmeh sami sebi. Kader je zanimiv predvsem zato, ker Hladnik s spretno vožnjo kamere, ki svojo pot začne pri Maruši in nadaljuje po začudenih in opravljenih obrazih gostilniških gostov vse dokler kroga ne sklene pri Petru, gledalcu posreduje odtujenost in oddaljenost vseh tistih tujih in neznanih ljudi med njima. Z iluzijo te vožnje kamere nam Hladnik predoči neznosno tujskost njunih oseb. Kot da ne bi bila eden ob drugem, ampak vsak na svojem koncu. Tujca, alienirana ljubimca.

Da je njuna zgodba močno razrahljana, pokažejo tudi drugi momenti. Marušo moti Petrovo glasno srebanje juhe, Petra moti Marušino pitje vina. Banalne stvari, a še kako pomembne. Med njima je slišati zgolj pritožbe. Jasno nam je, da se ne prenašata, da sta si odveč. Maruša je v njegovi družbi vedno osamljena. Sama. Celo kamera jo večkrat zapusti in se sugestivno oddalji od nje, tako da jo vidimo vse bolj majhno za mizo – samo, zapuščeno, odrinjeno. Povsem nepotrebno, nekoristno. Maruša nosi v družbi s Petrom vedno žalosten prevez čez obraz, Peter pa je ob njej naveličan, nezainteresiran, hladen.

Tako kot se Maruša dobesedno pijano in naivno opira na Petra, da jo ta grobo odklanja, saj noče, da se obeša nanj, je to naslanjanje nanj nujno razumeti tudi metaforično. Prav konstantno obešanje njene sreče in življenja nanj, ga zadušljivo odvrča od nje. Dopovedati ji hoče, da ni on tisti, ki je odgovoren za njeno srečo, saj: »vsa resnica je ta, da ni nihče kriv za drugega .... Tudi jaz ne zate!« A ona sama ni sposobna biti srečna, brez nekoga, na katerega nasloni svoje življenje. Peter pa te obveznosti ni sposoben sprejeti. Petrov individualizem je za Hladnika nasploh zelo značilen. Tudi sam je bil velik individualist, zato so njegovi liki vedno polni te »sebične muhavosti« – ostajati

sam sebi zvest, brez obešanja na druge. Ostajati individualist ne ozirajoč se na posledice. Maruša pa bi rada prav to, da bi bil nekdo kriv za njene neuspehe, za njeno nesrečo, za njene okoliščine. Da bi »okoliščine« dobile ime.

Pravzaprav oba iščeta krivca za svojo osebno nerealizacijo. Za osebno propadanje. Peter Marušo neposredno okrivi za njegovo nesrečo: »Vedi, ti si kriva! Kaj ne vidiš kako dolgo te že prosim, da me odrešiš, da me odvežeš!?!« Sugestivna režiserska rešitev, ki nam med ključnim dialogom med Petrom in Marušo, ki je v bistvu Petrov monolog, pokaže Marušo, ki svoj pogled sicer upira v Petra v lokalnu, ampak sede doma v svojem stanovanju, potrjuje nujnost izbire začeti znova, vsak zase. Peter sebično komunicira z Marušo, ki je že dlje časa ni, brez da bi to sploh opazil, Maruša pa ne prenese soočenja z njegovo krutostjo in grobstvo, tako da odide. In takrat se njuna zgodba tudi definitivno konča. Režiser nam namreč veš čas sugerira, da Maruše v prizoru njenega dialoga v bistvu sploh ni, čeprav ju ravno to srečanje ubije. Peter je samozadosten in sebičen, Marušina eksistenca je zanj povsem nepomembna. To, da jo je na trenutke pogledal, izdaja, da je Maruša sicer bila prisotna, a njena tišina, njena odsotnost iz vidnega polja, njena neaktivnost v kadru nam izdaja, da je bila prisotna le fizično. V dialoškem monologu je bila povsem nepotrebna, zato tudi dobesedno odsotna. Režiser jo je zavrgel, tako kot Peter. Ni imela nobene veljave – tako kot tudi v razmerju s Petrom ne. Že takrat je pomalem umirala.

Kot je bil jasen Peter: »Vse sanje, ena sama laž! Če nismo sposobni resničnosti, pa pocrkajmo! Prav nam bodi!« Njeno iluzijo, fantazmo, sanje in s tem njo ubije s plazom groznih žalitev, ki padajo kot dež na njeno prozorno in porozno pojavo. Peter jo je narisal kot staro, ogabno in nagnusno žensko, torej obratno, kot je sanjala samo sebe: mlado in lepo. Občudovano. Negiral je tisto, česar se je sama bala negirati. Njeno fantazmo. Pol Maruše je umrlo ob izgonu iz gledališča – takrat so ji ukradli fantazmo o svoji uspešni igralski karieri, nato pa je Peter ubil še drugo polovico – ukradel ji je sanje o njeni lepoti, mladosti, občudovanosti, ljubezni. Samo eno je ostalo: realnost, za katero ni bilo več smisla živeti.

Navkljub Petrovi zrcalni sliki, ki se je trudila Marušo prikazati v svetli luči, rešitve ni bilo več. Petrovo prosijačenje po novi priložnosti odzveni jalovo, kar potrjuje tudi dež v ozadju. In privid – v bližnjem planu Peter, za njim utopična zaljubljenca. Za šipo, po

kateri polzi dež, zabrisana relativizirata Petrove utopične besede. Šele ob odsotnosti odziva ob njegovih medenih besedah se ves zbehan in zgrožen zave, da Maruše v bistvu sploh ni. Kamera nam končno tudi neposredno izda njen prazen stol. Pred tem nam je režiser njeno odsotnost z različnimi perspektivami le sugeriral. Maruša se je končno odločila in »zmagala«. Po ključnem prizoru vidimo namreč Petra v Marušini večni vlogi – majhen je in sam v prazni restavraciji. Tako kot ničkolikokrat Maruša. Kamera nas pusti še nekaj časa v prazni restavraciji. V ozadju slišimo neustavljiv dež.

Ko jo Peter ponovno sreča, je Maruša mrtva. V *offu* lahko slišimo njun zadnji dialog, irealen, metafizičen: »Predragi, lahko noč! Mir in pokoj, ki ga uživa moje srce, naj vate se izliva.« Kot da bi umrla za to, da bo lahko Peter končno zaživel, postal človek. Peter se prvič in zagotovo zadnjič skloni k njej. V bližnjem planu s svojim subjektivnim glasom izreče: »Oprosti mi, rdečelaska, oprosti!« V bližnji plan nato vstopi Marušin obraz. Mrtev, a z isto žalostjo v očeh kot prej. Peter se ji približa in jo poljubi. Odmakne se v svojo žalost in slabo vest. Najhuje je, da je bil ta poljub prvi poljub, ki smo ga med Petrom in Marušo sploh videli. Peter je bil očitno sposoben ljubiti samo mrtvo Marušo. Na nek način neobstoječo silhueto.

#### *6.1.4 Fantastičen svet podzavestnih blodenj*

Ples v dežju je prepleten s fantastičnim svetom blodenj in podzavestnih doživljanj akterjev. Pri tem je zanimiv Hladnikov režiserski prijem, ki med prestopom iz realnosti v irealnost gledalcu ne postreže s prehodom, ampak akterja iz povsem realnega položaja pošlje direktno v njegovo podzavest. V blodnjo. Spretna režija nam na izredno subtilen, a učinkovit način pove, kdaj je akter v svoji podzavesti in kdaj v realnosti. Kot bi želel poudariti, da irealnost, transcendenca in nezavedno nujno pogojuje tudi realnost. Med realnim in irealnim ni strogih ločnic, v življenju se podzavestno namreč manifestira v realnosti, zato nam tudi v filmu ni ponudil mehkejših prehodov. Poleg tega pa je še posebej pri Petru jasno, da mu prav podzavest in njegovo irealno doživljanje sveta kroji življenje, torej realnost.

Znak, ki napoveduje vstop v irealen blodnjak, je značilna melodija. Zanimivo je, da Peter v svojo podzavest vstopi skozi vrata svojega nadjaza, skozi Vrata, ki ločujejo

Petrovo sobo od Antonove. Uhajanje na ono stran je njegov smisel. Vedno vstopi na znano slepo ulico in se kot mesečnik pomika proti njenemu oknu. Tipični zvočni spremljavi se pridruži nevzdržen hrup, tako da se zdi Petrovo breme še toliko težje. Občutek krivde, slutnja smrti. Vedno znova se približa oknu in z lahkoto spleza v osvetljeno sobo, kjer ga mamljivo vabi silhueta, a že naslednji trenutek se spet prebija med uličnim sprevodom krst. Tako kot je tudi v življenju podvržen konstantnemu neuspešnemu iskanju prave poti. Situacija blodenj je vse bolj grozljiva, neznosno mučeniška.

Tudi Maruša redno vstopa v svojo podzavest v svoje blodnje, ki pa so za razliko od Petrovih svetle, pozitivne, sončne. V svojih fantazmah živi njene sanje. »Kaj naj še iščem tu?«, se vpraša, ko se spet zave, da zveza s Petrom in njeno življenje nima nobenega smisla več. Medtem ko spi, pobegne v svoj sanjski svet. Tudi ona tja vstopi skozi Vrata v svet podzavesti. Najprej se stežka prebija skozi množico ljudi, ki pa naenkrat izpuhti. Tako ostane sama, osvobojena. Lepa, z razpuščenimi lasmi, mlada. S svojo prtljago. S svojim bremenom. Nesposobna je zbežati iz situacije, ki jo samo ovira in pusti, da zamuja svoje lastno življenje. Tako kot je v fantazmi zamudila vlak. Tudi tam slišimo klic smrti, skovik sove, ki ga ob prihodu kočije – njene rešitve – preglasi prijetno ptičje petje. S tem se začne veličastna in vesela glasba. V sanjah jo vsi poznajo, občudujejo, cenijo, tako jo končno vidimo nasmejano, radostno, sončno! Kočijaž projicira njene želje. Petrove blodnje pa nasprotno spremlja rezka, ostra, neznosna glasba – on projicira njegove travme, zato so njegove fantazme nesrečne, mračne, fatalistične.

Ni naključje, da je Maruša v svojo fantazmo vstopila skozi Petrova blodnjaška vrata. Petrova obsesivna zagledanost v neobstoječo silhueto in njegova posledična nedostopnost Maruši onemogočata življenje. To Marušo ugonablja. In prav »ugonobitev« je želja Antona, Petrovega alter ega. Torej so Vrata tista, ki vodijo v Marušino zatrto željo po svobodi, po osvoboditvi, po odrešitvi. Srečna je lahko le brez Petra in brez Petra je lahko samo v svoji fantazmi. Torej lahko vstopi v svoj sončni, osvobojeni svet le preko fantazme.

Fantazma je zanjo uteha, tolažba. Ko jo direktor gledališča odpusti, ta noče izgubiti upanja in se zateče v svoj svet. V tistem trenutku jo sončna svetloba razsvetli, da se

spremeni njen pogled, zaslepljena je. Sonce še sije, pa čeprav le v svetu njenih fantazem. In prav tja gre, v fantastičen svet svojih izpolnjenih želja. Tam lahko v centru pozornosti občudujočih pogledov zasije v zlati večerni obleki, z zlatimi, urejenimi lasmi, s tančico okrog ramen in nasmehom na obrazu. V fantaziji se pojavita tudi utopična zaljubljenca, ki jih presenetljivo Maruša vidi – prvič v filmu ju kdo sploh opazi. Maruša je edina, ki verjame v (to) utopično ljubezen. Z vožnjo kamere spremljamo Marušo, ki pleše po trgu. Srečna je, a hkrati vse bolj zagrenjena. Ko jo vidimo spet sloneti na zidu, v senci, spoznamo, da ji v realnosti ostaja le žalost. Maruša je v svoji fantazmi lepotica. V zadnji fantazmi jo vidimo v svetlem, razkošnem stanovanju, s prekrasnim Marušinim portretom na zidu. Prav ta portret nam daje jasno vedeti, da gre za blodnjo, saj je Maruša na njem v odpravi iz njene fantazme – v pravljичni obleki. A ta fantazma ni le Marušina fantazma, režiser nas želi prepričati, da gre tudi za Šepetalčevo fantazmo – češ, da jo le on zares vidi takšno, kot se vidi sama. Na to nas napeljeta dva prekrivajoča se pogleda, uprta vsak v svoj svet. Oba sta v svoji fantazmi, a isti fantazmi. Ko iz fantazme stopimo v realnost, vidimo, da je Marušino stanovanje polno žalosti. Portret pravljичne Maruše se spremeni v ugasel portret žalostne in razočarane ženske, kot da bi šlo za portret za osmrtnico. Takrat je mrtva. Živa je v bistvu le v svojem svetu, ki se mu je popolnoma prepustila.

Zanimivi sta tudi dve projekciji spomina. Prva se je zgodila v Antonovi sobi, ko se je Petrov tok podzavesti sprožil z asociacijo ob omembi Magde, Petrove ljubimke, na »cipo« in nadaljeval z razmišljanjem o drugih ženskah, enakim njej. »Cipa« ga je spominila na mater. Tok zavesti je zadonel ob očitno nerazrešeni travmi iz otroštva in se projiciral v sobi. Peter in Anton takrat negibno stojita in gledata v prazno, ko nam režiser postreže s projekcijo, nekakšno evokacijo Petrove podzavesti, Petrovega travmatičnega spomina. Peter in Anton tako postaneta enaka nam: gledalca. Podobna projekcija se je drugič zgodila ob pripovedovanju Marušine sosedne zadnjih trenutkov njenega življenja. Spretna režija nam na modernističen način dovoli, da sosedino pripovedovanje doživljamo skupaj s Petrom in Antonom. Kamera se postavi za njihove hrbte in nam ponudi njihovo gledišče. Soseda postane režiserka – ona je tista, ki priključuje dež, osvetli stopnišče. Priključuje Marušo. Kamera se nato preseli za Marušin hrbet, da se zlahka postavimo še v njeno kožo. Nadaljevanje zgodbe pozna samo režiser, ki zadnje trenutke Marušinega življenja razkrije le nam – vsevednim gledalcem.



### 6.1.5 Hladnikov filmski jezik, režiserski prijemi, motivi, rešitve

Že na začetku Hladnikovega celovečernega prvenca se nam pokaže tudi v nadaljnje pomemben Hladnikov element – voda. Voda je pomembna kulisa Plesa v dežju, kulisa tragičnosti, temačnosti, skrivnostnosti in negativnih spoznanj. Dež vedno spremlja težke trenutke – bolj kot pada, obremenilnejše vzdušje in dogajanje je. Ko gre Peter po vodo k Antonu, sledi projekcija njegove otroške travme. Voda med pomivanjem posode v gostilni spremlja neskončno Marušino osamljenost in zavedanje lastne nesreče. Film je prelit z dežjem. Najbolj težke in morbidne prizore spremlja hrupen naliv dežja, ki daje mučen, tesnoben pridihi. Dež v celem filmu učinkuje kot svinec, kot veliko breme. Dež ni zaman tudi v naslovu filma – čeprav je ples v dežju lahko zelo igriv in srečen<sup>56</sup>, je hkrati lahko tudi kontradiktorno nesmiseln. Prav takšen je tudi poskus plesa v dežju med Petrom in Marušo – obsojen na propad, saj skupaj nista sposobna videti lepega.

Pomemben motiv Plesa v dežju je voajerstvo, ki je nekakšna rdeča nit filma. In Hladnikovega opusa nasploh. Oko »velikega brata« je prisotno že *a priori* s kamero in gledalcem, a poleg tega film spremlja še marsikatero drugo oko, tudi oko zla, oko smrti. Skozi ključavnico. Prav voajerstvo, na katerem filmska umetnost pravzaprav temelji, je tudi ena poglobitvinih tem Plesa v dežju. Želi kukati, zasledovati, se naslajati, upati in trpeti.

Melodramatičnost in črnovalovski pridihi filma Hladnik zagotovi s prežetostjo filma s temo, črnino, srhljivimi zvoki in mračnostjo, kar le še poudarja tragičnost odnosov, akterjev in filma nasploh. Z raznimi zvoki in igrami senc ter modernistično nadrealističnimi kadri film pridobi tudi na grotesknosti. Na drugi strani pa se kot protiutež, kot kontradikcija in kot kontrast – značilna hladnikovska rešitev – tej bazični temačnosti nenehno pojavljata fantomska zaljubljenca, ki namigujeta na irealen podton filma. Na tisti iluzoren srečen vidik življenja. Hladnik nam ves čas namiguje, da je ljubezen le utopija. Nezmožna v realnosti, obstoječa zgolj v fantazmi. Tudi dež je odsoten samo v fantazmi – in še to le v Marušini fantazmi, ki edina v filmu premore nekaj sončnih žarkov. V njenih blodnjah sije svetlo sonce, ki omogoča lepoto in smeh.

---

<sup>56</sup> Ne moremo mimo asociacije na uspešen ameriški komični muzikal »Singin' in the Rain« (Gene Kelly and Stanley Donen, 1952). Prizor plesa v dežju v zgoraj omenjenem filmu predstavlja kontrast Plesu v dežju, kjer navkljub Marušini želji ni prostora za razigranost, smeh in veselo petje.

A le tam – drugod življenje spira dež, kar nas ves čas vrača na prvi kader filma – brizganje hidranta.

Hladnik v Plesu v dežju nenehno uporablja srhljive, izjemno sugestivne zvoke, ki gledalcu nudijo zelo neposredne asociacije. Glasno odmevajoči otroški, grozljiv jok, ki se sliši skozi stene stavbe, v kateri prebiva Peter, nas napeljuje na hišo groze, hišo strahov, hišo patoloških osebnosti, hišo travmatičnih dogodkov, hišo izprijenosti, hišo blodenj, hišo psihopatskih osebnosti, hišo smrti. In prav to tista hiša tudi je. Gre za enega od hladnikovskih utopičnih krajev, prvi v nizu, ki navkljub resničnosti mejijo na iracionalnost. Kraj grozot, z vhodom v fantazijski svet. Tudi glasba je za Hladnika zelo pomemben element filma – z njo spretno riše vzdušje, gradi napetost in odvija zgodbo. Glasba je gledalčev pomemben sopotnik, ki mu sugerira določene orientacijske asociacije.

Hladnik nasploh zelo pogosto pripoveduje na podlagi uporabe simbolov, s katerimi priključuje gledalcu neposredne asociacije. Simboliko in metaforiko njegovih režiserskih rešitev je moč gledati kot nekakšen niz namigov, ki gledalcu pomagajo razumeti, kje zgodba je in kaj lahko od nje pričakuje. Sugestivni zvoki, melodije in glasovi, kot so značilen ženski napev iz Petrove fantazme, pasji lajež, skovikanje sove, otroški jok in drugi se skozi film ponavljajo in s tem še utrdijo njihov pomen. Grotesken ženski napev in glas trobente, ki zveni precej netuzemsko, zagrobno, daje gledalcu jasen namig, da je Petra nekaj napeljalo k njegovi blodnji ali da vanjo vstopa. Ko se v bližini Petrovega stanovanja razleže pasji lajež, vemo, da je na preži voajersko oko zla. Antonovo ali Šepetalčevo. Oboje je enako fatalno in srhljivo. Oboje skrito. Skovik sove, ki poudarja srhljive momente in spremlja ugaslost Marušinega obraza, napoveduje smrt. Glede na to, da sova skovika vedno le ob prisotnosti Maruše, napoveduje njeno nevarnost. Več simbolov v filmu namiguje na smrt, na njeno smrt. Na primer aranžma plastičnih rož pri brivcu gledalcu sugerira pogreb – ob izjavi »tako nenadoma je umra« in ob omenjanju gledališča ter nesrečne ljubezenske zgodbe nam daje slutiti Marušino smrt. Prav tako Antonova ura z dvema okostnjakoma sugerirata odhajanje, slutnjo smrti – čakanje na zadnji trenutek. Doneča ura nas prisili, da pomislimo na smrt. Maruša se do ultimativnega dialoga z direktorjem prebije mimo visečih okostnjakov, kar je še en nazoren simbol smrti več. In prav obup zaradi njene igralske nekoristnosti je bil pomembna motivacija njenega samomora. Tudi nenehno rožljanje z britvijo in

grožnjami po ugonobitvi, nas opominjajo na ranljivost Maruše. Britev je pomemben element Plesa v dežju – kot slutnja, anticipacija ali grožnja.

Hladnikova kamera se pogosto igra s perspektivo, ki gledalcu določa posebne vloge. Kot vsevedemu gledalcu nam velikokrat ponudi ptičje gledišče. Ko se postavi v nivo gledišča akterja ali za njegov hrbet, nam omogoči, da se prelevimo v osebo pred nami. Velikokrat nas postavi v vlogo akterja. Postavi pa nas tudi v vlogo dobesednega gledalca. Brechtovsko zahteva, da se gledalec zaveda svoje gledalske svobode. Noče, da bi se odtujil. Tako gledalca Hladnik med prizorom v gledališču posede na sedež praznega parterja, od koder zadoni ženski glas: »Dovolj!« S spremembo plana se je Marušin krik zaslišal kot glas ljudstva. Režiser nam tako dodeli dobesedno vlogo gledalca. Voajerja, ki se lahko kot inflirtiran gledalec prepusti Marušinemu ključnemu trenutku njenega propada. S pogledom gledalke iz parterja sodelujemo tudi med donečim aplavzom, ki si ga je Maruša ves čas tako želela. Aplavz odobravanja, aplavz občudovanja. A ta aplavz ni bil diegetski<sup>57</sup> aplavz. Ta aplavz smo ji na nek način namenili mi. In režiser. Ker se je končno postavila zase, pa čeprav brez učinka.

Pomembna metoda ustvarjanja zelenega učinka je tudi uporaba vožnje kamere. Ko se kader premika po prostoru, od akterja drugam in nazaj, nam želi Hladnik večinoma pričarati nelagodje. Strah. Suspenz. Pogoste so tudi igre prekrivajočih se kadrov – čeprav sta akterja fizično ločena, nam režiser s spretno režijo in montažo postreže z njunim navideznim dialogom.

Velikokrat smo priča na prvi pogled nesmiselnim, brezpredmetnim in nepovezanim »mašilom«, ki sugestivno povezujejo celotno zgodbo in odnose v njej. Podobno kot simboli. Gledalcu Hladnik ponuja inserte, ki sicer niso tesno povezani s samo pripovedjo, a hkrati intenzivno razlagajo odnose in dogodke v njej. Nekakšna subliminalna sporočila, ki potrjujejo prej postrežene asociacije in refleksije. Poleg tega se Hladnik velikokrat poigra tudi z dvoumnimi in dvodimenzionalnimi izjavami – z njimi pove neko banalno dejstvo, a hkrati z njimi utrdi razumevanje globljega odnosa ali akta. Tako kot Petrovo razmišljanje o menjavi restavracije ne pomeni zgolj menjave kraja obedovanja, ampak spremembo življenja. Ne gre za golo kosilo, ampak za tisto

---

<sup>57</sup> Filmska glasba je lahko diegetska ali nediegetska – prva je vključena v samo zgodbo in dogajanje, slednja pa je kot filmska podlaga v ozadju (namenjena gledalcu).

kosilo, ki ga vsak dan poje v isti restavraciji. Za isto mizo. Z Marušo. Torej če se odloča za drugo restavracijo, se vendarle hkrati odloča tudi za drugo žensko. Drugo življenje. Podobno se zgodi tudi v brivnici, kjer brivec Petra skoraj poreže, da ta vzroji: »Saj človek ni varen pri vas!« In takrat se v kadru pojavi zlovešč Antonov pogled. In gledalec kot vseved voajer ve, da pri gospodu Antonu zares nihče ni varen. Tudi prizor v zapuščeni hiši, v katero priteče skupina razigranih otrok, ki kriči: »Ujemi, če me moreš! Ujemi, če me moreš!«, nam sproži asociacije na neulovljivost Petra, še bolj pa na neulovljivost Petrove silhuete. Ti simbolični vložki so stalnica Hladnikovega filmskega jezika.

Zelo blizu je Hladniku tudi nadrealistična estetika, ki vzbuja srhljivost, grozo, šok. Ko Marušo odnesejo pogrebniški, jo Hladnik upodobi kot odpadni material – Maruši z mrtvega telesa štrlijo roke, glava ji visi. Gledalca šokira njen nadrealističen izraz na obrazu – z odprtimi očmi, mrtvo hladno »gleda« v prazno. Ne, ne gre za mrtvo žensko. Gre za žensko, ki je šele mrtva začela živeti. Živeti v svojem svetu, obsijanem s soncem. Tudi Antona neprestano uprizarja zelo nadrealistično – ta prav srhljivo razpira svoje psihopatske oči in kaže svoj izprijen nasmeh. Z Antonom Hladniku uspejo grozljivi, zelo ekspresionistični kadri. Tudi Šepetalec je velikokrat upodobljen na podoben način – konec koncev gre za paralelnega akterja Antonu.

Za modernističen film in novi val so zelo značilni pokloni pomembnim umetnikom. Ko Hladnik pokaže dečka, ki v brivnici čisti čevlje, se lahko gledalec z lahkoto spomni na film »Sciussia'« Hladniku ljubega režiserja Vittoria de Sice. In prav zato nas ta prizor nujno napelje k misli, da gre morda za darilo temu kultnemu neorealističnemu filmu. »Homage« filmskemu velikanu, ki je Hladniku veliko pomenil.

Film Ples v dežju je baročno nasičen film. Tako vsebinsko kot formalno je film poln različnih režiserskih domislic, ki lahko na gledalca močno učinkujejo. Zagotovo je to film, ki izkazuje, da je Hladnik svojo režisersko kariero začel kot izvežban »*metteur en scène*« na poti do pomembnega *auteurskega* opusa.

## 6.2 PEŠČENI GRAD (1962)

### 6.2.1 Družbenokritična pravljica brez srečnega konca

Podobno kot v Plesu v dežju, je tudi začetek Peščenega gradu hrupen. In eksploziven. Spet gre za svojevrsten izbruh v Hladnikov ustvarjalni svet. Peščeni grad je refleksiven pogled, ki se znova potopi v medosebne odnose, psihosocialne razmere in kar je v Peščenem gradu novega – Hladnik se v tem filmu potopi tudi v neposredno refleksijo o sodobni družbi. Torej ne gre zgolj za osebne stiske njegovih likov – kar je vsekakor Hladnikova stalnica – ampak gre tudi za širši pogled na daljnosežne težave družbe, ki vplivajo na osebno doživljanje akterjev in človeka nasploh. Gre za refleks – odsev družbe Hladnikovega pogleda, hkrati pa tudi za odsev življenja mladih na razpotju starih vrednot in vdora modernih vsebin. Za zgodbo treh, ki iščejo smisel. Smisel svoje eksistence.

Peščeni grad nam na izrazito novovalovski način – igrivo, sproščeno, mladostno z nepretenciozno kamero preko rušenja stereotipov – pošlje na potovanje norosti in ljubezni. Film je žansrko povsem svoboden – Hladniku uspe neke vrste kolaž različnih pristopov in s tem uspe v filmu pričarati celo paleto filmskih vzdušij. Začnemo zelo tesnobno v psihološkem trilerju, nadaljujemo v družbenokritičnem biltenu, ki se spreobrne v burlesko in nato nas potopi v »road movie«<sup>58</sup> s primesmi psihološko-realistične drame. Končamo stvarno in nesrečno – iz imaginarne pravljice nas Hladnik sunkovito vrže na realna tla. Ali bolje rečeno – v globine morja. Pokaže nam, da je beg iz realnosti sicer mogoč, a le začasen. Da lahko na enostaven način spreminjamo naš vsakdan, a družbe ne. Realnosti ne. V izolaciji si sicer lahko zgradimo svoj peščeni grad, pišemo pravljico s srečnim koncem, a vse ostane na irealni osnovi.

Film se – včasih tudi dvoumno, parodično in kontradiktorno – loti kritike družbe, kritike etabliranosti malomeščanstva in orientiranosti na materialističen uspeh alieniziranega in dehumaniziranega človega. Boštjan Hladnik je vedno znova ekraniziral marginalne zgodbe, ki rušijo stereotipe in kažejo na drugačne perspektive življenja. Ne le preko

---

<sup>58</sup> »Road movie« je filmski žanr, v katerem glavni junak zapusti svoj dom in večinoma brezciljno potuje od kraja do kraja. Pri tem pa običajno spremeni tudi način in perspektivo njihovega običajnega, vsakdanjega življenja.

svojega ustvarjanja in drugačnih, modernističnih prijemov snemanja, tudi preko zgodb in izjav njegovih akterjev. Boštjan Hladnik je bil drugačen in te drugačnosti – neetabliranosti – tudi Peščeni grad ne more prikriti. Gre za enega vizualno enostavnejših, nežnejših, lepših, a hkrati težjih, tragičnih filmov. Na eni strani gre za pristen prikaz ujetosti sodobnega človeka v zaprto družbo pričakovanj, vsiljenih potreb in vrednot, na drugi pa za subtilno predstavitev ranljivosti človeka ob trku z srhljivo družbeno (pre)močjo. Film se začne in konča za rešetkami – za mrežo, ki nam jo vedno znova postavlja družba sama in Hladnik jo je še kako dobro čutil – tako v svojem ustvarjanju kot svojem življenju.

### *6.2.2 Problem in motivi filma*

Ključni motiv filma je pokazati človeka v odtujenem svetu. Človeka v njegovi svobodi, divjosti, naravnosti in družbeni neobremenjenosti. Nikakor ne naivno, saj film izda, da je družbena neobremenjenost človeka nemogoča – okovi in kalupi so del življenja, nekateri neizbrisni in fatalni. Po hrupnem začetku nam film zagotovi nekaj trenutkov popolne tišine in ponudi pomemben simbol Peščenega gradu – jekleno mrežo, ki nas izostrena v prvem planu neposredno asociira na nesvobodo. Ogrado družbe. Utesnjenost. Tesnoba filma nam poleg mreže napove tudi strahu polno dihanje ženske v begu. Z njo dobi ograda simboličnega sopotnika: temna sončna očala, ki lahko osvobajajo s tem, ko skrijejo nesvoboden pogled in nesvoboden svet. Življenje brez temnih očal se zazdi nemogoče – drugačnost je treba skriti, če nočeš da te ograda ukalupi. V družbi represije lahko živiš odkrito le povsem prilagojen. Ali skrit v večnem begu.

Na drugi strani divjaškega bega in tesnobe imamo svobodnjaško mestno življenje, ki navkljub neomejenemu nebu čuti podobno kot oseba v begu prisilo živeti po nareku družbe. Konkretno dobi jeklena mreža ime: kapitalistični materializem. Ko je film nastal, sta kapitalizem in materializem začela razraščati in si prilagajati družbo. V šestdesetih letih so slovenskim gospodinjstvom življenja spreminjali razni moderni aparati, televizije, pralni stroji, po cestah je vozilo vse več avtomobilov. Razvijala se je popularna kultura, mladina je postajala vse bolj aktiven del družbe. Čutiti je bilo revolucijo vrednot – urbano in svobodno je nadomeščalo ruralno in normirano. Novi

načini življenja so marsikoga begali. Tudi skrbeli. Ena od posledic spremenjenih vrednot družbe na poti iskanja možnosti uspeha in zagotavljanja denarja v prid kopičenju materialnih dobrin je bilo kronično pomanjkanje časa. Denar naj bi postal vladar vse bolj alienirane družbe. Razraščala se je samota, osamljenost. Odtujenost. »Človeka ni več,« je celotno problematiko povzel Ali, ko je s strehe bloka pod seboj opazoval vse bolj dehumaniziran svet. Kot bog je rohnel nad ljudmi spodaj, ki slepo sledijo »mikserju« tega modernega, tehnološko naprednega, a moralno nazadnjaškega sveta. Človek se je v tem »mikserju« izgubil in tako človeka ni. Alienacija dehumaniziranega človeka je bila pomembna tema tudi v filmu Ples v dežju, kjer je bil edini izhod smrt in prav smrt je tudi v Peščenem gradu edina rešitev za beg iz zlaganega in nesmiselnega sveta.

### *6.2.3 Ali in njegova metamorfoza*

Ali je v svoji razburjenosti zaradi neodobravanja stanja sveta osoren, prepotenten. Prikazan je kot ultimativen vladar sveta. Kot mali bog. Vsa gnojna kritika družbe leti hkrati tudi na žensko ob njem, Špelo, ki mu očitno ne pomeni nič – pooseblja le jekleno mrežo nesvobode. »Konec! Vsega je konec! Samota!« je tako jasen Alijev krik na poti osvobajanja svoje osebnosti – idealno študentsko, družinsko in partnersko življenje želi nadomestiti z divjaštvom, svobodo, spontanim avanturizmom.

Ob Špelinem poskusu poljuba se zdi kot mrtvec – spominja nas na Petra, ki je ob prihodu Magde prav tako na pol mrtev ležal v postelji. Tipičen hladnikovski moški: naveličan, samozadosten, deerotiziran in čustveno invaliden. Ni čudno, da nas Špelin poljub spominja na neuspešno umetno dihanje. Ali ne reagira. Trenutno življenje vidi kot hladno laž, ki ga ne gane. Naveličan je družbene vsesplošne zlaganosti, materialistične površinskosti, ki se kaže tudi v medosebnih odnosih, konkretno tudi v propadajočem razmerju s Špelo. Alijev krik »Laž!« tako odmeva dvojno: v družbi, kjer vladajo lažne potrebe, je tudi ljubezen lažna in polna lažnih potreb.

A tako kot se Aliju zdi zlagan svet, se nam zazdi zlagan tudi on sam. Alijev gnev je bolj ali manj posledica neopravljenega izpita in posledične jeze zaradi osebnega neuspeha. Trenutna frustracija. Padel je na izpitu in neuspeh mu je porušil prej brezhibno sezidano

življenje. Očitno še ni doživel poraza, očitno se za uspeh še nikoli ni zares trudil. Gnusijo se mu vse pridobitve modernega sveta: ličila, najlonke, neon, kontradiktorno pa živi življenje dobro stoječega študenta v nadstandardnem stanovanju z izbranim interierjem. Police polne knjig, bar omarica polna žganih pijač – takoj dobimo vtis, da gre za razvajenega sina, ki mu do te točke njegove eksistence ni bilo treba vložiti prav veliko. Vse se mu zdi nesmiselno, a smisel je v bistvu izgubil on sam. Smisel svoje eksistence.

Odnos med Alijem in Špelo nas nujno napelje na odnos med Petrom in Marušo. Ali je namreč s Špelo podobno grob in osoren – žali jo, v obraz ji pove, da je ne prenaša. Nedostopen je in surov. Takšen je bil Peter. Ves čas. Ni prenesel realnosti, zato se je zatekal v fantastičen svet. Ali se za razliko od njega umakne v drug svet – ne čisto fantastičen, a ravno tako utopičen. Namesto, da bi kot Peter mučil sebe in Špelo z zgodbo, obsojeno na propad, brez besed zbeži in izgine. To lahko beremo kot razvoj in napredek Hladnikovega lika.

Njegovo pozornost privabi ptičje petje v kletki pred njim. Hladnik nam spet ponudi simbol nesvobode in utesnjenosti – življenje kanarčka v kletki, ki se navkljub ujetosti trudi peti vesele pesmi. V kontekstu z Alijevo kritiko družbe nas simbol zaprtega kanarčka metaforično napelje na nesvobodno bivanje v družbi polni normativov in kalupov. Kanarček, ujet v kletko, nas spomni na železno ogrado, ki je omejevala svobodo ženske na begu. Ta nesvoboda kanarčka Alija razsvetli – niti svojega življenja ima v rokah sam in lahko se samoosvobodi. Burleskno se oprime ideje bega in osvoboditve. Režija ob tem odlično prikaže preobrat filmskega vzdušja – prej zamorjeno nezadovoljstvo se v trenutku razsvetljenja prelevi v kičasto veselje. Igrati začne glasna, burleskna glasba. Ali začne plesati. Še kamera postane zmedena in se premika po stanovanju kot da ne bi vedela, kaj se dogaja, kaj ima Ali v načrtu. Hladnik nam z zmedeno kamero odlično prikaže moment presenečenja, nepredvidenega zasuka. Hitro gibljiva, nekoliko tresoča kamera poudarja ta nenačrtovani preobrat. Film se za trenutek spremeni v muzikal. Sedaj se zgodi tisti neuspeh srečen ples Plesa v dežju. Kot bi imeli pred seboj klasičen komičen film. Burlesko.

Žvižgajoč pogovor s kanarčkom ga prepriča, da bo ušel iz kletke, se izvil iz življenja, ki ga ni maral. Čeprav bi brez svojega spačka nikoli ne bil na svoji nepredvidljivi poti



osvoboditve, še vedno benti nad napredki družbe. Paradoksalno z vso kritiko moderne družbe popravlja svoj motoriziran napredek – svoj avtomobil, ki je bil leta 1962 za študenta luksuzna dobrina. V družbi, ki jo napredek omejuje, je prav napredek tisti, ki jo lahko osvobodi. Isto sredstvo, drugačni cilji. Filmu se pridruži tudi Smoki – že prvi vtis nam daje vedeti, da gre za komično in neobremenjeno zasnovan lik. Če je Ali malomeščansko vzvišen lik, je Smoki divjaško skromen. Grizlja svoja jabolka in se požvižga na malomeščanske probleme. Skupaj predstavljata nasprotje, ki se združi v popolno celoto. Smoki se pridruži Alijevi avanturi. »Sedi, kaj čakaš«! In začne se Hladnikov *»road movie«*. Brez opredeljenega cilja, z jasnim namenom. Zbežati iz realnosti. Kot ženska z začetka filma. Iti naprej.

Realnosti se odrečeta tudi na simbolni ravni. Ali poda Smokiju glavnik, a ga ta odvrže skozi okno – ne potrebuje ga, sedaj je svoboden. Ne potrebuje vsakodnevnih obveznosti, nesmislov sodobne družbe. Nasmejan si z rokami skuštra lase. Smoki Aliju poda knjigo – ta jo z veseljem odvrže ven, kar sproži smeh. Srečo. To je bila jasna izjava – živeti brez brez stresa, svobodno onstran etabliranih razumnikov sodobnega časa. Brez okov in prisilnih jopičev. Brez družbene indoktrinacije. Živeti srečno.

#### 6.2.4 *Smoki, Ali in Milena*

Smoki in Ali sta istega mišljenja – družba postaja vse bolj uradniška, narejena, zato sta presrečna, ko ugotovita, da se lahko sproščeno pogovarjata. Smoki študira kemijo, Ali pa strojništvo, a oba sta v študijski fazi demotiviranosti in naveličanosti. Smoki je s priznanjem, da je moral »pobegniti«, saj bi drugače »še sam postal formula« orisal širši problem – družba ustvarja uniformirane in ukalupljene množice. S tem ko zahteva skoraj neomajno sledenje njenim pričakovanjam, zatira individualnost posameznika. In temu se Ali in Smoki tudi upirata. Glede na to, da onadva sicer izhajata iz okolja, kjer so obleke, blišč in avtomobili ključno vodilo, dobi film s prihodom pobegle ženske, Milene, ki izžareva neukalupljeno divjaštvo, drugačnost, nujno potreben kontrast. Protiutež. Ženska s sončnimi očali, oblečena v prevelik moški plašč, izžareva tisto, kar Ali išče: neobremenjenost z materialom, neobremenjenost s površino – pomembno je tisto, kar je pod površjem.

Milena ni navadna ženska, to je kmalu jasno tudi fantoma. Ko jo vprašata, kaj ji je, ona veselo odgovori: »Meni nič, ampak vama!« In takrat steče v gozd in se pokaže v vsej svoji naravni divjosti. Leže na tla, objame drevo, se prepušča gozdnim šumom, soncu in vetru. Mestnima fantoma se vse to zdi čudno, a v želji po svobodi, tudi skrajno privlačno. Tako kot je ugotovila Milena: »Vidva sta mi prava ptička! Svobodno mislita, delata, čutita, držita pa se kot ...« Ali in Smoki svobodo sanjata, Milena pa svobodo živi. Čeprav je njena svoboda nerealna, ukradena, je njena svoboda pristna, medtem ko je svoboda Alija in Smokija v vsakem primeru zgolj trenutna – izraža se kot upor, kot trenutna izbira.

Ko vsi trije gledajo v veliko drevesno krošnjo, je jasno, da le Milena zares čuti, kar gleda. Skrivnostna glasba še potencira globoko in pristno čustveno doživljanje zasanjanega dekleta. Kot gozdna vila poskakuje med drevesi in uživa v vsakem šumu, pišu vetra. Približa se korenini, položi nanjo glavo in prisluhne – simbolično posluša življenje. Pristno in naravno. V njenih vzhičenih očeh lahko začutimo strah. Spoštovanje. Milena ima občutljivo, krhko dušo, ki ne spregleda banalnih detajlov vsakdana. Živi naravno, čuteče, brez obremenjevanja z umetno okolico. Razočarana je nad fantoma, ki nesproščeno čakata le na to, da ona zaključi s svojim čudaškim početjem, da lahko gredo naprej – režiser nam s tem zelo plastično prikaže bistveno razliko med njimi, čeprav so vsi trije na isti poti svobode.

Milena ju povleče za ramena, da ta zdrkneta direktno v potok in se končno sprostita. Takrat se začne lov na Mileno – tako realno kot metaforično. Ona kot duh skače po gozdnih tleh, onadva pa povsem nemočno za njo. Nista ji kos. Kot puhlica je. Kot neulovljiva Petrova silhueta. Provokativno in posmehljivo ju označi za filozofa, ki hočeta rešiti svet, ne moreta pa uloviti dekleta. Še zdaleč nista osvobojena. Milena je divja, onadva pa zadržta in malomeščanska. Milena, ki hrepeni po lepem, sreči, radosti in beži pred temno žalostjo in skrbjo, dobesedno zahteva srečo, veselje, konec zagrenjenosti in od njiju doseže obljubo: »Da, kot tvoje drevo!« Zavežeta se, da bosta srečna in da ji bosta izpolnila vse želje. Dana obljuba jih postopoma, a intenzivno zaplete v pristen odnos. Ko si kot prisego izrečejo zvestobo, zaslišimo napev, ki v nadaljevanju postane njihova himna. Himna srečnega bega, te – vsaj na videz – brezskrbne in svobodne avanture. Ob vsakem srečnem preobratu bomo slišali prav to

melodijo. Gre za tipično Hladnikovo gesto – ponavljajoča melodija, *leitmotiv*, ki gledalca usmeri v zeleno vzdušje in dojemanje.

Obljubo je Milena nujno potrebovala, saj hoče zagotovilo, da bo nanjo nekdo pazil in jo osrečeval. Milena noče teme, a dejstvo, da še v temi nosi črna očala, da je še temneje, nam daje vedeti, da se pred nečim skriva. Ko očala odstrani, izbruhne iz nje neznosna bolečina. Znak tesnobe in utesnjenosti potencira ponavljajoči se neprijeten, piskajoč zvok, ki ga spremlja Milenino plitko dihanje. Spet gre za ponavljajoči zvok, ki gledalcu jasno sugerira stanje in vzdušje. Dokler ju fanta ne prepričata, da je ob njima zares varna, jo pred napadom tesnobe rešijo temna očala. Kot bi se pod njimi počutila varneje, kot da bi z njimi postala nevidna. Ko ji spet skrivajo pogled, se umiri. »Kadar mi je težko in kadar me je strah, si jih vedno nataknem. Počutim se bolj varno. V trenutku se mi zdi vse svetlejše, lepše, ljudje so boljši, svet je lep, vse je svetlo, bodočnost prečudovita.« Točno tako kot se počuti Milena za temnimi očali, se je Maruša počutila v njeni fantastični baladi. Milena nosi v sebi hudo in težko breme, konec koncev je v film vstopila s pretresljivim begom. Hlastanje po sreči, radosti in svobodi je njen obrambni mehanizem, ki jo skriva pred realnostjo – Ali in Smoki so njena fantastična balada, njeno sonce. Zato z njima postopoma ne potrebuje več sončnih očal – predstavljata ji kuliso, varen objem, ki jo skriva pred svetom. Aliju in Smokiju pa to ugaja – začarana sta, očarana. V prizoru ob ognju nam je jasno, da se zaljubljata vanjo. Privlači ju prav njena nenavadnost, divjost, naravnost. A tako kot sta fanta tudi sama ugotovila, Milena je ena, onadva pa dva. S tem se uradno odpre tudi boj za njeno naklonjenost. Spet imamo opraviti z ljubezenskim trikotnikom, v katerem postaja Milena njun vodja – karkoli si zaželi, karkoli hoče, ji Ali in Smoki ustrezeta. Tekmovanje za njeno naklonjenost, ljubezen ju sili, da naredita vse, kar ju prosi. Kot njena zvesta psa sta. Brezpogojno držita dano »moško besedo«.

#### 6.2.5 Ljubezenski trikotnik in njegove forme

Prve očitne znake obojestranske ljubezni začitimo med Mileno in Alijem – ko ga Milena pogleda direktno v oči, čutimo svojevrstno privlačnost. Nato kmalu tudi Smokiju nameni poseben pogled, kar nam jasno napove, da je njena naklonjenost namenjena obema enako. Režiser nam ne želi izdati, kdo je Mileni ljubši, kar ohranja

suspenz vse do konca filma. Z obema je Milena srečna. In Ali in Smoki sta srečna z njo. Še posebej srečni in svobodni so ob morju in zdi se, da je edina nevarnost, ki preži nanje, ljubezenski trikotnik, ki nam ga Hladnik večkrat tudi formalno upodobi. Ali-Milena-Smoki.

Hladnik nam trikotnik plastificira preko različnih momentov. V eni od iger Ali in Smoki Mileni izmenično podajata oblačila in za vsak kos oblačila iztržita nedolžen poljub na usta. Smoki ljubosumno pogleduje navzgor, ko si na skali Ali in Milena izmenjata poljub. S tem, da potegne Alija s skale, si zagotovi mesto pri Mileni in posledično njen poljub. Nedolžna igra se stopnjuje, tako kot se stopnjuje tudi ljubezen in rivalstvo. Karikirana igra pa ne more ostati za vedno le igra. Želja po posesti je vse bolj izrazita, vse bolj nevarna. Režija nam želi to lahkotno in neobremenjeno rivalstvo med fantoma potencirati in s tem pokazati pretiranost trenutka, ki je možna le v burleski, karikaturni. Vprašanje pa je, koliko časa lahko ta lahkotna razposejenost dveh »samcev v tekmi« traja.

Magičen prikaz ljubezenskega trikotnika in njegovih posledic je prizor s katarzičnim plesom na plaži. Ko si Milena obleče lepo obleko, nam jo režiser predstavi kot prikazen, kot bitje iz onostranstva. Spomni nas na Marušo iz fantastičnega sveta, hkrati pa na Petrovo silhueto. Kot bi bila »z onega sveta.« Tako Milena kot Maruša sta bili srečni le v svojem fantastičnem svetu – čeprav ena pravljico živi v realnosti, druga pa realnost v pravljici. Ali in Smoki obstaneta pred zares očarljivo Mileno, ki je z nekoliko razširjenimi rokami kot duh, kot začarana vila, kot angel. Povsem negibne figure trojice pričarajo svojevrsten in magičen suspenz, da med njimi začutimo čarovnijo. Slišimo le pluskanje morja. To je uvod v eno lepših sekvenc Hladnikovega opusa. Koreografiran balet. Melodija srečne himne, ki jo žvižga Ali – kot osvobojen kanarček – otvori čudoviti ples. Prvi pristopi k Mileni Ali, se prikloni in jo galantno povabi na ples. Smoki se prikloni na tleh ležeči obleki, jo objame in začne z njo plesati. Plesoča obleka nas spominja na silhueto iz Plesa v dežju – nevidna, neobstoječa ženska. Utopija. Sanje. Blodnja. Smoki pleše s »silhueto«, Ali in Milena se še vedno vrtita skupaj. »Silhueto« nato prevzame Ali, Smoki pa Mileno. Glasba je vse močnejša, vse glasnejša. Trojica se prepušča čisti sreči in brez besed pleše po obali. Še posebej močno jih je moč čutiti, ko glasba onemi, da slišimo le plesoče kamenčke pod njihovimi lahkotnimi koraki. Kamera se pri tem spretno premika, da nam večperspektivnost še ojača ta čarobni plesni učinek.

Glasba se stopnjuje v groteskno katarzične tone, ki spreminja tudi njihove plesne korake. Lakoten valček se spremeni v bojno-osvajalski ples samcev. Fanta stopita na bojno polje, kjer plesni koraki vzbujajo napetost. Kot dva petelina začneta svoj ples za prevlado in si medtem podajata obleko »silhouette«. Simbolično si podajajo »samico«, za katero se borita. Utvaro. Utopijo. V resnici neobstoječo žensko. Tudi Milena ni ravno realna ženska. Njuna silhueta je. Milena se pridruži ekspresivnim ritmom in osvobojenemu gibanju telesa. Prepuščajo se svobodnemu duhu svojih teles do končnega delirija. V ekstatičnem gibanju slišimo kamenčke pod njihovimi bosimi nogami in skovikanje sove. Tiste iste sove, ki je v Plesu v dežju spremljala slutnjo Marušine smrti. Med skovikanjem vidimo Mileno, ki se v deliriju zvije nazaj in začne nekakšen katarzičen ples – vrhunec, ki se konča tako, da obleži negibno na obali. Umre. Gre za slutnjo njene smrti. Tako kot pri Maruši. Katarzičen ples medtem plešeta tudi fanta – prvi v ekstazi obleži Ali, nato še Smoki. Njihov ljubezenski trikotnik predstavlja past. Vsi trije si v begu nevede nastavljajo zanko.

#### *6.2.6 Brezciljna pot svobode, pot naprej*

Aliju in Smokiju smer vožnje ni pomembna, Milena pa ima jasno željo: »Nekam, kjer je najlepše. Kjer je sonce, voda. Kjer je vedno svetlo.« Iste želje je imela tudi Maruša. Kjer vedno sije sonce. Milena je tako kot Maruša srečna, ko nanjo sije sonce. Obe sta sanjali o utopičnem kraju, kjer je svetlo. Obe sta želeli: »Na konec sveta! V pravljичni svet, v kraljestvo sreče!« Milenino srečo nam izdaja ponavljajoča se srečna, veličastna glasba, ki spremlja njene najlepše trenutke. Na poti novega življenja so skupaj srečni – živeti brez obveznosti, brez stresa, svobodno onstran etabliranih razumnikov sodobnega časa. Brez okov in prisilnih jopičev. Brez družbene indoktrinacije.

Simbol svobode je morje – pomemben Hladnikov motiv. Neskončnost in brezmejnost morja predstavlja nasprotje utesnjenosti in zaprtosti mesta. Milena se morja veseli kot otrok – prav morje je zanjo tisti idealen kraj, kjer vedno sije sonce. Morje daje vtis neomejene svobode, radosti. Neskončne sreče. Kontrastno pa pušča mesto, mimo katerega se trojica vozi na poti do morja, vtis utesnjenosti, tesnobe, nadzora. To nam prikaže tudi Milenino zaskrbljeno pogledovanje naokoli – v mestu trpi. Oklepa se sprednjih sedežev in nezaupljivo ogleduje naokoli. Njen občutek nevarnosti ojača zvok

bobnečega vojaškega letala in jazz glasba iz začetka filma – Hladnik nas s ponovitvijo glasbe iz prvega prizora želi napeljati na Milenin beg. Skriva se – to je še bolj poudarjeno z Mileninim simboličnim povezovanjem rute okoli glave. Vrhunec panike pa nakaže ponavljajoči moteč, piskajoči zvok. V skrajnem trenutku si Milena vedno nadene sončna očala in takrat neznosni zvok potihne. Za očali se čuti varneje, čeprav še vedno leze vase. »Naprej!« Izhod in njena rešitev je v vožnji naprej. In ko gredo naprej, Milena spet odveže ruto in odstrani sončna očala. Svobodna je.

Tako kot po katarzičnem plesu na plaži. Vse je bilo mirno, dokler se pred Mileno ni pojavila jeklena mreža. Utesnjen, pisakjoč, rezek, vse bolj neznosni zvok spremlja približajočo se mrežo, ki spreminja Milenin nasmejan obraz v obraz poln strahu – zatohlo diha, namesto nasmeška vidimo v njenih očeh grozo. Poskuša si nadeti očala, a ji zaradi napada tesnobe padejo iz tresočih se rok. Zaradi neznosnega, piskajočega zvoka se prime za glavo (zvok je zvok tesnobe v njeni glavi). Hoče preslišati. Ko glasno zakriči, pritečeta zaskrbljena fanta takoj na pomoč in jo rešita napada tesnobe. Zavede ju, da jo je prestrašila kača. V njunem objemu ju prosi, naj gredo »naprej, samo naprej. Potem bo vse dobro.« V objemu fantov je varna.

Ko se zgodi, da zaidejo s poti, da se zdi, da je edina pot samo še nazaj, Mileno spet objame temna žalost. Iz torbe vzame pullover in si ga odene, čeprav vemo, da je neznosno vroče. Očitno potrebuje ščit, ki bi jo rešil pred zunanjim svetom. Pred »mrazom« realnosti. V zvokih malodušja se tišči vase, dokler Smoki ne razodene upanja: »Kaj če se vseeno peljemo naprej?« V trenutku se dobra volja spet vrne in zavladava igrivost in veselje, ki jo nazorno reprezentira tudi skok fantov na instant gugalnico. Ko Milena vidi njuno radost, v trenutku odloži jopo. Njuna sreča jo osrečuje. Njuno veselje pomeni zanjo rešitev. Varna se počuti, ko čuti njuno razposajenost. Zato jope ne potrebuje več. Pot naprej je njeno zdravilo – boji se obtičati, strah jo je preteklosti.

Na poti naprej Milena z rdečilom za ustnice na šipo nariše grad, ki ga nato nariše še na Alijevo srajco in ga s srajce tudi izreže. To bo njihov zemljevid, simbol, načrt. Grad – zgradili bodo peščeni grad, v katerega se bodo skrili in večno živeli v sreči in svobodi. Peščeni grad bo njihov utopičen kraj. Grad simbolizira fantastičnost njihove poti. Milena živi v svojem svetu, svoji pravljici, irealnosti. Tako kot je v fantazmi živela

Maruša in tudi Peter. A z veliko razliko – Peter in Maruša sta v irealno bežala, Milena pa irealno živi. Nariše si svoj grad in verjame, da ta obstaja, da je na poti do tja. Do svoje pravljice, večne sreče. Ali in Smoki sta v nasprotju z njo realna, njihova irealnost sestoji zgolj iz naivne želje, da bosta osvojila Mileno. Zato ji slepo sledita in zanjo naredita vse. Ali Mileno celo želi prepričati, naj stopi na realna tla, naj pusti »očala in privide na miru«. Podobno jo hoče prepričati tudi Smoki, češ da je njen grad stara srajca in ne resničen grad. A Milena ostaja zvesta svoji neomajni naivnosti.

Ali in Smoki ob izgubi kompasa zaskrbljeno pogledujeta na zemljevid in ščeta pravo pot, medtem ko Milena brezskrbno verjame, da je edina prava pot pot naprej. Brez iskanja. Samo naprej greš in si na pravi poti. Brez obračanja in vračanja. Naprej. Milenina pot je enostavna in spontana, čeprav vemo, da v realnosti ni tako. V njenem irealnem dojetanju je srečna, ko pa ji realnost vdre v zavest, trpi. A v njenem pravljичnem svetu ni nič nemogoče ... niti gugalnica na sredi ničesar. Ko sta Ali in Smoki potopljena v skrb, da bosta razočarala Mileno z resnico, da poti naprej ni, se Milena kot otrok guga na gugalnici, ki si jo je iz oblek spletla sama. Guga se in si mrmra srečno himno. Sama piše svojo pravljico.

Izjemno novovalovsko neobremenjeni, sveži in svobodni kadri so tisti v morju. Morje je njihov varen oklep, ki jih skriva pred svetom. Pod njim so svetu nevidni in neslišni. Varni pred realnostjo, pred resnico. Vsi trije se veselo igrajo, kot otroci se sproščeno tunkajo, plavajo pod vodo. Z njimi se potopi tudi kamera. Prizor, ki ga spremlja glasba, ki zveni kot podvodni svet, daje občutek neizmerne svobode. Občutek sreče značilna glasba še poudari. Kot bi se človek prav pod vodo lahko najbolj učinkovito izoliral. Pozabil na zunanji svet.

### *6.2.7 Ugašanje fantastičnosti peščenega gradu*

Tisti skovik sove, ki je napovedoval Marušino smrt, očitno napoveduje tudi Milenin nesrečen konec, saj je njena sreča le začasna, pogojena s srečo Alija in Smokija. Več kadrov v Peščinem gradu nakazuje paralele s Plesom v dežju in namiguje na brezizhodnost Mileninega pravljичnega sveta. Milenino življenje v irealnem svetu je negotovo, a hkrati je njeno življenje v realnem nemogoče. Še vedno nam odmevajo

Petrove besede: »Če nismo sposobni živeti v resničnosti, pa pocrkajmo!« In tudi Milena ne živi v resničnosti. Tudi Milena živi v svojem namišljenem gradu, za svojimi temnimi očali. Lahko le s smrtjo doseže svoj ideal – svobodo, srečo, svetlobo? Skovikanje sove nam to potrjuje.

Ali in Smoki sta v vlogi animatorja – prav onadva sta tista, ki Mileno držita pri življenju. Onadva dejansko vrtita njeno življenje naprej, tako kot v najsrečnejših trenutkih tudi dobesedno, v obliki igre. Animatorja sta pa lahko le dokler se enakovredno borita za njeno srečo, njeno naklonjenost. Dokler je rivalstvo del nevedne spontanosti. Brezskrbna radost in sreča sta bili mogoči, dokler ni bilo dvoma, da je boj enakovreden. V trenutku, ko Milena izreče svoje fatalne besede, izvrši eksekucijo srečne pravljice. Vrhunec Peščenega gradu, ki spremeni vzdušje filma, je usodna Milenina drgetajoče iskrena izpoved: »Fanta, ko bi vidva vedela, kako sem se zaljubila v enega od vaju!« Čeprav verjame, da s tem ni nič pokvarila, saj ni izdala v katerega je zaljubljena, je ta izjava zakoličila usodo njihove pravljice. Ta kulminacija je zavrtela kolesje filma – od tu dalje je igra postala resna. Ljubezen se spreminja v boj za zadovoljitev Mileninih potreb.

Ko vesta polovico zgodbe, bi rada spoznala celoto. Vsa njuna energija se sedaj usmerja v ugotovitev, kdo je prevzel Mileno. Nekdo je že zmagal, to jima je jasno, a noben ne ve, kdo to je. Igra torej ni več enakovredna, zato tudi vse bolj umazana. Režiser nam s spretno režijo ponudi repetitivno njunih izpovedi. Gre za podvojena prizora – repriza Alijeve izpovedi se ponovi v Smokijevi. Njuna prošnja je jasna – od Milene pričakujeta, da prizna, da se je zaljubila prav v enega od njiju, a ju Milena oba na enak način razočara. Namesto priznanja, zamenja temo pogovora in od obeh pokroviteljsko zahteva, da še naprej držita svojo besedo – da bosta srečna, čeprav ju je s svojim (ne)priznanjem fatalno onesrečila. Z isto gesto jima dvigne povešeno glavo. Simbolično. Figurativno. Z istim sprenevedanjem jima onemogoči vedenje. Tako kot je dvojen prizor zavrnjene izpovedi, tako je dvojna igra in dvojna tudi bolečina.

Igra je vse bolj lažna, vse bolj zaigrana kulisa resničnosti. Sanjski svet postaja vse bolj travmatičen. Vse bolj trpeč. Milena se spreneveda in s svojo sebično željo ohraniti oba animatorja, izgublja sebe. In čeprav se morda zdi, da v igri najbolj trpita fanta, je jasno, da v tej igri prav ona skriva največjo bolečino. Da bi se obvarovala, Milena iz kamna in



peska zida svoj sanjski grad. Že simbolično gledano peščeni grad ne pomeni nič dolgoročnega. Gre za naivno gradnjo svojih sanj, ki jih podre že en močnejši piš vetra ali val morja. Sanje, grajene v pesku, stojijo le dokler jih sanjaš. Ko stopiš v realnost, trčiš ob resnico. Milena med gradnjo svojega obzidja ne potrebuje več očal. Kjer je, ji je lepo. Gradi svoj lep, nepremagljiv in večni grad. »Imel bo visoke in močne stene. V njem bomo varni in čisto sami. In popolnoma svobodni.« Ta grad se deloma materializira v naslednjem Hladnikovem filmu, Erotikonu. Vsi njegovi akterji potrebujejo varno zatočišče, kjer je mogoče biti srečen in svoboden. Milenin grad se bo bleščal od diamantov v zidu, da bo vse svetlo in voda okrog jih bo varovala pred vdori realnosti. To so njene sanje.

Tako se začne lov na njene diamante, ki se skrivajo na visoki skali. Vzpon na vrh jo za trenutek vrne v resničnost – piskajoči, neznosen zvok jo spet porine v tesnobo. Strah jo je. Kamera nam sugestivno kaže prepad in spodaj razburkano morje. Gledalec lahko predvideva, da bo prav tisto dno zadnje Milenino zatočišče. Milena se v paniki zateče k svojemu gradu. Tudi Ali in Smoki sta vse bolj depresivna. Kot lutki sta, kot bi postala eno samo telo. Ko jih Milena opozori na njuno obljubo, oživita kot bi bila Milena njuna animatorka. Čeprav se spet začnejo igrati, nam sugestivna glasba v ozadju izdaja, da ni vse tako veselo, kot se zdi. Da se je iskrena igra, iskrena radost nekje izgubila.

Igra med Alijem in Smokijem je namreč vse bolj absurdna – v igri za nadvlado, za zmago, pozabljajo na »trofejo«, na Mileno. Namesto, da bi pazila na njeno ranljivo dušo, se vržeta v otročje tekmovalno igro – kdo zna več. S to igro film izdaja svoje resnične razsežnosti. Konfrontacija med njima se razvije v absurden dialog in tekmo, da ne slišita več Milenine bolečine, Mileninega obupanega klica na pomoč. Potrebuje ju, kliče ju, želi si ju ob sebi. A onadva se utapljata v svoji egoistični tekmovalnosti, navkljub obljubi, da je ne bosta nikoli pustila same, jo zapustita v najbolj ključnem trenutku. Izgubita jo, ko zarineta svoji glavi pod vodo – če je morje prej pomenilo uteho prav zaradi odrezanosti od realnosti, je sedaj ta odrezanost od zunanosti zanje fatalna.

Medtem ko Milena gradi svoj grad, zaslišimo spet tisti piskajoči zvok. Strah jo je, ker ju ne vidi, ker nista na doseg. Nista prišla k njej, čeprav ju je klicala. Potrebovala. A fanta sta izgubila razum. Vpeta sta v tekmovanje za njeno ljubezen. Brez očal se skriva za obzidje svojega peščenega gradu. Piskanje ne pojenja. Vse močnejše je. Fanta, utopljena

v svoj nesmislen boj, je ne slišita. Milena ni več pomembna, le njuna zmaga, njun ponos, njun ego. Tako kot je Peter pustil na cedilu Marušo, tako sedaj zapuščata onadva njo.

Na vrhu skal grozijo črne figure. Kot vojska so. Zaslišimo napeto glasbo, ki še potencira ta tesnoben trenutek. Milena je neskončno osameljena in v nevarnosti podre svoj grad, svojo trdnjavo. Ob grožnji dveh črnih silhuet, ki jo želita ujeti, začne bežati in na ves glas kričati. Oblečena v krilu, s katerim z vetrom plešejo metulji. Kot bi bila ona tisti metulj, tako željan svobode, teče navzgor. Na tisto visoko skalo, kjer so najlepši kamni. Na pečino pleza z isto grozo, kot je plezala po skalah na začetku filma. Ista bolečina. Isti vzrok bežanja. Režiser nam je z enakim prizorom na začetku in koncu Milenine zgodbe v Peščenem gradu povedal, da zanjo ni bilo rešitve. Da je njeno bežanje neizogibno. Da je svoboda, sproščenost, igrivost le utvara. Le njen »peščeni grad«, njena »sončna očala«. A izhoda iz večnega bežanja ni. Gre za začaran krog. Neskončno iskanje. Bobneča glasba in strah v fantovih očeh pospremi Milenin skok v prepad. V morje. Kot metulj na njenem krilu je za vedno odletela v njen peščeni grad. Njeno mrmranje značilne srečne melodije nam izda, da je njen sproščen in igriv smeh mogoč le v večni pravljici, kjer vedno sije sonce, kjer obstaja neskončna sreča. To je v razburkanem morju na dnu prepada. Bučanja ne slišimo več. Niti vetra. Le tišino.

Milena je žrtev koncentracijskega taborišča, ki ji je za vedno ogradilo življenje z mrežo nasilja, mučenja in terorja. Kot otrok terorja je depresijo nadomeščala z neznansko željo po »vsem lepem, po svobodi, sproščenosti, po neizživeti mladosti, radosti in smehu, ljubezni.« Zato je potrebovala grad in fantovo prisego srečne zvestobe. Zato je zbežala iz psihiatrične bolnišnice, kjer je trpela stalen nadzor – želela si je le svobode. Morje je Mileni pomenilo odrešitev, zatočišče. Ni naključje, da je končala v njem.

Milene ni več. Nikogar ni, ki bi Aliju in Smokiju lahko z enako iskrenim nasmehom dvignil moralo. Tako kot sta onadva zanjo pomenila rešitev, je tudi ona zanju pomenila življenje. Smoki najde njena sončna očala, njeno dušo in jih simbolično prepolovi, da da eno polovico Aliju. Prisiljena sta oditi nazaj po isti poti. Nazaj v realnost. Brez nje je tudi njuna svoboda izginila. Film zaključí železna ograja. Prav tista iz začetka filma. Nesvobodna sta. Ograjena. Smoki je nekoč vprašal: »Midva izgledava čisto drugače, kot v resnici sva. Kajne?« In prav to je resnica – prepuščena sproščeni pravljici sta bila

drugačna, a v svojem bistvu ista – dva mlada upornika, ki sta zbežala iz realnosti okusiti svobodo, a to v svet, kjer je nesvoboda stalnica – vsaj toliko, kolikor družba zahteva.

#### *6.2.8 Režiserski prijemi*

Kot smo se navadili že v Plesu v dežju, nam tudi v Peščinem gradu Hladnik ponuja ponavljajoče se zvoke, ki gledalcu neposredno in jasno sugestirajo vzdušje in utrjujejo interpretacijo dogajanja. V Peščinem gradu je izjemno pomembna ponavljajoča se melodija, ki smo jo imenovali kar himna srečnega popotovanja. Gre za popotnico vseh najlepših trenutkov in preobratov v filmu, ki jasno potencira srečno vzdušje in da gledalcu vedeti, da je – čeprav se zdi morda drugače – v svojem bistvu vse v redu in prav. Zaradi Mileninega mrmranja melodije ob skoku v prepad, se na primer še samomor zdi smiseln in osrečujoč. Glasba je Hladnikov pomemben filmski element in tudi v Peščinem gradu pomemben dejavnik dojetja filmske realnosti. Spremljajoča glasba zveni velikokrat tudi paradoksalno, kar sugerira, da je resnica drugačna od prikazanega. Če nam želi slika prikazati srečo, nam lahko glasba v ozadju izdaja, da je v resnici dogajanje vse prej kot srečno. Hladnik zahteva angažiranega gledalca, ki bere tudi podtone filma. Tipičen hladnikovski kontrast uporablja tudi kamera, ki na primer ob tem, ko nam kaže idilično nezazidano podeželje, kaže tresoč rob avtomobila, ki ga Ali v besu nad napredkom moderne družbe živčno popravlja. Gre za plastično prikazan kontrast – na eni strani neokrnjena, pomirjujoča narava, na drugi pa nevrotična, pokvarjena tehnologija. Načrtno kontrastno je prikazano tudi zdravnikovo tolmačenje Mileninega tesnobno omejenega ozadja ob prikazovanju prostranosti brezmejnega morja.

Kamera – tako kot tudi sama režija – je v Peščinem gradu enostavnejša in skromnejša kot v Plesu v dežju. Če je Ples v dežju baročno nasičen film, je Peščeni grad oblikovno zelo siromašen. Oblikovno skromen, enostaven in preprost film, ki prav s tem veliko pridobi. Gre za čist film. Kamera se pogosto postavi v ptičjo perspektivo, prav tako pa gledalca velikokrat postavi v kožo akterja. Tudi v Peščinem gradu uporablja vožnjo kamere in z njo pričara posebno čarobno in poetično vzdušje. Podobno kot s pomočjo vožnje kamere gledalca potopi v čarobnost prizora pravljичnega plesa Maruše, to ponovi tudi v katarzičnem plesu trojice.

Hladnik v Peščenem gradu rad tudi zavaja – kot takrat, ko je prizor dvoma namigoval, da je Alija objel naval strasti in da si želi spolnega akta s Špelo, nas tik pred pričakovanim poljubom preseneti in zasučje v popolnoma drugo zgodbo. Presenečenje Hladnik spretno podpre tudi z izvirno kamero, ki spominja na zmedenega in presenečenega gledalca.

V tipično hladnikovskem mašilu, ko mimo Alija pripelje vojaško vozilo in sproži Alijevo otročje in igrivo spakovanje, lahko razberemo kritiko takrat trajajoče in s strani mladih neodpravane Vietnamske vojne. V filmu večkrat zaslišimo vojaško bobnenje, ki potrjuje nesmiselnost vojne.

Opazimo lahko, da je Hladnik film Peščeni grad v marsičem naslanjal na svoj prvenec Ples v dežju. Paralele je možno vleči povsod, posebno pa med figurama Milene in Maruše, ki tudi končata enako. Ali in Smoki neseta Mileno v morje v istem položaju, kot so pogrebnički nesli Marušo. Le da je bila tam Maruša mrtva, Milena pa neskončno srečna. Ob tem se nam postavi legitimno vprašanje: je Milena Marušino nadaljevanje? Je Milena osvobodjena Maruša? Nov poskus življenja? Ljubezni? Morda. A brez uspeha, saj konča enako kot Maruša. V svojem fantastičnem svetu *post mortem*.

### **6.3 EROTIKON, KARUSSELL DER LEIDENSCHAFTEN<sup>59</sup> (1963)**

Film Erotikon nas že z uvodno sekvenco simbolično vpelje v maškarado, lahko bi rekli psihološki medosebni variete, kjer zaradi erotizirane ljubezni padajo maske. Bele rokavice nas napeljujejo k erotiki, medtem ko nam maska tragičnega klovnovskega nasmeha zre v oči kot grožnja že dvakrat povedane Hladnikove zgodbe: ljubezen je iluzija brez možnosti srečnega konca. Kabarejska glasba daje ritem in vzdušje filmu, ki spretno stopnjuje medsebojno destrukcijo štirih akterjev. V svoji farski se ves čas klovnovsko smejejo in veselo plešejo svoj ples v maskah, ki jih iz cirkuške arene preko maškarade pripelje v porušen grad propadlih iluzij. Uvodna kabarejska pevka nam dopoveduje, da »to moramo videti«, saj naj bi v tem sodelovali vsi, kar na nek način spet napeljuje na voajerski vidik filmske umetnosti in hkrati na napoved, da bomo priča

---

<sup>59</sup> Erotikon, vrtiljak strasti

pripovedi iz naših življenj. Vsi sodelujemo v tej isti farski smejočih se mask, ki s plesočimi koraki skrivajo resnico, se sprenevedajo in živijo v laži.

Hladnik nas že na začetku zbode s pogledom erotizirane ženske, ki med slačenjem koketira z gledalci – tako tistimi v gledališki dvorani kot neposredno tudi z nami. Z direktnim pogledom v kamero nas nič kaj prijazno nagovarja in kaže zrcalo sodobnega sveta, kjer »vsak hoče iz lastne kože, ker se počasi gnusi samemu sebi«. Čeprav se človek lahko za maskami nenehno skriva pred resnico, napoči vedno tudi čas odkritja – čas, ko resnica odvrže preobleko ter pokaže pravi obraz, svojo goloto. »In vsakdo sledi omamljen svoji lastni sledi. In na koncu ostane le gola resnica.« Ob napisu »Režija Boštjan Hladnik«, se pevka z eno potezo sleče, tako kot Boštjan Hladnik ves čas slači sodobno družbo, nas, gledalce svojih filmov. Sebe.

Kabarejski prolog v film abstrahira celotno poanto filma – še tako pravljичno zastavljena ljubezen, polna pretencioznih obljub in želja, se prej ali slej sprevrže v ljubezensko maškarado, kjer vsepovprek vpeti v ljubezenske trikotnike sčasoma pokažejo svoje lastne obraze. Goli se zazdijo povsem dehumanizirani in potolčeni zrejo v razgaljeno resnico. Sprenevedanje se prej ali slej spremeni v obžalovanje – in to je ena večnih potez Hladnikove poetike. Ko ljubezen spremeniš v igro, postaneš njen igralec in lahko le čakaš, da pade zastor. In takrat šele spoznaš vso golo resnico. To, da v tem sodelujemo vsi, je jasno: smo opazovalci, režiserji in igralci maškarade sodobnega sveta, kjer demaskirani ostajamo le dehumanizirani, alienizirani, osamljeni obrazi. In to je glavnina Hladnikove misli – svet je vse bolj nečloveški, odtujen, osamljen. Že v Peščenem grdu smo slišali, kar Erotikon ponovi: »Človeka ni več!« Starec na koncu Erotikona ugotovi prav to in na človeka zakriči: »In kdo je kriv? Vi! Vi ljubite! Vi ste iz ljubezni naredili igro!« Med ruševinami in na pogorišču njihovih osebnosti jim s prezirom v očeh očita: »Kaj je vredno vaše življenje? Nič. Zapirate oči, ušesa in usta.« V vsej zgodbi je le Ingrid sposobna sprejeti resnico – v sozvočju s Starcem postavi Svena na realna tla z ugaslo prošnjo, naj molčita: »Potem nama vsaj ni treba lagati.«

Starec predstavlja njihovo nasprotje – v idealizirani ljubezni išče svojo izginulo ženo. Ljubi jo, čeprav je ni. V tej obnemeli fantazmi nas spominja na utopičen par iz Plesa v dežju, kar predstavlja tipično hladnikovsko nasprotje neobstoječi ljubezni med nesrečnimi akterji. Starčeva »norost«, obsesija, ta neizmerna ljubezen do svoje žene, ki

je izginila med bombardiranjem gradu, je surrealna kot *privid*. Kot ples utopičnega para v *Plesu v dežju*. Kot Petrova silhueta. Kot Milenin svet za temnimi očali. Mož s krsto živi le za to, da najde ženino truplo – svoje življenje je posvetil mrtvi ženi in s tem postal hladnikovski predstavnik neizmerne, brezpogojne in večne ljubezni. Tipično zanj pokaže na drugi strani utopičnost in nesmiselnost idealizirane ljubezni preko četverice, ki na poti iskanja svojih nerealnih sanj, realno ljubezen definitivno izgubi. Porušen grad in v njem pokopana žena tako metaforično predstavljata uničeno in porušeno ljubezen med Svenom in Ingrid ter Gunnarjem in Ullo. Tudi z *Erotikonom* pove, da v dehumanizirani realnosti ljubezni ni več. Besede Peščenege gradu tako ponovi tudi v *Erotikonu* – starec se zazre direktno v nas: »Človek in ljubezen ne obstajata več.«

Pesimistična ljubezen in (samo)razgradnja medpartnerskih odnosov je stalna tema Hladnikovih filmov. Vera v večno in srečno ljubezen nam Hladnikov opus zagotovo vsaj spodnese, če že ne popolnoma razžre. To je gotovo. In to se nadaljuje tudi v *Erotikonu*. Brezupno.

### *6.3.1 Erotikon kot nadaljevanje in nadgradnja Plesa v dežju in Peščenege gradu*

Paralele in nanašanja na Peščeni grad so v *Erotikonu* pogoste in se pletejo skozi cel film. Hladnik nas najprej preseneti s portretom trojice iz Peščenege gradu – na steni vidimo sliko Milene, Alija in Smokija. Gre za modernistično gesto režiserja, jasen *cameo appearance* Boštjana Hladnika. Gre za namig kontinuitete *auteurja*, poleg tega pa tudi za nadaljevanje zgodbe njegovega opusa. *Ples v dežju*, *Peščeni grad*, *Erotikon*. Trije filmi, en režiser, ena zgodba. Portret trojice iz Peščenege gradu nam jasno sugerira, da so Ingrid, Sven in Gunnar v podobnem odnosu kot Milena, Ali in Smoki. Da gre za nevaren ljubezenski trikotnik, ki direktno implicira na nesrečno zgodbo Milene, Alija in Smokija. V isti sekvenci spremlja kamera s ptičje perspektive vrtečo se trojico, ki nas spominja na urino kolesje in takoj asociativno odpelje na plažo Peščenege gradu, kjer se je trojica srečno vrtela. Gre za jasne in nenaključne paralele, očitno kontinuiteto.

Ko trojica sprejme idejo o skupnem izletu, se okrog njih vrti kamera in ves čas kaže plakat Peščenege gradu. Kot grožnja. Kot zla slutnja. Paralele so nesporne, saj so na

izlet odšli tudi Milena, Ali in Smoki. Ingrid in Sven se veselita, saj je družčina na poti do njunega gradu, tako kot je bila tudi trojica na poti do peščenega gradu. Peščeni grad se v Erotikonu sicer materializira, a tako kot tudi peščeni ne nudi niti ta z obzidjem zelene varnosti in trdnosti njihovih življenj. Porušen je, tako kot njihova življenja. Kot v Peščenem gradu trojica je tudi četverica zašla in po »napačni poti« prišla prav do njihovega pogubnega gradu. Metaforično in dobesedno. Sven je, podobno kot Milena v Peščenem gradu, odločen: »K našemu gradu vodi samo ena pot.« Naprej!

Ko končno vstopijo v svoj porušen »sanjski grad«, poslušamo žensko: »Nekoliko preveč jo je ljubil, to je bilo več kot ljubezen. Sedaj lahko vidimo, kaj ostane od tega. Nič, samo ruševine in pepel.« Starkino pripovedovanje občuti četverica osebno – tako kot tudi gledalec ve, da je porušen grad ponovitev rušenja Peščenega gradu in njihovih ljubezni. Sven avtoanalitično zazrt v ruševino ugotavlja, da se je v gradu vse zelo spremenilo. Še Gunnar ga zbadljivo vpraša: »To je torej vajin sanjski grad, Sven?« Sven si sam pri sebi reče: »Grad, kot da bi bil zgrajen za vekomaj. Sedaj pa ...« Ljubezen se vedno začne tako, kot bi bila za zmeraj, a se v Hladnikovih filmih vedno sprevrže v nemogočo iluzijo. Neresnično utvaro. Laž. Prej ali slej se vsak sanjski grad zruši – prav zato, ker je »sanjski«. Irealen. Iluzoren. Brez realne eksistence. Porušenost gradu četverico postavi na realna tla in obelodani njihovo naivnost.

Uporaba slike v zrcalu nas spomni na Marušo iz Plesa v dežju. Tudi tam je zrcalo nosilo posebno vlogo – še posebej v trenutku njenega umiranja, a – kontrastno – tudi v njenem pravljичnem svetu. V zrcalu je Maruša uvidela svojo pravljичno podobo. Svojo srečno sebe. Prav tako si tudi Ingrid pomerja svojo pravljичno obleko. Ne obleče je, le pridrži si jo na sebi in začne plesati. Kot Smoki in Ali takrat na plaži Peščenega gradu. In Maruša je v svoji fantazmi prav tako plesala. Ali in Smoki sta plesala s svojo »sanjsko žensko«, Ingrid pa pleše sama s seboj – s svojo »sanjsko eksistenco«. S svojo preteklostjo. Kot Maruša. Pleše sama s sabo v vlogi srečno zaljubljene Svenove izbranke. Ali še boljše – srečno poročene Gunnarjeve žene. Objemajoča obleko z grenko-sladkim smehljajem poplesuje po sobi in svoje upe usmerja tja, kjer se vidijo sanje, želje. Razdvojena je. Preklana. Tudi Ingrid je podobno kot Maruša začela uhajati v svoj fantastični svet, svoj notranji svet. Zatekla se je v svoj sanjski scenarij. V tej fantazmi ni sama, ampak v njej zapleše s Svenom. Ingrid je – podobno kot Maruša v svojem svetu – pravljичno urejena – v lepi obleki, z lepo frizuro. V pravljici ji Sven obljublja pravljичno življenje.

Kontrastno pa je plesišče zasuto z belimi, velikimi svečami, ki utesnjujejo ta sanjski ples. Kot bi plesala na sedmini svoje ljubezni. Njun poročni ples poročnega potovanja postane smrtni ples blodnje. Gre za *fleshback* – spomin na njun »najlepši dan«, na poroko v gradu. Na steni je portret njiju dveh, mladih, objetih, zaljubljenih. »Vidiš, vse je še tako, kot je bilo«, reče Ingrid. To je njena nerealna želja – da bi bilo tako, kot je bilo takrat, ko sta bila še mlada. In to je bila prav tako tudi Marušina želja – da bi jo Peter ljubil tako kot takrat, ko sta bila mlada. Obe si želita, da bi živeli ljubezen tistega fiktivnega, zaljubljenega para iz Plesa v dežju. A spomnimo se Petrovih besed: »Kdor ni sposoben živeti v resničnosti ...«

### 6.3.2 Oris karakterjev Erotikona

Ingrid, ki jo lahko gledamo kot kontinuiteto Maruše in Milene, je želela zbežati stran od zrežiranega, zlaganega sveta, a je stopila prav tja – v realnost, ki se zdi še bolj zlagana kot teater sam. Z odpovedjo pogodbe gledališkemu cirkusu je podpisala pogodbo s cirkusem svoje lastne realnosti. Na prvi pogled srečno poročena s Svenom, a v resnici skrajno razočarana ženska, polna obžalovanj in dvomov. Ko se v njuno življenje znova zasidra Gunner, skupni prijatelj, ki se je po dolgih letih prikazal kot duh preteklosti, so se ji temelji srečne realnosti močno zrahljali. Med Gunnarjem in Ingrid je obojestranska privlačnost očitna, a ne tako preprosta, kot se zdi. Ingrid se »skriva« za zidom kot bi se skrivala pred seboj, pred resnico. Zid je njena maska. Hladnikovsko značilno kontradiktorno nam Ingrid žalostno, obupano prizna: »Jaz sem vsekakor srečna.« Besede pravijo eno, slika drugo zgodbo. Ingrid je skrajno nesrečna. Kot Maruša. Kot Milena. S tistim neslišnim cmokom v grlu, ki se skriva za masko nasmeha.

Ingrid je v igri laži Erotikona med vsemi akterji najbolj iskrena. »Sven, žalostna sem.« Boji se. »Tako mi je, kot bi se vsak trenutek podrla drevesa na naju.« V spominu nam ostaja slika, ko Ingrid leži kot umirajoči labod in gleda stran od sveta. Hladnik nam jo namensko večkrat pokaže brez življenja, kot bi bila že mrtva. »Sreča sme biti glasna, bolečina ne.« Grad, v katerem je Ingrid izbrala Svena in ne Gunnarja, ker je bil ta odsoten, se zgodi ultimativen konec igre. Ingrid se večkrat zazirajoča v figure matere z otrokom, zdi neizpolnjena in polna obžalovanj. Nenehno čutimo napetost. Občutek krivde. Razočaranje. Obup. Zaupamo ji, ko reče, da si ne želi »božanskega moža«, saj



tega ne bi zdržala. Želi si partnerja, ki bi ji nudil »normalno« življenje, predvsem pa »majhnega dečka«. Sven jo želi prepričati, da imajo »vse pravljice srečen konec«, ampak Ingrid je nosilka Hladnikove ideje – brez vrnjenega poljuba, mrtva se na obljube o pravljicah ne ozira. Morda si pravljice želi, a vanjo ne verjame. Zato se podoba matere z otrokom razblini v gole kamenčke in vodo.

Režiser nam Ullino življenjsko zgodbo predstavi skozi muzikal – »burko« iz njenega mladostniškega življenja. Ulla, ki predstavlja seksapilen pol hladnikovske ženske, v spodnjem perilu razodene, da njeno lepo telo ne zagotavlja njene sreče, da je njeno telo njeno prekletstvo: »Vi vidite samo rame in bedra in prsi in noge, toda vašo ljubezen, veliko, pravo, edino, to pozabite že v naslednjem trenutku.« Z razgaljenimi prsmi zaokroži svojo življenjsko zgodbo: »In na koncu ostane dekle vendarle samo.« Jasno je, da le ni tako srečna, kot se zdi na prvi pogled. Njena divja razposajenost je nemalokrat le obrambni mehanizem. In Sven se zaljubi prav v to, kar Ingrid nima – divjost, obratno pa Gunnar zavrača to, kar Ulla ima in si želi Ingridine umirjenosti. Hladnik je ta kontrast zgradil z Gunnarjevim vidnim trpljenjem, saj mu Ullina predstava ni všeč, medtem pa je Sven nad njeno predstavo navdušen. A Ulla bo na koncu vendarle sama.

Kot smo rekli, je Ulla zgrajena kot jasen Ingridin kontrast. Je divja, svobodna, neukročena. Hladnik je ni po naključju oblekel v kostum divje mačke. Vedno nasmejana predstavlja Ingridino popolno nasprotje: svobodo, sproščenost, sensualnost, neobremenjenost. Vedno zagrenejna Ingrid pa je na drugi strani nezadovoljna, obremenjena in nergava. Simbolično nam je ta kontrast Hladnik pokazal že v kadru, ko je Ingrid motil veter v laseh – nesvobodno si popravlja lase in išče ruto, s katerimi bi si rešila frizuro, s tem pa jasno kaže na svojo nenaravnost, zadržanost. Ulla pa je – tako kot Sven – nad vetrom navdušena. In te kontrarnosti vzpostavljajo jasno nekompatibilnost Svena in Ingrid ter na drugi strani karakterno sozvočje in privlačnost med Svenom ter Ullo. Sven in Ulla odražata divjo, razuzdano, vulgarno, perverzno, telesno ljubezen – to nam je Hladnik še posebej ikonično poudaril v prizoru, ko Sven Ullo naliva z vinom, Ingrid pa nasprotno išče varno in ustaljeno ljubezen, ki jo v Erotikonu reprezentira Gunnar.

Tudi Sven in Gunnar sta en nasproti drugemu črno-belo nasprotje. Hladnik nam njuno kontrastnost prikaže že s tem, ko nam Gunnarja skoraj nepremično fiksira v kader, v

katerem Sven teka okoli. Gunnar nam daje občutek ustaljenosti, moči, odločnosti, medtem ko se nam zazdi Sven opotekajoč, nezanesljiv, neustaljen. Izgubljen. Ta izrazita kontrastnost se skozi film gradi v vse bolj izrazito karakterizacijo oseb. In hkrati nekompatibilnost med partnerji.

Velik kontrast nam Hladnik namreč simbolično izriše tudi med obema paroma. Ulla in Gunnar živita v finančnem izobilju. To nam simbolično izriše prizor, ko Ulla ljubosumnemu Gunnarju provokativno in ironično predlaga, da naj ji natakne kar okove, če se ne sme niti premakniti in naj bodo okovi kar zlata zapestnica, ki sta jo nedavno videla. Oba sta nasmejana, srečna, neobremenjena. Istočasno pa se Ingrid kontrastno trpeče stiska k Svenu in otožno sanja o tisti obljubljeni, a nedosegljivi Kleopatrinini zlati, veliki postelji. Žalostna je v skupni bedi neimeti.

Tudi stanje sreče in nesreče se igrivo izmenjujeta. Ko je Ulla nesrečna, Ingrid prizna, da še ni bila tako srečna. Ko je Ulla srečna, vidimo Ingrid nesrečno. Hladnik nas ves čas preigrava z menjavanjem vlog – gre za igro mask, saj je lahko pod masko smejočega klovna vsak videti srečen. Brez nje pa so akterji Erotikona nesrečni.

### *6.3.3 Režiserski in žanrski prijemi*

Film konstantno in progresivno pridobiva vse več elementov cirkuške maškarade, tragične burleske. S cirkuškim vozom z dvema starima konjema se pravi cirkus med njimi pravzaprav šele začne: »Potem nazdravimo cirkusu!« In prevoznemu sredstvu tega »road movieja«. Vse skupaj se zdi nekakšna igra, kostumi in maske to le plastično potrjujejo. Vsi bi bili nekaj kar niso, vsi bi skrili svoje lastne obraze, svoje lastne misli. Dekleti se celo preoblečeta, da bi ju gospoda zamenjala. To je bistvo – zdi se, da bi se radi zamenjali, da bi vsi radi bili nekdo drug. Vse okoli njih je igra – njihove vmesne igre so pravzaprav njihova realnost.

Hladnik nas v Erotikonu – sicer v njegovem tipičnem melodramatičnem tonu – večkrat pahne v situacijski muzikal, ki kot filmsko mašilo razkriva preteklost in sedanost zgodbe. Muzikal je pomemben element, ki deluje kot vezivno tkivo filma.

Poleg muzikala, pa se tudi v Erotikonu poslužuje simbolično močnih burlesknih sekvenc (spomnimo se na Peščeni grad in podobne burleskne prizore). Funkcija teh prizorov je predvsem razbitje sicer težkih tem in hkrati kontrastno poudarjanje tesnobe v filmu. Ena takih je na primer vkrcavanje štirice na ladjo medtem, ko se okoli njih dogaja poulični karneval. Predvsem je groteskno njihovo podajanje potovalk, ki izpade nerealno, karikirano. Kot tudi nakazano veselje. Navzven bruhajo srečo, navznoter pa jih razjeda dvom in strah. Ingrid in Gunnar zreta polna obžalovanja drug v drugega, okoli njiju neskladno in kontradiktorno vrešči karneval. Tudi v gradu nam Hladnik postreže s kaotičnim presenečenjem, ki da filmu grotesken, ekspresionističen in nadrealističen prizvok – iz nikoder skočijo maske, da v trenutku zavlada kaos, nemir. Kot nasprotje vidimo Gunnarja in Ingrid, ki molče in negibno slonita ob zidu. V filmu zasledimo več trenutkov podobnega kontrasta: pogost kontrastni moment je namreč prav kaos *versus* tišina. In prav ta večkratna žalostna tišina, ki je pogosto kontrastno glasno in evforično razbita, ustvarja neznosno in stopnjujočo tesnobo filma.

Že v prejšnjih dveh filmih smo spoznali, da Hladnik gledalca rad šokira. Tudi z nepričakovanimi kadri, ki v trenutku razbijejo predhodno vzdušje. Spomnimo se, kako je travmatični trenutek Ingridine žalosti razbilo Ullino brezpogojno sekanje ribjih glav. Iz turobnega momenta nekakšne slutnje razodetja nas vrže v bližnji plan odstranjevanja ribje glave. Kot streznitev. Ali pa kot tisti grozljiv smeh ženske, ki preži skozi črno zaveso, ki v trenutku postavi pod dvom naivnost četverice.

Pomembna modernistična gesta Hladnika, s katero se igra že od Plesa v dežju, je tudi prepovedan pogled v kamero, ki ne zastane niti v Erotikonu. Ko Ingrid drugič pogleda direktno v gledalca, se nam zazdi, da nas sprašuje, koga zares ljubi. S tem pogledom nas spomni na Bergmanovo Moniko in njej ultimativen pogled v kamero<sup>60</sup>.

Prav tako nadaljuje Hladnik tudi v Erotikonu s simboličnim prikazovanjem znakov, ki s konotativnimi asociacijami osvetlujejo zgodbo. Maske, rokavice, karneval, grad, obzidje, cirkuški voz, krste, iskanje pokojne žene ... Film je baročno poln simbolov, ki nam kot svojevrstna hladnikovska abeceda tolmačijo ozadja in drobovje zgodbe. Ko nam na primer pokaže cerkveni zvon, gledalcu takoj priključuje asociacijo na zakon, a

---

<sup>60</sup> Poletje z Moniko (Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, 1953)

ponudi hkrati tudi Ingridin grenko-sladek pogled nanj in tako pričara občutek dvoma, obžalovanja in hkrati želje, da bi tistega dne izbrala Gunnarja in ne Svena. Z enim samim pogledom in simbolom nam Hladnik marsikaj razkrije – mojster ustvarjanja filmskih slik je. En sam kader lahko pove celo zgodbo. Te »slike« se gledalcu vtisnejo v spomin – kot na primer kader, kjer pred staro hišo sedi star, osivel možakar, ki nežno pestuje mačko. Mizanscena nam razkriva tudi sekuro, kar naredi prizor mračen, skrivnosten, celo srhljiv. Možakar negibno sedi – prihod četverice ga ne zmoti. Kot mrtev je, kot kamen. In s podobnimi slikami Hladnik mojstrsko ustvarja vzdušje filma – z njimi gradi napetost, tesnoba, scenarij.

Ena od Hladnikovih stalnic je tudi tematizacija smrti. Spomnimo se starca, ki išče svoje izginulo ženo, prenaša krsto zanjo. Zdi se kot zla slutnja, kot napoved – morbidnost začutita tudi Ulla in Ingrid, ki se ob pogledu nanj zatečeta v objem partnerjev. In takrat vidimo zanimivo pozicijo – na eni strani Sven in Ingrid, na drugi Ulla in Gunnar, med njimi pa figura s krsto. Prizor nas spomni na spreved pogrebnikov s krstami v Plesu v dežju, ki prav tako ni napovedoval ničesar dobrega – pogubo.

Značilna Hladnikova perspektiva je ptičje gledišče. S tem nam tudi v Erotikonu utrjuje vlogo vsevedih gledalcev. Kot bogovi voajersko sledimo propadajočim ljubeznim in samodestruktivnim odnosom četverice. Hladnik pogosto uporablja značilno sredstvo modernističnega prehajanja med prizori – elipso. Tako tudi v Erotikonu – na primer takrat, ko kamera najprej pokaže Ingrid, ki si snema lasuljo in nato brez jasno izraženega prehoda pokaže nasmejanega Svena, ki izda, kdo prihaja k njima. Iz teatra direktno domov. Hladnik nas tako s spretno elipso velikokrat odpelje v naslednji prizor. Pomemben element Hladnikove govorice pa je tudi krožeča kamera, ki jo uporabi takrat, ko nam želi posredovati kaotično, negotovo in opotekajoče vzdušje akterjev.

#### *6.3.4 Prepletanje ljubezenskega trikotnika – tipičnega Hladnikovega motiva*

Tako nam napetost, daljnosežnost in vpliv težke situacije jasno nakazanega ljubezenskega trikotnika, ki razkriva fantome iz preteklosti, že na začetku pričara prav Hladnikova krožeča kamera, ki s pritajeno glasbo v ozadju daje občutek nerazrešenih računov in nelagodja trojice.

Gunnar Ingrid s prihodom preseneti. Nepripravljena pred samo seboj, razkriva dvome v svoje odločitve. Gunnarju se izmika tako figurativno kot metaforično. S krožnikom, ki nosi vlogo maske (podobno kot zid), si pokrije obraz in prizna: »Prstan je bil iz železa in ne iz zlata, poročnega potovanja pa tudi ni bilo.« S tem želi razvrednotiti pomen zveze s Svenom, ki je, čeprav s trkom ob resnico morda obžalovana in drugačna od prvotne fantazije, realna. S to izjavo prizna, da obžaluje poroko s Svenom in da si želi Gunnarja. In zgradi trikotnik.

Trikotnik konkretizira napoved o izletu v troje. Hišo, v kateri živita s Svenom, je zgradila Ingrid s svojimi erotičnimi kabarejskimi točkami, kar degradira Svenomo potenco. Moč si skuša – tudi pred Gunnarjem – vrniti s pretiranimi in nerealnimi obljubami: »Sedaj si samo moja in kar si želiš, to ti podarim«. Ta stvaren in zgovoren muzikalen dialog spremljajo Svenovi plesni koraki, ki se s pomočjo menjave glasbene spremljave spremenijo v koračnico. Parodično odo materializmu. Zasanjano ji obljublja, da ji bo omogočil vse in ji izpolnil vse material(istič)ne želje. Dobila bo vse, kar bo želela, tudi najboljši avtomobil. Sama sarkastično konkretizira: »Toda le Mercedes SL.« Sven ji obljublja zlato posteljo – da bo Ingrid simbolično kot Kleopatra. Jasno, da gre za prenapihnen mehurček, ki bo prej ali slej počil. Realna tla pa ne čakajo dolgo. Fantastično evforijo prekine slaba novica o zamiku Svenovega nastopa na novem delovnem mestu, ki bi omogočilo obljubljeno izobilje. Tako se zgodi še hujša degradacija Svenove moči. Idejo o skupnem izletu, ki naj bi bilo celo poročno potovanje, realizirata na račun nekdanjega Svenovega tekmeča, Gunnarja. Ironijo absurdnega »poročnega potovanja v troje« deloma normalizira pridružitve Ulle, Gunnarjeve neveste. In z njo se izriše dvojni trikotnik. Deltoid.

In tako se začne igra menjavanja vlog. Gradnje dveh ljubezenskih trikotnikov. Zelo plastično prikazane banalne razlike med karakterji potrujejo občutek, da se med akterji razvija navzkrižna privlačnost. Že sama geometrijska kompozicija akterjev v kadru nam večkrat riše jasna ljubezenska trikotnika. Sven in Ulla si diametralno zreta v oči, Ingrid in Gunnar pa predstavljata vrha dveh trikotnikov, ki se na drugi strani prav tako diametralno privlačita. Tudi jasno definirani karakterji kažejo na diametralno privlačnost – Sven in Ulla sta razigrana, hiperaktivna, sproščena, Ingrid in Gunnar

realna, umirjena, pasivna. Hladnik nam spet zelo plastično izriše odnose med njimi in njihove vloge v cirkuški maškaradi.

A skrivanje za maskami ne izniči resnice in ne odpravi bolečine. Spet imamo opraviti s spoznanjem, da je življenje maškarada, da je ljubezen mit. Da je zvestoba nemogoča. Sven se je zagledal v Ullo, Ingrid pa še ni prebolela Gunnarja in ne on nje. In tako se je njihova realnost v trenutku preoblekla v podobo laži. Sven realnost utaplja v svoji fantazmi – njegova fatalna silhueta je Ulla, ki ga je zmešala s svojo sensualnostjo, divjostjo, drugačnostjo. Podobno kot Peter zaradi svoje fantazme, tudi Sven zaradi Ulle vse bolj odklanja Ingrid.

Ljubezenska trikotnika se vse bolj zapletata in tako postaja igra vse bolj nevarna in težka. Sven se ob zavedanju, da postaja vse bolj posesiven do ženske, ki pripada drugemu, zateka v fiktivno ljubezen zakonite žene Ingrid. Prepričal bi se rad, da je realnost tista, ki jo hoče. Napetost med njimi vse bolj narašča. Ulla pogleduje k Svenu, Sven k Ulli, Gunnar strmi v Ingrid. Vsi se naslanjajo in hkrati trpinčijo v svojih erotičnih utvarah in obžalovanjih ter vse bolj odklanjajo brezizhodno realnost. Ta svinec, ki ga ustvarjajo, vse težje pada tudi na gledalca.

Ingrid Svena dobesedno in metaforično prosi, naj jo drži. Da ne bi padla. Boji se realnosti, zato noče priznati, da je vsega konec. Misel, da v konfrontaciji z Ullo izgublja, jo počasi ubija. Hladnik nam strah pred tekmično utrdi v sekvenci plesa med Ingrid in Svenom – Ulla takrat nenehno »vstopa« v kader in s tem ne dopušča njenega miru, njune intime. Romantiko med njima provokativno prekine tudi Gunnar – zanima ga, če ima »njun grad« tudi kapelo in župnika. Napeljuje seveda na poroko z Ullo, kar Ingrid zabolj, čeprav je jasno, da je prav ona tista, ki si jo Gunnar zares želi. Gre za ukradeno ljubezen. Ko se je on umaknil, ji jo je vzel tisti, ki je ni nikoli zapustil. Vloga Svena, nas glede na dejstvo, da se je poročil z Ingrid šele potem, ko se je Gunnar umaknil, spomni na usodo Šepetalca, ki je v zasedi nemočno čakal na srečen splet okoliščin z Marušo. Če je bil Šepetalec prepozen, je Svenu vendarle uspelo.

Za svojo eksistenco v ljubezenskem rombu se najbolj boji Ingrid, ki je hkrati tudi najbolj neodločena in odgovorna za stanje, v katerem je. Ona je izbirala. Sedaj pa Ulla na prvi pogled prednjači – Gunnar jo namerava poročiti, Sven strastno pogleduje k njej.

Ingrid pa ostaja vse bolj ranjena nekje v ozadju. Zato jo Hladnik kaže z zamrznjenim obrazom in medlo brezizraznim pogledom. Sanja o obljubljeni Svenovi postelji, kot da bi »postelja Kleopatre« postala sinonim za njegovo ljubezen. On ji obljublja vse, ne da ji pa tistega, kar išče. Sreče.

Ulla se na drugi strani zdi suverena in samozavestna, a le dokler prizor, kjer z neverjetno lahkoto in jezo seka ribje glave, ne razkrije strahu pred Ingrid. Počuti se ogroženo. Ljubosumna je na Gunnarjevo »prvo dragico«. In izguba zaupanja ljubezenski deltooid še izostri. Riba pa pušča na celotno zgodbo kot tipičen hladnikovski simbol vtis sluzavosti, gnusobe. Tako deluje tudi Gunnar, ko z veliko ribo v roki laska Ulli, ki ga jezno zavrne: »Pusti me, ti mrzla riba!« Po Ullini zavrnitvi brez slabe vesti prevzame Ingrid, ki v mrtvi ribi nasprotno kot Ulla vidi lepoto in zaslepljena z ljubeznijo prizna: »Kako lepa je! Sploh nisem vedela, da lahko riba tako krvavi!« Kontradiktorno, kontrastno, učinkovito. Tipična Hladnikova igra kontrastov.

Gunnar, Sven in Ingrid tvorijo trden trikotnik, ki onemogoča življenje v realnosti in posuva temelje preteklosti. Srečno lahko živijo le v kostumih »lepega časa, ki je nekoč vladal /.../ in ki še ni mrtev, dokler živi v spominu.« V kostumih in maskah lahko odvržejo svoja oblačila, svoje obraze. Preoblečen v nekoga drugega, se lahko očistiš, razbremeniš lažne navlake in zaživiš v novi preobleki. Zdi se, kot da bi predvsem Ingrid in Gunnar hrepenela po teh novih oblačilih – novem življenju, ki je svoje temelje zgradilo že davno v preteklosti. Sven se tega zaveda in Gunnarjevo prevlado nemočno sprejema. Zapletel se je v mrežo Ulline erotičnosti in tudi če bi želel, se ji ne more upreti. Sven je kot utelešenje spolnega nagona, ki ob Ullini prisotnosti povsem izgubi razum.

Čeprav je jasno, da so ljubezenske zgodbe deltooida porušene, akterji igrajo svoje vloge – kot v pravljici, irealnem, fantastičnem svetu. Tako kot so v Plesu v dežju in Peščinem gradu živeli v irealnem svetu, so v podobnem mehurčku tudi v Erotikonu. Gunnar in Ulla se pripravljata na sanjsko poroko – ki bolj kot sanjska, je nerealna. Kot laž. Ob tem pa najbolj trpi Ingrid, ki je s prihodom Gunnarja in Ullie izgubila oba. Gunnarja in Svena. Kamera med njimi večkrat kroži, kar razrašča napetost, negotovost in negativizem.

Tako kot je tekmovalnost naraščala v Peščenem gradu in vrhunec dosegla z napovedjo tekme, ki je hkrati pomenila konec njihove igre, je tudi v Erotikonu vse ostrejša. Zanimiv je dialog med Svenom in Gunnarjem: Sven pove: »Tvoja prijateljica mi je všeč.« Gunnar poda žogico nazaj: »Meni pa je všeč tvoja žena.« A Sven je nanjo vseeno ljubosumen: »Moja Ingrid? To je moja takratna mladost. Te mi ne moreš vzeti.« Gunnar nadaljuje: »In ti mi hočeš ukrasti mojo sedanost, mojo Ullo!« Sven za trenutek utihne, nato provokativno vpraša: »No, in?« Gunnar ponovi: »No, in?« Sven odpre odprto igro. Tekmo. »Pustimo stvari teči kot tečejo.« Gunnar se strinja: »Dobro, prijatelj moj.« In Sven nasmejano odvrne: »Dobro, prijatelj moj!« Glasno se smeje. Podpisala sta odprto igro – tako kot sta v tekmo za Milenino ljubezen stopila tudi Ali in Smoki. Z napovedjo tekme pa sta – še posebej če povlečemo paralele s Peščenim gradom – podpisala konec njunih fantazem.

Črv dvoma se v vse akterje vse bolj zajeda in jih počasi, a vztrajno razkraja. Vsi dvomijo dvojno – v svojo in v ljubezen svojih partnerjev. Gola Ulla Svena zavaja, češ da ni nobenega smisla v tem, da bi ostala zvesta – Ingrid in Gunnar tako ali tako komaj čakata, da sta sama. Žalost tega stanja je vse bolj težka in film iz minute v minuto pridobiva na težki svinčenosti. Sven je razklan med Ullo in Ingrid, Gunnar prav tako, Ingrid med Svenom in Gunnarjem in Ulla prav tako. Skupaj so vpeti v utesnjen romb, ki jih spodjeda od znotraj. Film na tej podlagi iz sekvence v sekvenco razvija svojo hladnost, obupanost. Turobnost.

### *6.3.5 Epilog ljubezni*

Ko zastor pade nad Ingridino fantastično balado, sledi streznitev. Ingrid srečna leži na postelji, ko se zave, da je fantazma last drugih, ne nje. Svenove besede »Čutiš tudi ti, da je en sam trenutek cela večnost? Tako štejejo zaljubljeni leta.« so del preteklosti, del njenih sanj. Tista, ki se smeji v realnosti je Ulla. Ingrid se v budnem stanju zave, da je njena pravljica last naivnih sanj. Realnost je povsem nekaj drugega – Sven slinasto hvali Ullo: »Fantastična si. Lepa si. To je pravljico. Tvoji lasje, tvoja polt. Čutiti te hočem.« Gledamo pa Ingrid, ki komaj še lahko posluša Svenove mučne besede, nemenjene Ulli in ne njej: »Ne morem se ti upreti. Tako lepa si in mlada.« Besede nas spomnijo na Marušo in Petra. Čeprav ji Sven tega ni direktno rekel, je Ingrid slišala



prav to – kot Maruša, ki se ni mogla soočiti z grozljivim priznanjem Petra, da je grda, nagnusna in stara. Za Marušo so bile te besede usodne, pri Ingrid pa čutimo enormno bolečino – še posebej, ko sliši povabilo Ulle, naj jo Sven poljubi. Takrat glasno zakriči: »Ne!« S krikom želi preglasiti vse slišane besede. Resnico. To resničnost. Ušla bi v pravljico, ki jo je pred tem zibala v sreči. Sven je z Ullo iznašel svojo potenco – še nikdar ni bil močnejši. Ob tem priznanju začne Ingrid histerično mašiti luknje na zidu, da bi le lahko zanikala boleč dialog, ki ruši njen peščeni grad. Utišala bi govoreče stene, a ne uspe. Želi zanikati resničnost, a ta je preglasna, da bi jo lahko preslišala.

Hladnik nam neskončno distanco med Svenom in Ingrid prikaže z dejansko distanco med njima. Med njima je jasen odboj, nezaželenost, občutek krivde in slabe vesti. Lahko bi nadaljevala v laži, se sprenevedala, a Ingrid ju utiša: »Potem nama vsaj ni treba lagati.« Veter – tipičen hladnikovski prijem – daje tudi v Erotikonu neznosen občutek hladu. Gre za značilen zvok, ki jasno izraža hladen konec ljubezni – spoznanje o padcu iluzije, neobstoječe ljubezni.

Njihov sanjski grad je v resnici ruševina pod hribom. Začetna fantazma dobi realen obraz. »Zvestoba bo, kot staro vino, vedno le zvestejša,« je njihova naivna vera, ki se po hladnikovski sprevrže v popolno nasprotje. Zaslišimo trobento, ki jo igra ena od mask. Zvok trobente naznanja smrt. Dobesedno in metaforično. Sven z nasmehom na obrazu zakriči: »Mrtev je. Mrtev, mrtev!« Gunnar povesi svoj obraz, na katerem ima črno Ullino klafuto. Izdan je. Mrtev. Končni prizor je skrajno kaotičen, mučen, skoraj neznosen. Čutimo utesnjenost, neskončen vrtinec, ki je vse štiri akterje odločno posrkal vase. Z njimi lahko čutimo trpljenje. Le Ulla je sposobna nositi masko smeha. Zvok letal nas spomni na bombardiranje gradu izpred dolgih let. Štirici se po dolgih mukah le uspe izviti iz vrtninca karnevala. Izmučeni so. Nemo se naslonijo na zid. Sanjski grad je le ranljiva razvalina – in to so postali oni. Mrzel veter potrjuje njihov propad.

Veter in glasba srhljivo, hladno in boleče oznanjajo njihov konec. »Plameni so edini, ki so tukaj živi.« Končna maškarada uprizarja njihovo blodnjaško podzavest. Glasba je znana – tista, ki je spremljala že začetni karnevalski vložek. Nakazana igra vlog nam daje slutiti, da sta tako Ingrid in Ulla v bistvu ista oseba, tako kot tudi Gunnar in Sven. Kot bi šlo za menjavanje vlog. Za ljubezensko igro, kjer nihče ne ve komu pripada, koga ljubi in s kom želi biti.

Gunnar ohranja hladno glazuro na obrazu, čeprav čuti neskončen prezir. Ingrid še vedno upa, da se bo Sven zanj boril. Boleča tišina razkriva Svenov občutek krivde in Ullino razočaranje. V tej igri so izgubili vsi. Rezek zvok vetra hlad v sobi še ojača. V ozadju nanje preži nagačena sova – gre za neslišen skovik, nakazan skovik sove, ki smo ga slišali tako v Plesu v dežju kot Peščenem gradu. V Erotikonu nihče ne dobesedno umre, metaforično pa vsi.

Ingrid se vrne v obleki iz »*flashbacka*«. Kot princesa bi svoje življenje rada preselila v pravljico. Podobno kot Maruša. A Sven ji – tako kot Peter Maruši – da vedeti le to, da je njuna zgodba končana in da je bila le toliko pravljica kolikor nerealna iluzija. Obleke se Sven ne spomni – ne spomni se njunega najlepšega dne. Torej ne obstajata. Grad, kjer »je vse za nekaj številke preveliko« ponazarja obljube sanjskega sveta – grandiozne, pretenciozne, nerealne. Temelji grajske ljubezni, zgrajeni na laži, na iluziji, utvari, so se sesuli v prah.

Ingrid obžaluje čas, ko je bila »najsrečnejši človek na svetu«. A se počasi zaveda, da ni bila »ta lepa resnica« nič drugega kot laž. Karnevalska avantura padlih mask je pokazala pravi obraz njihovih življenj. Ingrid trpi zaradi svojih odločitev. Resnica, da je bil Gunnar ves čas z njo, saj se je »le« skrival za ključno sliko njene poroke, njenega propada, boli. Kar naredi konec še toliko bolj tragičen. Takrat sta prišla oba – ker tega ni vedela, je izgubila ona. Hladen veter ječi kot bolečina ob zavedanju, da je vsega konec. Urin udarec simbolično najavi konec predstave, njihove tragične maškarade. Ingrid se obrne k trojici: »Ničesar, ničesar nimate povedati? Dobro. Potem bomo pač nadaljevali z našo igro. Tako dolgo, dokler vam končno ne bom podobna.« Iz ptičje perspektive vidimo Ingrid, ki se nagiba navzdol in pričakujemo, da se bo vrgla, a film se konča le s smrtjo starca s krsto. Ingrid je očitno močnejša od Milene in Maruše – resnico sprejme.

Hladnik svoje pomembno sporočilo ponovi tudi v Erotikonu. Petrovo izjavo, da nima smisla živeti, če ne preneseš realnosti, nam preoblečeno ponovi Sven: »Kdor je na ladji, si mora na obali najti točko, za katero se lahko oprime.« Ne moreš fantazirati brez oprijemljive točke v realnosti. »Vsak človek potrebuje trdno točko, sicer ne ve, kaj počne.« Sanje so irealne, zato se ne splača živeti na njihovih temeljih. To nam Hladnik

vseskozi dopoveduje. Hrepenenje po večni ljubezni je jalovo, saj je večna ljubezen nemogoča iluzija, ki prej ali slej trči ob realnost – tako kot je sedaj Ingrid trčila v Svena.

#### **6.4 MAIBRITT, DAS MÄDCHEN VON DEN INSELN<sup>61</sup> (1964)**

Hladnik nas s svojim četrtem filmom pahne v povsem novo in glede na prejšnje, nepričakovano izkušnjo. Drugačen svet kot nam je bil predstavljen v triadi melodramatičnega preigravanja psiholoških ljubezenskih iger – Ples v dežju, Peščeni grad in Erotikon – nam zapakira v žanrsko strogo zapovedano romantično komedijo. Gre za konvencionalno grajeno formo, s ciljem komercialno uspešne neobremenjujoče sprostivke. V filmu Maibritt, Deklica z otokov, ni sledu o svinčeni teži ali psihološko zagonetenih podzavestnih blodnjah. Ni prostora za črnogledost, melanholijo in smrt. Gre za strogo zasnovano romantično komedijo, katere žanrske zapovedi so Hladniku – filmskemu mojstru – znane in povsem jasne. Filmski jezik obvlada – tudi tisti manj svoboden, tako se v Maibritt žanra z lahkoto drži in od njegovih prvin ne odstopa, čeprav lahko začutimo tudi njemu lastno poetiko. Sicer pa je že to, da gre za prvi Hladnikov barvni film, noviteta – zanj in za nas, a bolj kot barve tehnične izvedbe, čudita sproščenost, humornost, nasmejanost, lahkotnost te resnično nove dimenzije njegove poetike. Tiste, prilagojene na predhodni Hladnikov jezik, izrazita preobrazba najprej šokira. Gre za novo poglavje Hladnikove filmske estetike. Sicer pa se hladnikovski narečje tudi v strogem žanrskem izdelku ne skriva. Poznavalec bo lahko tudi v tem filmu spoznal avtorja.

Film Maibritt se – tako kot se za Hladnika spodobi – spet začne hrupno. Še večji Hladnikov pečat pušča nevihta. Grmenje, bliskanje in hrupen dež dajejo sprva slutiti, da smo priča novi melodramatični stvaritvi, a se kmalu zavemo, da gre prej za burlesko. Prej romantično speča silhueta, se ob zvoku nadležne budilke začne pritoževati – že rdeča pidžama akterja nas pripravi na sproščeno perspektivo. Moški v rdeči pižami, Mintz, praznuje svoj rojstni dan. »Grozno vreme« mu kvari namišljene načrte. Na njegov rojstni dan bi se moralo zgoditi nekaj lepega, na primer plezanje po Himalaji, ne pa slabo vreme. Zgodil pa se mu bo – nevednemu, nepremišljenemu in prismuknjenemu

---

<sup>61</sup> Maibritt, deklica z otokov.

– še boljši scenarij kot plezanje po Himalaji. Gospodinja mu podari ročno spleten živorumen šal, ki si ga po nekaj trenutkih lažne skromnosti, zavije okrog vratu. Šal še poudari komično lahkotnost lika in tudi filma. Kamera nam ob najavni špici kaže zibajočega angela: »Maibritt, Deklica z otokov«. Začetek spremlja nežna, a vesela glasba, kar obljublja neobremenjujoče vzdušje, ki je vzpostavljeno že z uvodnim nastavkom.

#### *6.4.1 Naključna desetmilijonska misija*

Ne glede na rojstni dan in želje po naskakovanju Himalaje, je Mintz moral v službo. Podarjen rumen šal ga simbolično reši pred epidemijo gripe in virusov, ki kričijo tudi iz naslovnice časopisa. Imunost pa mu nesluteno spremeni življenje. Hladnik nam grozeči napad virusov ne pozabi poudariti niti z zvokom. A Mintza grožnje ne ganejo. Vstopi v ogromno stavbo, kjer se zaradi okvarjenega dvigala vzpenja po stopnicah – kot bi želel simbolično in glede na nadaljevanje zgodbe tudi kontradiktorno sporočiti, da se do uspeha ne pride po bližnjici, ampak s trudnim vzdihovanjem. Hladnik nam napore ob pokvarjenih dvigalih in neskončnimi stopnicami predstavi komično in karikirano. Ves prehojeni napor nam na koncu izda kamera, ki se postavi pred stavbo – skozi gromozansko stekleno pročelje lahko opazujemo Mintza, ki teče po nadstropjih. Ponavljajoči kadri in Mintzovi stopnjevani vzdihljaji nam dajejo občutek kontinuitete, ponavljanja, stopnjujoče muke. Na komičen način. Vse skupaj izgleda kot mučne sanje, iz katerih ne moreš in ne moreš izstopiti. A Mintzu uspe priti do cilja – v pisarno. Komaj lovi sapo, ko se pojavi napis: »Regie: Boštjan Hladnik«. Z glasnim tajničnim kihom se film pravzaprav šele začne.

Tako kot vsi Mintzovi sodelavci, bo tudi tajnica pokleknila pred epidemijo, ki je izpraznila pisarno in s tem spremenila Mintzovo življenje – (pod)povprečen uslužbenec, precej butast in neroden, zaradi gripe, ki je povsem osiromašila kader, dobi vrhunsko karierno priložnost – v imenu direktorja mora skleniti pogodbo za deset milijonov dolarjev.

Tajnica lahko direktorju ponudi le Mintza, edinega uslužbenca, ki ni podlegel bolezni. Za sprejem posla, mora Mintz do direkcije spet po neskončnih stopnicah stavbe –

kamera nas postavi pred stavbo, da komično borbo s stopnicami gledamo od daleč. V pisarni kihajoči direktor Mintza očitno sploh ne pozna – a sila razmer ga prisili, da posel podeli prav njemu. Besede »potem pa letite« je Mintz seveda najprej narobe razumel – mislil je, da je odpuščen, a na njegovo veselje izve, da bo po sili razmer letel v Stockholm, kjer bo moral izpogajati posel za deset milijonov dolarjev. Pomemben posel bo moral pred grabežljivimi Angleži, Francozi in Rusi ubraniti nekdo, za katerega do sedaj direktor sploh vedel ni. Direktor Mintza opozori na nevarne švedske deklice in kot oče otroku zažuga s prstom, naj bo potovanje le poslovne narave. Jasno je, da bo prav ta ukaz prvi kršen.

Po vnovičnem vzpenjanju po stopnicah za steklenim pročeljem stavbe, tokrat s kovčkom, zahteva od rdečelase tajnice več spoštovanja. »Govoriš z inozemskim zastopnikom podjetja, edinim.« Tajnica seveda dvomi v upravičenost spoštovanja, saj se zaveda, da je edini dejavnik uspeha odsotnost gripe. A Mintz je naiven optimist (pa še v komediji igra) in povsem verjame v uspeh: »Le počakaj, kako bodo zijali, ko se vrnem s pogodbo. Gre za deset milijonov!« Ko se končno zave teže desetih milijonov, v stilu burleske omahne v nezavest in spolzi po zidu ven iz kadra.

#### *6.4.2 Hladnikova nova režija, komična poetika*

Hladnik nam na poligonu romantične komedije niza absurdno komične kadre – zdi se nam, da sedi v peskovniku, v katerem uživa kot otrok. Prav izživlja se s pretiravanji, karikaturnim izražanjem in burlesko. Na primer takrat, ko tajnica ob zvonjenju dvigne prvi telefon, a telefon še zvoni. Nato spet neuspešno dvigne drugega in šele pri tretjemu uspe – na drugi strani je direktor. Gre za tipičen hladnikovski narekovalec in hkrati razbijalec ritma. »Gripa, gospod direktor«, je ponavljajoči odgovor tajnice ob prošnji, naj najde nekoga, ki bi lahko opravil pomemben posel.

Podobno absurdno komičen je tudi prizor, ko direktor reče »efenčnši«, kar Mintzu deluje kot kih. Zato mu vljudno želi: »Na zdravje!« A direktor ponovi »efenčnši«. Mintz ga vpraša kaj to pomeni. »Ne veste? Jaz tudi ne«, je direktorjev odgovor. Tudi tajnica si je s tem že razbijala glavo in ugotovila, da prevod ne obstaja. Direktor se prime za glavo: »Za znoret. Delamo z efenčnši in ne vemo, kaj to pomeni.« Mintz je

iznajdljiv in odvrne: »Potem pa recimo kar efenčenši.« In s tem očitno pridobi nekaj točk pri direktorju: »O, saj niti niste tako neumni, kot je videti.« To naj bi bile spodbudne besede za predajo desetmilijonskega posla.

Tudi v Maibritt, deklica z otoka, nam da Hladnik vedeti, da ima zelo rad vodo, predvsem morje. Po Peščenem gradu, ki je skoraj v celoti posnet ob morju, sledi Maibritt, ki ima prav tako morje za pomembno scenaristično kuliso. Morsko vzdušje z morskimi elementi (morje, ribiška mreža, ribe, galebi) in spremljajoča vesela glasba gledalcu pričarajo sproščeno vzdušje.

Tudi drugi režisersko premišljeno izbrani znaki podpirajo lahkotno vsebino filma. Igriva rdeča pidžama nam daje na primer slutiti, da je Mintz desetmilijonski posel vzel z neizmerno lahkotnostjo. To poudarja tudi njegov zaščitni znak – rumeni šal. S črnim klobukom se nosi kot uspešen detektiv, ki ve, kako pomesti s konkurenco.

Glasba je tudi v filmu Maibritt zelo pomemben dopolnjevalec vsebine – smiselno spremlja in ustvarja vzdušje, dogajanje in pripetljaje. Zvoki in spremljava so sugestivni in skrbno poudarjajo sliko. Hladnik uporablja glasbene vložke, ki spremljajo točno določeno dogajanje in tako gledalcu sugerira perspektivo. Značilna glasba spremlja delegate, romantične prizore, skušnjava z žganjem. S karikaturno spremljavo dobijo na primer sekvence z delegati še bolj brezvsebinski in sarkastičen prizvok. Spremljava odlično dopolnjuje puhlo diplomacijo, zgolj figurativne poslovne kovčke urejenih kravatarjev ter njihove zategnjene floskule. S celostno mizansceno podprta nesposobnost konkurence pa jača vero v poslovni uspeh glavnega akterja, ki je sicer prav tako – in še bolj – nesposoben kot oni.

Prav tako nam Hladnik tudi v tem filmu ponudi nekaj okusa po muziklu – na eni strani lahko slišimo Maibrittino lepo petje, na drugi pa Mintzove neuglašene poskuse. Oboje povečuje vero v njuno iskreno, prismuknjeno in naivno romanco. Hladnik se kot pretkani *auteur* z glasbo tudi spretno poigra – na videz nediegetsko podlago nam namreč akterji spremenijo v diegetsko. »Slišiš?«, vpraša Mintz. »Ista melodija.« Tudi Maibritt jo sliši: »To je stara pesem. O neki deklici.« Pesem »o dekletu, ki so ga vrgli v morje«. Pesem o Mileni, ki je gradila svoj Peščeni grad.

Poleg tega nam podobno kot tudi v vzdušensko povsem drugačni predhodni triadi Hladnik spet ustvari nekaj čudovitih panoramskih posnetkov. Iz Peščenega gradu se vrne tudi statična kamera. In kot v vseh filmih do zdaj, nas tudi v Maibritt postavi velikokrat v ptičjo perspektivo. Prav tako pa nas Hladnik ne prikrajša za njegovo tipično kontrastnost. Miren kader meditativno blaženih plesočih rož, ki namigujejo na nestresno ljubezensko stanje, sunkoma prekine absurdna in glasna sekvenca iz poslovnega sveta.

#### *6.4.3 Kriminalno zastavljena vzporedna zgodba*

V zajtrkovalnici hotela smo priča komični predstavitvi konkurentov. Spremljava burleskne glasbe jača občutek kriminalne karikature. Sproščenost in smeh prve trojice zmoti prihod smejoče druge trojice, usklajene z rdečimi kravatami. Ob stiku obstanejo in se nemudoma zresnejo. Še glasba utihne. Kmalu smo priča trem obedujočim trojicam, Mintzovim konkurentom, ki so za komedijo primerno uniformirani in karikirani - tri delegacije, tri različne odprave: Francozi z metuljčki, Angleži s črnimi kravatami in Rusi z rdečimi kravatami. Vsi pogrešajo »nemškega prijatelja«, ki končno le vstopi. V plašču, z rumenim šalom, črnim klobukom in črnimi očali. Kot mafijec iz kakšnega komičnega stripa. Na podlagi pinkpanterse glasbe obkroži samopostrežno mizo, si vzame zajtrk, sumničavo se za hip ozre in s tem sproža nelagodje in strah. Hladnik nam napetost prikaže zelo stripovsko, karikirano. Že odprava z rumenim šalom predstavlja izrazito komično figuro – upodobljen je kot stripovski junak: blondinec z rumenim šalom, črnim klobukom in sončnimi očali, ki ima en sam cilj – nategniti konkurente. Njegov stilski fiasco nam potrjujeta tudi pomerjujoča pogleda mimoidočih žensk in sugestivna glasba.

Panoramska kamera nam izda pretirano koreografirano kriminalno zasledovanje treh črnih taksijev, ki se pomikajo zelo počasi za Mintzovim enakim črnim taksijem. To je Mintzova strateška taktika – izzvati zanimanje in si s tem povišati strahospoštovanje. S širokim nasmehom uživa ob pogledu na zalezujočo konkurenco. Uspelo mu je vzbuditi zanimanje in strah konkurence. Prizor je humoresken, vsekakor stripovsko pretiran. Film nasploh stopnjuje karikaturu sitiliziranih pretiravanj – prizore s trojico burlesknih delegatov spremlja mnogo Hladnikovih komičnih domislic. V teh sekvencah smo priča kriminalni burleski.

Hladnik nam v tem sproščnem žanru postreže s kar nekaj avtorsko zastavljenimi domislicami – lahko bi rekli, da v sproščeni formi ustvarja estetsko preišljene kadre, ki so kot avtorski podpis. Melodija glasnega tipkanja na pisalni stroj, na primer, ki tvori preišljeno zastavljeno glasbeno podlago, da se nam črno-belo stekleno pročelje pod težo tipkanja zazdi kot neskončno dolga kulisa skrite tipkarske vojne. Mintz pa bojevnik na birokratskem bojnem polju.

Trije predstavniki delegacij so Mintzu vedno za petami. Njihovi liki so – vendarle gre za lahkotno komedijo – zgrajeni strogo stereotipno. Gre za ostre karikature narodov, ki jih predstavljajo: posebej zategnjen je Anglež, Rus je pregovorno ponosen, Francoz pa izgubljen. Tudi med prerivanjem na vrtečih vratih so karakterji narodov stereotipizirano zarisani: Pokončen, odločen in suveren Rus je glavni, saj samozavestno vrti kolesje (sveta) in z lahkoto obrne tok vrtenja vrat, da Francoza in Angleža spelje za seboj. Z eno roko, z eno odločno potezo. Francoz je kontrastno že s svojo majhnostjo nespreten, šibak, oklevajoč. Tudi nestabilen, zmeden in pohleven. Anglež pa v svoji neizraznosti le pokončno vzdžuje svojo zategnejenost. Prav njihova stereotipna karikiranost jih dela komične, burkaške. Ta burkaškost se v filmu stopnjuje in vse bolj očitno predstavlja ogledalo realnemu poslovnemu svetu – preko neobremenjujoče karikature želi režiser brez moraliziranja pokazati svet kapitala in poslovnih odločitev. Smešen, absurden, nepošten. Umazan. Gre za subtilno kritiko ali še boljše – cinično satiro. Čeprav v nadaljevanju film zavije na žanrske tire romantične komedije, ostaja ves čas zvest vzporedni zgodbi te burkaške kriminalne satire.

Mintza navkljub prismuknjeni nerodnosti spremljamo kot pretkanega zmagovalca: celo direktorja je prepričal: »Mladenič ima žilico. Jaz sem ga odkril.« Preobrat v zgodbi sproži Mintzovo istočasno poizvedovanje o van Bornovem otoku in pošiljanje brzjavke v Nemčijo. Zmešnjava ustvari absurdno brzjavno sporočilo, ki Mintzovega direktorja Dingelmeyerja prisili v jezen odhod v Stockholm. Mintz se te zmešnjave ne zaveda – z ladjo se uspešno zavihiti na van Bornov otok, ko Mintzov direktor ob množici »prekletih« brzjavk doživlja živčni zlom. Hitlerjansko dviguje desnico in od tajnice zahteva takojšnje Mintzovo vrnitev. »Le kdo ga je našel!?!«, se kontradiktorno sprašuje. In s tem burnim preobratom se začne tudi povsem druga zgodba. Začne se nameč romantična komedija.



#### 6.4.4 Romantična komedija za desetmilijonski posel

Idiličnost samotnega Rossholma, ki povsem podpira romantičen pridih zgodbe, nam Hladnik oriše z zvoki žab in ptic, njegovo samoto pa s posnetki visokih dreves. Na otoku je Mintz, živali, drevesa in veter. To je vse, kar vidi in sliši. V naravni idili se skriva tudi veličastna, osvetljena vila. Mintz ne more zadržati navdušenja. S skokom v mrzlo vodo in s tovorom privezanim na glavo priplava do vhoda svoječasne rezidence – spremljajoča glasba poudari absurden podvig. Hladnik s podobnimi domislicami stopnjuje humornost lika.

Ponoči očitno podleže skušnjavi, ki se ji nekaj časa uspešno upira in izprazne steklenico viskija. Mačkast si zadane nekaj ponesrečenih udarcev in nato zaman kriči za odhajajočim čolnom. V črtastih, prevelikih kopalkah dokazuje svojo načelno pogajalsko nesposobnost. In vendar ob pravem času na pravem mestu opazi osebo, ki kot tat vdre v vilo. Spet se prelevi v detektiva – detektivska glasba spremlja njegovo karikirano premikanje med drevesi. Spleza v vilo in išče vlomilca. Med misijo se pred njim večkrat pojavi voziček s kozarcem in žganjem, kar napeljuje na dejstvo, da je alkohol njegova šibka točka. Prizor z žganjem spremlja vedno enak zvok, ki nakazuje nevarno skušnjava. Upira se in voziček odrija stran, a ponavadi skušnjavi vseeno podleže. Iskani nepridiprav je v kopalnici – pod tušem se skriva gola ženska. Curek vode, usmerjen v kamero, cenzurira nam in Mintzu njeno golo telo. Njun spoznavni dialog je poln laži in dvoumnosti. Mintz je lažen družinski prijatelj, Maibritt pa je lažna čistilka vile. Tako se na podlagi komičnih situacijskih pripetljajev začne plesti njuna romantična vez.

Mintz je v odnosu z Maibritt predstavljen kot prismuknjen čudak simpatične sorte, ki ogreva njeno naivno, prisrčno, spontano in nežno srce. Vajena vsega lepega, galantnega, zategnjene in višjerazrednega je očitno potrebovala popolno nasprotje – Mintza. Neobremenjenega, spontanega, skromnega in zmedenega nesposobneža. Počasi se vanj zaljubi. In on vanjo.

Maibritt ima na otoku malo ribiško kočjo, kamor se zatečeta. Ker v koči ni razen koščka starega kruha nič hrane, si kot – karikirano – pravi moški Mintz hrano poskuša uloviti sam – odpravi se v ribolov. Dolgo čaka na prijem. Maibritt pa – karikirano – kot idealna

praženska leže nekaj nabira in meče v košaro. Kot v času lovcev in nabiralk – Mintz je lovec in lovi hrano, Maibritt pa jo nabira. Pramoški in praženska. Kot bi bila na samotnem otoku in bi se borila za golo preživetje. Ob tem Maibritt očitno uživa, navkljub oziroma prav zaradi vsega bogastva, ki ga ima na razpolago. Ona je vendarle uspela nabrati vsaj nekaj drobnega krompirja, Mintz pa nima niti luske, kar potrjuje njegovo nesposobnost. Junaški moški, ki se napoti sam loviti hrano se tako spremeni v impotentnega moškega, ki se ne more sam preživeti. Kasneje sicer vidimo, da po nekajurnem preskoku Mintz vseeno peče ribe ob ognju – morda je vendarle uspel, morda pa ga je rešila založenost vilinega hladilnika nedaleč stran.

Več hladnikovsko domiselnih znakov namiguje postopno zaljubljanje para. Situacijsko komičnost njune romantike popestrijo sekvence Mintzovega motenega spanja v čolnu. Ta sekvenca utrjuje tudi burkaško komičnost in prismuknjenost lika. Nizani komični vložki pa obenem stopnjujejo rojevanje simpatije, romance.

Čeprav nevede ves čas napreduje v sklepanju posla, se z Maibritt le redko spomni na svojo poslovno dolžnost, svoje poslanstvo na otoku. Seveda se sam ne zaveda, da je Maibritt ključ do uspeha sicer povsem nesposobnega pogajalca. »Ali ne vidiš, kaj imaš pred nosom?«, mu dvoumno reče Maibritt, kot bi mislila nase. Mintz ne predstavlja niti približka idealnega moškega – Hladnik namreč skrbi, da je Mintz vedno videti nesposoben. Lepega videza – kot se za konvencionalno romantično komedijo tudi spodobi – a moško impotenten. Hladnikov moški je sicer vedno vsaj nekoliko impotenten – ženska je, čeprav na prvi pogled morda ne, vedno v superiornem položaju. In vsak Hladnikov moški je kljub impotentnosti preponosen moški, da bi dopustil, da bi mu pri čemerkoli pomagala ženska. V nekaterih prizorih po sposobnostih Maibritt pred Mintzom celo prednjači. Že to, da jo marsikdaj neuspešno lovi, jača občutek njegove nesposobnosti in nedoraslosti Maibritt.

Dobeseden ulov Maibritt v stilu lahkotnosti romantične komedije simbolično pomeni tudi njuno potencialno poroko, do katere ju čaka še mnogo komično-romantičnih ovir. Med drugim moram Maibritt prepričati svojega bivšega zaročenca, da je srečna z drugim – Ralf je popolno nasprotje Mintzu, saj gre za možatega bogatuna, ki se nad njiju pripelje kar z osebnim letalom. Kako vzvišeno! Takrat Maibritt izkoristi Mintza in ga v pričo Ralfa poljubi. To je bil njun prvi poljub. Nedolžno koristoljuben poljub.

Mintz vseeno ni tako neumen, da ne bi ugotovil, da je bil poljub pod letalom namenjen bolj Ralfu kot njemu. A to dejstvo ga ne gane. Mintz Ralfa tudi поблиže spozna, saj se za ljubezen Maibritt burleskno stepeta – Mintz je nato v oskrbi negovalke Maibritt, ki se je kot ljubeča oskrbovalka izkazala že z nego žuljev na razbolelih dlaneh preponosnega veslača – Maibritt mu je dlani obvezala kar s koščkom svoje srajce. Zdi se nam, da je Mintz ob Maibritt v dobrih rokah. Kot v mehurčku, v katerem se mu ne more zgoditi nič grdega. Medtem ko nekje stran direktor udriha po njegovi odsotnosti in nedelu, ta namreč blaženo spi v Maibrittini postelji – nasmejan, z rožasto rjuho na sebi se nam zazdi kot nevesta. Dejansko ga je Hladnik želel prikazati kot mehkužnega in požensčenega moškega, kot malo princesko, ki ji vse uspe. Odet v rjuho, je kot kakšen rimski cesar, rojen pod srečno zvezdo.

Mintz – in Hladnikov moški nasploh – je vse bolj feminiziran. Njegovo moško potentnost posebej degradira dejstvo, da mu posel reši Maibritt in še to samo kot van Bornova hči. Ker se je zaljubila vanj in verjame v njuno romantiko, bo oče podlegel njenemu predlogu in sprejel Mintzevo »uspešno pogajanje«. Ne zaradi Mintza, ki ga še pozna ne, ampak zgolj zaradi prikupne Maibrittine naivne vere v romantiko. Tako se tej zgodbi zgodi preobrat Hladnikove poetike, saj nas je v melodramski triadi prepričeval, da je romantika neuresničljiva utopija, tukaj pa – seveda v skladu z zapovedmi romantične komedije – pravi, da se »romantika lahko tudi uresniči«. In se.

Ko Maibritt razlaga svojo zgodbo z Ralfom in njen konec, govori metaforično: pravljica naj bi se končala tako, da so deklico vrgli v morje, kjer je utonila. Takoj začutimo nanašanje na Mileno iz Peščenega gradu. Kot kontinuiteta pravljice, kateri je Hladnik tragičen konec spremenil v srečno nadaljevanje. Milena – mlada deklica Maibritt – se je na otoku pustila ujeti v mrežo ribiču, ki jo je povlekel iz globin. »Naokoli je bilo na tisoče rib, kot samo srebro. Toda ribič ni gledal v bleščeči sijaj rib, gledal je le deklico.« Mintz nato prizna, da pravzaprav tudi on ne mara rib, kar namiguje na to, da bo Maibritt lahko rešil iz globin.

Pomemben element njune brezčasne zgodbe je tudi čas. Ko se je Mintz zaljubil, je počasi pozabljal na čas in njegovo dolžnost. Edina resna skrb je bila vrnitev van Borna, saj bi pomenila konec njune lahkotne romance na otoku. A Maibritt – ki ve veliko več

kot on – trdno verjame, da je lahko zmeraj nedelja. In tako tudi je – na vprašanje »Kakšen dan je danes?« se da vedno odgovoriti »zmerom bo nedelja«.

#### *6.4.5 Podpis pogodbe v zameno za zaroko*

Hladnik nam v filmu postreže s kar nekaj klasičnimi burkaškimi sekvencami – vrhunec burkaštva se zgodi na konferenci, kjer se tri delegacije blamirajo z različnimi otročjimi prijemi. Ruski krik »Gospodje, kapitalisti!« se sliši kot kritika absurdne situacije. Smeh otroškega vrtca utiša predsednik družbe, van Born, a ne za dolgo. Burkaški pretep se v še absurdnejših razsežnostih kmalu nadaljuje. V sejni sobi vlada pravi cirkus, kjer poslovno tekmovalnost nadomesti otročja razigranost. Zgodi se dobesedna papirna vojna. Karikatura poslovnega sveta, sveta abotnosti in prismuknjenosti. Medtem, ko se v sejni sobi, kjer naj bi se odločalo o podelitvi posla za deset milijonov dolarjev, dogaja »burna konferenca«, kot jo je imenoval Mintzov direktor, nemški delegat počasi pluje v počasnem trajektu. Kot edini potnik si zasluži poseben tretma – kapitan ladje mu za dobrodošlico ponudi žgano pijačo – največjo skušnjava, Mintzovo šibko točko. Po pričakovanjih prispe v hotel povsem pijan in izrazito nestabilen, kar nam daje slutiti, da bo šlo vse po zlu. Kot nalašč ga tajnik van Borna – Ralf – v imenu predsednika družbe povabi na poseben dogodek, kjer je zaželen smoking.

Na slavnostni zabavi Mintz šele izve, da je desetmilijonska pogodba uspešno podpisana – zaradi njega, ki ga sploh ni bilo zraven. Mintz je prepričan, da je vse zamočil, zato ne dojema direktorjevega veselega in ljubečega sprejema. Nedojemanje direktorjevega navdušenja in istočasno zgražanje konkurentov nad nepošteno igro Mintza, ki že s svojo sivo odpravo – v poplavi resnobne črnine izpade zelo samosvoje in drzno – izdaja svoje popolno outsiderstvo, še poudari absurdnost dogajanja. Mintz je heroj, ki je uspel pripeljati desetmilijonski posel do realizacije brez da bi sploh prišel v stik s pogajalcem. A to ni vse! Bolj kot podpisana pogodba Mintza šokira van Bornova slovesna najava zaroke med njim in Maibritt.

Ideji o kakršnikoli poroki se srborito upre, čeprav ga pogled na čudovito Maibritt vidno omehča. To je »zasluga Minzovega šarma in Maibrittine vere v romantiko«, prizna van Born. A srečen konec spremeni nenaden – za romantično komedijo nekoliko

presenetljiv – preobrat. Mintz začne serijo iskrenih zdravic s šampanjcem, v njegovem stilu: na »pošteno« igro, na deset milijonov, na spornega bogataša van Borna, na lumpa Dingelmeyerja. Kot bi uprizarjal serijski propad svojega nenadnega uspeha. Naivno in iskreno. Zadnji kozarec svoje zdravice je posvetil deklici iz vasi: »Ki razbija šipe, prazni, to je pospravlja, kakršnih ni več.« Jezen in pijan odide ven. Dingelmeyer ga glasno odpusti. Maibritt pa zaskrbljena steče za njim. Ker romantična komedija seveda ne pozna nesrečnega konca, ki ga gledalec sicer lahko zasluti, se Mintzova mora o prazni ribiški mreži, ki jo je potegnil iz vode spremeni v uspešen vlov. Zbudi se v Maibrittini koči. Veselo poskoči in z vzkliki »Maibritt, Maibritt!« steče do nje. Končno je tudi Hladnik sproduciral srečen par.

## 6.5 SONČNI KRIK (1968)

Boštjan Hladnik, ki je prva leta svojega ustvarjanja ovil v črnino in pesimizem ter nas hranil predvsem z bolečimi medosebnimi odnosi, ki so se končali tudi s smrtjo in ultimativnim pesimizmom, je po presenetljivem, komercialno varnem begu z Maibritt na otok sreče in brezskrbnosti v svojem petem celovečernem filmu Sončni krik svoj optimizem, barvitost in sončavost pripeljal do kričečega vrhunca. Sproščenost je nadgradil v stripovsko karikiran in popartistično barvit hudomušen spev mladosti. In to v obdobju, ko je na jugoslovanskih filmskih tleh grozeče razsajal črni val. Zdi se, da je Hladnik želel s Sončnim krikom razbiti vso turobnost socialnega realizma in z njim negativirati razpaslo črnino. Kot bi želel s Sončnim krikom rešiti ugled mladosti in njen svoboden pogled na svet. Rekli bi lahko, da se je kot zagrizeni upornik zavestno zoperstavil pretečemu črnemu valu, saj gre pri Sončnem kriku – kontekstualno gledano – za precej jasen protest takrat vladajoči črnini.

Kot nas je *auteur* že vzgojil, je bil tudi v Sončnem kriku pred časom – Hladnik je namreč dovolil, da je bil ženski svet tik pred prevlado. Sončni krik je krik svobodi, seksualni »razdrtosti«, rušitvi srereotipov in oda telesni seksualnosti – spolni »fizkulturi«. Predvsem ženski erotični samoiniciativi. V tem pa najbolj preseneti popartistično karikiran antierotičen način – vse je namreč zakodirano v barvah in simbolih. Ničesar ne vidimo – kot bi barve in simboli cenzurirali očitno. Sončni krik je v vseh pogledih radikalno nasprotje takrat prevladujočemu jugoslovanskemu črnemu

valu. In tudi Hladniku samemu. On, ki je še nedolgo nazaj gledalca ovijal v črnino psiholško težkih bojov akterjev, izstrelil skoraj antipsihološki film, kjer je barva malodane pomembnejša od vsebine. Ko je vsepovsod vladal strah, obup in črni pesimizem, ko so na plano prihajale le grde in boleče socialne resnice, si je Hladnik dovolil zakričati: »Ne pozabimo na barve! Ne pozabimo na brezskrbnost! Ne pozabimo na svobodo!« Če je ni, jo pa ustvarimo!

Sončni krik je sicer precej logično nadaljevanje filma Maibritt, deklica z otokov. Hladnik je namreč že tam nastavil stripovsko poetiko, sproščeno barvitost in žensko superiornost – vse to je sedaj zapakiral v izrazito *auteurski* material. Peti Hladnikov celovečerni film se začne kot risanka, barvit animiran strip, ki nam daje jasno vedeti, da nas spet čaka nekaj lahkega. Igrivega. Neresnega. Karikiranega. Avtorskega, a nezahtevnega. Uvoden strip se prelevi v rock'n'roll videospot Kameleonov. »*Flower power*« generacija, kjer so seks, svoboda in eksperimentiranje zakon. Začutimo jasno *beat* izjavo: mladi smo, ne težite nam z detajli – imamo sebe, svojo mladost, glasbo in ljubezen. Drugega ne rabimo.

Film Sončni krik je izrazito popartističen, kar je jasno že z začetnim narisanim Soncem, ki v kader vrže rdečo nogavico. Rdeča nogavica napeljuje na seksualno barvo filma, ki jo bo na zelo stripovski način stopnjeval Tomaž, neizkušeni fantič, ki – strogo metaforično – še ni ujel nobene ženske nogavice. Torej deviški lepotec. Kot kastriran angel, ki si ga vse želijo.

Svet svobode, ljubezni, rock'n'rolla pripleše v barvitih oblekah, cela generacija pripleše v uniformah sreče, svobode in brezskrbnosti. *Intro* filma Sončni krik je oda revoluciji mladih, potrjevanje ženske superiornosti, samoiniciative in nadvlade ter poskus osvobajanja seksualnosti in erotike. Pojoči avtobusi s kitaristi na čelu, ki so bili v šestdesetih za mlade bogovi in hkrati seksualne ikone, odigrajo odo hipijem in šestdesetim letom. Vsa ta igriva sproščenost je oda neobremenjenosti in brezskrbnosti mladega duha tistega časa.

V rock'n'rollovski najavni špici je poleg tega jasno izražen poklon pop kuluri. Vsepovsod vidimo revije, legendarno skupino The Beatles, ki nekako simbolizira razmah *beat* subkulture, ki je k nam sicer prišla z rahlo zamudo. Jasno nam je, da želi

Hladnik ob glasbi slaviti tudi umetnost, predvsem »pop art«. V najavni špici nam na primer nazorno predstavi popartistično tehniko »de' collage«. Z napisom se pokloni tudi novemu realizmu (neorealizmu), ki ga je Hladnik iskreno ljubil. Čeprav sam film nima nobene veze z italijanskim neorealizmom, je s poklonom želel izraziti tudi željo po novi realiteti, po izgonu mrtvila in črnine iz slovenskega filma, vzpostaviti novi mladi realizem. Za dvig mladine.

Na majicah lahko beremo izjavo »I'm free«, kar je jasna izjava filma kot tudi režiserja, ki je vse življenje hrepenel prav po svobodi. Po »biti svoboden, osvobojen«. In to ne samo v ustvarjalnem smislu, ampak tudi v povsem intimnem, življenjskem. Svoboda je bila vsekakor ena pomembnejših Hladnikovih vrednot. Vidimo lahko tudi jasen napis »Liberté – Svoboda«, ki še poudari njeno pomembnost. Svoboda je bila tudi ena glavnih temeljev novega filma.

Glede na takratno slovensko zadržanost so bile vse te kričoče izjave vsaj predrzne. In – kot lahko preberemo v medijskih odzivih – tudi nerazumljene. Še posebej zaradi hladnikovskega filmskega jezika, ki se ni držal pravil, ampak vedno znova zrušil temelje, na katerih so varno stali takratni kritiki in recenzenti.

V takratni jugoslovanski črnini, je Sončni krik kričeč kontrast. Vse povsod vidimo žoge, igrivost, smeh – mladost. Življenje – še posebej mlado – bi moralo biti igrivo, neobremenjeno, barvito, nasmejano. Plesoče. Vsi mladi v začetku filma so s to brezkompromisno držo okuženi, le deviški Tomaž je še vedno zadržan in ob navalu svobode tiho hrepeni po vsej sproščenosti, ki skače okrog njega. Bojan Mark, mlad deviški blondinec, igra že na samem začetku bebavega in zelo naivnega fanta. Jasno je – želi si ženske. Z odprtimi usti prelakveno gleda noge in zadnjico neke punce v rožnati barvi. Pretirano in karikirano.

Dolga najavna špica, ki deluje kot videospot, je jasen prolog filmu, ki strne celotno vzdušje, maksimo in sporočilo filma ter nas počasi uvede v samo dogajanje.

### *6.5.1 Stripovska logika Sončnega krika*

Celoten film se gleda kot igrani strip. Vsi liki – predvsem pa Tomaž in gangsterja – sta jasni stripovski kreaturi. Tomaž že izgleda kot risani junak (zaradi svoje mlahavosti morda celo antijunak). Njegove izrazito blond lase, modre oči in celotna fizionomija nam dajeta venomer vtis, da ne gre za realno osebo, ampak povsem izmišljen in umetno ustvarjen lik. Iz plastelina. Narisan. Kot v stripu. Tudi njegova malodane nadnaravna, skrita in neverjetna moč – nabral je neskončno število nogavic – spominja na stripovskega superjunaka. Superman, super moški. Zdi se, da je bila v Sončnem kriku Hladnikovo glavno vodilo prav stripovska kultura in stripovska govorica. Tudi dramaturško je zgodba povsem stripovsko skonstruirana. Nepremagljiv junak z nadnaravnimi močmi se bije z zlom. In absolutno zmaga. Podrobnosti pa razkrivajo parodično karikaturu.

### *6.5.2 Zahodna množična kultura*

A kljub lahkotnosti in parodičnosti filma, hladnikovsko odkriva tančice tabuizirane golote in seksualnosti. Najavna špica je polna golih žensk s plakatom, stripovskih domin in emancipiranih žensk, ki gredo z bičem nad moškega. Gre za jasno odo seksualni revoluciji, ki je v naše kraje prišla z zamudo in nikoli ne v tolikšni meri kot na zahodu. Kar je Hladnik obžaloval. Z nenehnimi namigovanji na seksualni liberalizem je želel tudi domačo zadrto javnost osvoboditi, pokazati negrešnost »greha« in demistificirati seksualnost. »Spolnost je pomembna tudi z vidika fizkulture!«, bi lahko zaslišali iz ozadja Hladnika, ki nam je ves čas dopovedoval, da spolnost ni (le) čustvena duhovnost, ampak lahko tudi gola čutna telesna telovadba! In s tem ni nič narobe. Zahodno moderno družbo nasploh tematizira preko emancipacije žensk, seksualne revolucije in osvoboditve mladih.

Poleg tega že najavna špica napeljuje na zahodni materializem, na potrošniško kulturo, na zahodno množično kulturo, ki jo karikira in izrazito parodira, ampak – kot se za Hladnika spodobi – film nikakor ne moralizira in materialističnega potrošništva in množične kulture ne vrednoti. Uporablja jo kot temo, kot navdih, kot vodilo, a o njeni (ne)škodljivosti se ne izrazi. S filmom spregovori o dejstvih in brezizhodnem obstoju



zahodne množične kulture, ki je bila pri nas nekaj prepovedanega, torej neobstoječega. Sicer lahko začutimo rahel nagib k antikapitalistični drži, ki pa ni obvezujoč.

V najavni špici vidimo tudi poklon Jamesu Bondu, ki se sicer v svoji karikirani podobi skriva tudi v sami zgodbi in detektivu, ki raziskuje primer. James Bond, Play Boy, Barbarella, v ozadju nekega kadra zaznamo ovitek plošče Help skupine The Beatles. Podobni Hladnikovi pokloni predstavljajo »*homage*« množični popularni kulturi, ki je bila na domači sceni predstavljena kot nepotrebna.

Popularna kultura je zanetila tipičen razkol med mladim in starim – med modernim in ustaljenim. Ko mladina pleše ob moderni tehnologiji, ki vrti beat glasbo, se sliši krik konzervativnih avtoritet: »Pokvarjena mularija!« Sončni krik želi oprati mladine grešnosti in grešnost novih tehnologij. Z igrivim karikiranjem poskuša zgladiti prepad med generacijami in ublažiti grešnost modernosti.

Ni pa odveč omeniti niti napisa v očeh neke figure: »Fluxus!«<sup>62</sup>, ki vsaj načeloma – definira Sončni krik. Ta Hladnikv film je izrazito sproščen in popartističen. Gre za zelo sproščeno in humorno obliko poetike, ki v sebi skriva veliko različnih stilov in tehnik. Primarno gre seveda za filmsko umetnost, a v njem se skriva še marsikaj drugega, med drugim zagotovo stripovska logika kolažiranja in ilustracij. Hladnik se je po zgledu »Fluxus!« filozofije sprostil in ustvaril izrazito lahkoten in humoren film. Zagotovo pa je bil »Fluxus!« simpatizer, kar dokazuje tudi ta kratek »*homage*« v Sončnem kriku.

### 6.5.3 Bojan, komični antiheroj

Bojan sprva predstavlja nasprotje vsej razigranosti in sproščenosti hipijevske generacije. Prestrašeno in nezaupljivo stopica naokoli v svojih sterilno »brezbarvnih« oblačilih. S

---

<sup>62</sup> Fluxus je bila v šestdesetih letih oblikovana mednarodna mreža, ki je združevala različne umetnike (predvsem oblikovalce, arhitekta, skladatelje, performerje, konceptualne umetnike, med drugim so bili med njimi tudi **George Maciunas** kot ustanovitelj, **Dick Higgins**, **Yoko Ono**, **George Brecht**). Šlo je za umetniško filozofijo, izrazito antiartistično in antikomercialno, ki so jo definirali naslednji ključni dejavniki: šlo je za držo in ne gibanje ali stil, ustvarjalci mreže so ustvarjali intermedijalno. Raziskovali so, kaj se zgodi, ko soustvarjaš z različnimi mediji, ki se med seboj prekrivajo in ustvarjali raznorazne kombinacije, tudi že obstoječih stvaritev. »Fluxus« dela so enostavna – gre za nepretenciozne, kratke, male stvaritve, ki vedno vsebujejo kanček humorja. Prav humor je tudi en pomembnejših elementov »Fluxus!« umetnosti (Wikipedia 2014)

fotoaparatom v roki se čudi svetu, ki ga ne pozna. Med mladimi je kot raziskujoč turist v neznanem svetu. Sramežljivo, naivno, hrepeneče. Ne spada zraven. Gre za zadrt lik, ki je do takrat živel v opnu konformizma. Že obleka ga izdaja. Konformna. Brezbarvna. Staromodna.

Njegovo infantilnost najboljše ponazori prizor suhljatega in šibkega Tomaža, ki s črnim očesom – udarec je dobil zaradi svoje nerodnosti, kajpak – naivno trenira z utežmi. Naivno absurdnost njegovega početja še poudari podoba Batmana, ki se bohota na steni v ozadju. Podoben prizor bomo videli kasneje v filmu *Ubij me nežno*. Hladnikov moški je večinoma feminiziran »kastiranec«. Največja afirmacija moškosti je samostojna Bojanova akcija, ko v stranišču Gorenja poteši svojo potrebo po švedski deklici s plakata. To je tudi konkreten odmik od čistega konformizma njegove naivnosti, čistosti, nedolžnosti. A tekom filma se Tomaž spreminja v superheroja s plakatov. Postane Sončni krik.

A odhajanje plašnega, naivnega, neizkušenega in deviško nedolžnega fanta spremlja njegov infantilni alterego, utelešen v malemu dečku, ki s staro trobento oznanja preobrazbo. Trobenta je kot alarm, kot Tomaževa budilka. Ko se prvič srečata, se fantek, ki po svoji vlogi spominja na Malega princa, približa in ga pozorno opazuje, Tomaž pa ga ravno tako nemo začudeno gleda nazaj. Gre za trenutek samorefleksije, nemega monologa in pogleda v ogledalo. Je Tomaž nedolžen, nezrel in nedorasel fantič? S papirnato čepico na glavi. Kot Tomažev vojščak.

#### *6.5.4 Emancipacija žensk in feministične ideje*

Stalno Hladnikovo temo smo tudi žed omenili: emancipacija ženske. Hladnikova ženska je večinoma emancipirana ženska. Če so v njegovem času dajali na platna Cankarjeve Mete, ki so se moškemu brezpogojno podrejale in trpele in cankarjansko preživljale mučeniška življenja na pragu preživetja, so Hladnikove ženske tiste, ki udarijo po mizi. Ki si vzamejo tisto, kar hočejo. Tudi življenje. Ki živijo dobro, malomeščansko, buržoazno. Ki si moškega izberejo, ga zavrnejo. Se z njim igrajo. Že v najavni špici Sončnega krika jih gledamo na motorju. Z nožem, zatakajem za spodnjice. Z bičem. Gre za domine. Za ženske »z jajci«.

Ni naključje, da se pokloni francoskemu stripu »Barbarella«<sup>63</sup>, ki velja za prvi erotični strip. Barbarella je ženska junakinja, herojka, ki prevlada s svojimi seksualnimi močmi. Uteleša moderno in emancipirano žensko, in škandalozen strip z njeno misijo napoveduje seksualno revolucijo in žensko osvoboditev. Hladnikov »*homage*« Barbarelli v Sončnem kriku zgovorno tlakuje vstop dekletom v ta sončen film, kjer so ženske bojevnice, ki se borijo za potešitev, za moško telo (duša jih ne zanima) – gre za nekakšno karikirano »seksofilijo, homofilijo«. Tomaž postane seksualni objekt, ženske pa napadalke. Vzpostavi se očitna zamenjava družbeno pričakovanih vlog. Tomaž je *hommefatale*, ki sproži pravo revolucijo in razvrat v navzven povsem mirni in svetniško vzpostavljeni ženski okolici. Tomaž je povsem feminiziran – on je tisti šibkejši, ki se vedno boji in potrebuje tolažbo, kritje. Ženske so same sposobne prijeti za vajeti, medtem ko bi se Tomaž kakršnikoli obveznosti in borbi raje izognil. Iz teh perspektiv se nam Sončni krik kaže kot prava oda emancipirani ženski, saj žensko odreši mistificiranosti, svetniškosti in podrejenosti. Hladnik vidi žensko z neverjetno močjo. Kot prevladujočo članico družbe. A kljub emancipaciji ženske vloge, Hladnik ne predstavlja možač, saj ostajajo njegove ženske seksualizirane – gledamo jih tako kot napadalke kot seksualne subjekte. V bistvu je Hladnikova ženska *femme fatale* – močna, neizprosna, moška, a ženstvena. Romantike ni zaznati. Zgolj nadvlado. Seks. Telesnost.

Hladnikovski odnos ženska – moški simbolizira prizor, kjer ženska brezskrbno in nasmejana vozi kolo, ki preko dinama napaja električno kitaro moškega, ki teče za njo. Ženska povsem v svojem ritmu, neozirajoč se na kitarista, vozi kolo, medtem ko moški nemočno teče za njo. Odvisen je od njene moči, prisotnosti, njenega dinamika. Od njene energije, ki ga napaja. Napoji, da lahko igra. S svojim inštrumentom. Moški brez ženske je amputiran moški. Glede na to, da je v kontekstu šestdesetih let in rock'n'rolla električna kitarica simbol moškega falusa, je jasno, da ima hladnikova ženska moč, da za njeno delovanje (in njegovega falusa) od moškega zahteva karkoli. Celotno to, da brezglavo teče za njo. Brez težav lahko izsili izgubo dostojanstva.

Kastriranega Tomaža ustavi pred žensko premrzla morska voda, kar še poudari moč hladnikove emancipirane ženske: »Če mi ne boš dal, si bom vzela sama!« Za tisti čas

---

63 Avtor **Jean-Claude Forest** je Barbarello ustvaril za serijsko objavljanje v francoski reviji V-Magazine leta 1962, leta 1964 pa je Barbarella doživela izdajo v samostojni knjigi in povzročila škandal (Wikipedia 2013).

drzna izjava, ki se za hladnikovsko žensko sicer povsem spodobi. Hladnik je v ženski prepoznal neverjetno moč manipulacije, ki jo doseže lahko že s svojo očarljivostjo in seksapilnostjo. Ženstvenost je učinkovito orožje vsake ženske, ki ga ima pogum izrabiti za lastno korist. *Femme fatale*. Maruša bi v Sončnem kriku zagotovo realno živela svoje fantazije.

Vse ženske so v Sončnem kriku uniformirane fatalke – oblečene so v oranžne obleke, kot superherojke iz kakšne serije in telovadijo, da lahko v odlični psihofizični formi zdržijo težak seksualni ritem s Tomažem. Še tista najbolj nedolžna dekleta se za Tomaža ob sensualni beat glasbi spreminjajo v ženske fatalke – ličijo se, izrezujejo si globoke dekolteje in glasno prebirajo navodila, kako postati privlačna ženska. S spolno vzgojo. Ženske so nam predstavljene kot podivjano krdelo lačnih samic, ki teče mimo – večinoma demaskuliziranega – Tomaža. Že prvo Tomaževo dekle pokaže, kako se streže stvari – seks je kot fizkultura, bi kriknil Hladnik! – avtoritarno kot najstrožja trenerka ga s krikom »Zgani se! En dva, en dva!« »prisili« v urjenje, ki je kot nekakšen ples, ki ga ritmizira dekliška ponovitev: »En – dva. En – dva.« Postelja ima vzmeti, vzdržljive kot tovornjak, kar napoveduje intenzivno in pestro rabo postelje ter vzdržljivost Tomaževega motorja.

Tomaž, ki je spolno aktiven predvsem zaradi svoje nemoči pred žensko nadvlado, svoje posteljne podvige opravičuje pred zunajim svetom z izgovorom: »Telovadim veste, telovadim.« In to tako, »da se kar vse trese!« Tudi zrele ženske bi si ga z veseljem privoščile, a ne pridejo na vrsto – tako kot ne marsikatera druga, ki je zaradi tega vedno bolj nezadovoljna.

Ženske so za uravnoteženo porazdelitev Tomaža organizirale revolt. Seksualno revolucijo. Da bi preprečile krivice, so načrtovale proti Tomaži vstajo: »Točno je treba določiti čas! Koliko in kdaj! In pa katera! Vse za enega! In ena za vse!« Pošteno, tako da bo pravično za vse: »Za vse enako.« Športno oblačilo in štoparica okrog vratu vodje kolektiva nas spet napeljuje na to, da gre dejansko zgolj za fizkulturo, telesno telovadbo. Odločile so, da bodo seksualni stroj, Tomaža, pravično porazdelile med vse ženske. Razdelale bodo točen časovni raspored. A njihov okutni načrt na Tomaževo srečo sliši mali princ, Tomažev rešitelj, ki že kuje kontra načrt. Tomažu izda sklep ženskega kolektiva: »urnik dokončen na minute ... na vsake štiri minute.« Tomaž se

zgrozi in se spretno izogne realizaciji plana. Vodja krdela, čakajočega pred vrati, vstopi v Tomaževo sobo, kjer spozna, da je namesto Tomaža v postelji lutka. To čakajoča dekleta razočara in razjari – ravno zdaj, ko so imele točen urnik, je Tomaž izginil. Vsaka je imela na telesu napisano točno uro – ena na stegnu 22.12, druga na prsih 4.55. V duhu razočaranja, začnejo dekleta izpod oblek vleči raznorazno hrano – ljubezen gre skozi želodec, še posebej moški. Čokolade, šalame, konzerve, piškote položijo na hladilnik, kot bi ta bil žrtveniški oltar. Preden povsem obupajo – čeprav izjeme verjamemo, da ni še nič izgubljeno, saj to ni zadnja noč – se ga namenijo poiskati. S spremembo spremljevalne glasbe se začne panično iskanje – ta prizor je predvsem travmatičen za gangsterja, ki se skrivata v kupu cunj. Tomaž pa udobno in mirno spi na viseči mreži pod stropom. Pika na i razočaranju pa je ugotovitev, da Tomaž nogavice deklet meče nemarno na kup oblek.

Ko se dekleta ustrašijo, da jim želi Tomaž uiti, saj so ga videle oboroženega v podvodni obleki, v odločnem revoltniškem duhu kot krdelo podivjanih zeber vreščeče in v spremljavi zloveških parol zgrmijo za njim. Kot gnuji se zdijo, ki brezglavo letijo. Čredni nagon. Preko vsega, skozi vse. Rušijo vse pred sabo. Rockovska glasba naredi vse skupaj še bolj fatalno. Težko. Zlovešče. Ko raztržejo pred sabo rdečo plastično kuliso, skozi katero planejo kot podivjane nimfomanke, se zazdijo nabite z erotiko, ki se le še vročinsko stopnjuje ob skupinskem oblačenju rdečih podvodnih oblek. Režiser nam jih najprej pokaže od daleč, nato se jim približa in nam pokaže nekaj posamičnih, detajliranih kadrov. Seksi kadrov slačenja in oblačenja. Vidiijo se gole prsi, goli trebuh, goli hrbti. Bližnje odpenjanje gumbov. V ozadju kitarska rock glasba seksualnost le še ojača. Zapenjanje rdečih, tesnih, lateks oblačil se zazdi kot svojevrstna erotična poezija, ki svoj vrhunec doživi ob več zaporednih bližnjih planih zapenjanja zadrge na območju golih prsi. Prsi se ob tem zelo erotično stisnejo – vemo, da je to še posebej za moško oko nekaj božanskega. Okoli pasu nosijo nož. To so rdeče fatalke, ki ne potrebujejo moškega. Oziroma bolje rečeno – to so rdeče fatalke, ki potrebujejo moškega le za fizično zadovoljitev. Za fizično zadovoljitev nujno potrebujejo moškega. Tomaža. Borke za seksualne pravice. Borke za demistifikacijo ženske nedolžnosti in aseksualnosti. V maskah se zdijo kot uniformirana vojska za emancipacijo stereotipov. Truma rdečih žensk. Kot lačno in krvoločno krdelo divjih živali. Rdeča cona. Zlovešča rdeča cona, ki ji manjka le še napis: »Naj se reši, kdor se more!« Rdeče fatalke se kot specialna vojska razkropijo po obmorskih skalah. Prihajajo iz vsepovsod in se na vrhu

čeri složno ustavijo. Ker Tomaža niso našle na kopnem, so se odločile, da ga gredo iskati v vodo. Kot krvave kaplje poskakajo s čeri v morje. Krdelno ena za drugo popadajo v vodo. Kamera nam jato lačnih »rdečih rib« pokaže še pod vodo – podvodni kadri so eden od Hladnikovih podpisov.

Uspešen ulov deklet na Tomaževo srečo zaustavi Tomažev mali princ, vojščak: »Tomaž! Reši se! Dekleta prihajajo, dekleta!« V istem trenutku se zave groze, ki ga morebiti čaka in zbeži skozi vrata. Prilasti si policijski motor in se z njim poskuša izogniti trumi vreščečih deklet, ki prihrumijo skozi velika dvoriščna vrata. Tomaž je obkoljen, saj dekleta prihajajo celo iz kanalizacijskih jaškov. Neskončno število jih je. Situacija se zdi brezizhodna. Kamorkoli se Tomaž obrne, ga oblegajo ženske. A ženske se ne dajo. Vreščijo in pohodijo celo blast. Nato vidimo na Tomaževi roki privezано rumeno nogavico. Kot sončni žarek plapolja na dvignjeni roki nasmejanega Tomaža. Še vedno se glasno smeji. Kot bi bil pod vplivom drog. Z motorjem se s škatlo »Ljubiš? Ljubim.« na glavi ob spremljavi psihadelične glasbe kot darilni paket za dekleta vozi naokrog. Tomažu uspe predreti zid in se osvoboditi trume deklet, ki pa ne obupajo. Suspenz nam ustvari nasedli Tomažev motor in odločen pohod deklet nanj. Korakajo vse hitreje, tako kot tudi glasba. Reanimacija motorja je neuspešna, ženske pa vse bliže Tomažu. A v ozadju se zasliši odrešujoč zvok trobente: deček zmagoslavno igra na trobento – iz drugega konca namreč priteče truma fantov. Tomaž zaključi v rumeni obleki – čisto nasprotje začetni sivini. Sedaj pooseblja sonce. Ko ženske opazijo trumo fantov, se obrnejo in bežijo stran. Spet obrat v normalo – ženska kot seksualni objekt, in krdelo moških, ki si želi trofejo. Tomaž pa je v tem boju srečno odrešen. Pred sošolci, ki so mu na začetku obljubljali dekle, če jim bo Tomaž omogočil vstop v aranžersko šolo, se lahko pohvali z neskončno verigo barvanih nogavic. Misija zaključena.

#### *6.5.5 Igriva samocenzura ali igra forme – seks v barvah (nogavic)*

V času Hladnikovega ustvarjanja je bilo jasno, kaj so zaželenе filmske vsebine in kaj ne. Na nek način so bile cenzorske škarje vedno v pripravljenosti, čeprav le redko uporabljene. A Hladnik se je kot kontroverzen režiser še kako zavedal tega grozečega problema. Že v najavni špici protestira proti cenzorjem in se – tako provokativno kot v strogo oblikovne namene – v filmu samocenzurira. Ekspliciten seks je Hladnik namreč

nadomestil s simbolom barvite nogavice, kar pa v resnici ni cenzura, ampak predvsem stilsko dodana vrednost. Simbolika. Ena nogavica je enako en seks. In ta seštevek se veliko bolje umešča v ta parodično-karikirani strip. Poleg tega so nogavice barvite, mavrične, kot je mavrična mladost, kot je mavrična svoboda. In ko jih gledalec zagleda leteti po zraku s spremljavo nasmejanih deklet in Tomaža, ve, da je mladost in svoboda nekaj moralno neoporečnega, da je spolnost nekaj, kar mladost zahteva. Erotični pathos nogavic je nedolžen in spravljiv s cenzorji in avtoriteto.

Prvi prizor z žensko, ki Tomažu vzame (vso) nedolžnost je srečanje s parom zelenih nog. Glasba izzveni. Tomaž se ustraši. Kot bi se zbudil med najhujšo nočno moro. Ženska ga namreč poželjivo gleda, kot lačna levinja. »Slišala sem, da je vendarle prišel nek moški«, se iz njenih ust sliši kot grožnja. Ko se mu blondinka bliža kot preteča mačka, poskuša Tomaž celo zbežati, s pogledom v kamero nas nemo prosi pomoči, a ženska si sleče eno zeleno nogavico. Simbolično. Padla je. Prva v njegovi dolgi zbirki. Nato se šokantna presenečenja vrstijo – izpod sebe vleče nogavice in sprva še sam ne more verjeti. Učiteljica praktičnega pouka je vse bolj zaskrbljena nad neobvladljivo neurejenostjo deklet: površno oblačenje, nezapeti gumbi, poležane obleke, nepočesane pričeske ipd. Višek pa je prihajanje k pouku z eno samo nogavico. Toliko kot je učiteljica nad tem zaskrbljena, je Tomaž ponosen – med učiteljičino pridigo se s prešernim nasmeškom na obrazu neobremenjeno nastavlja soncu. Njegovemu zavezniku.

Nogavica postane pomemben dokaz ženstvenosti in pomembnosti. Dekleta tekmujejo, katera bo prej odvrгла nogavico. Gre za pomemben pečat. Dve puncici se jezno lasata, rekoč: »Lažeš, lažeš, ni ti vzel nogavice!« Izgleda, kot da se vse vrti le okoli Tomaža, le okoli nogavice. Kot večna tekma. Tomaž je seksualni objekt. Tukaj je moč zaznati hladnikovski spolni obrat. Ženske želijo le moško telo, ne moški ženskega. Na drugi strani nedolžni deklici, ki se iz priročnikov učita privlačnosti in spolnosti, v znak razočaranja in izgube upanja, da bosta Tomažu dala (nogavico), odvržeta svoji nogavici na kup v Tomaževi sobi, ki se zdi kot oltar. Morda celo kot grob. Spremlja ju žalostna melodija, ki nam daje občutek, da sta na pogrebu. Na pogrebu svojih upov in sanj. Ko vidita kup nogavic, se počutita neizmerno ničvredni – tolikim dekletom je uspelo, njima ne.

Seks Sončnega krika je kot fizična rekreacija. Brez ljubezni. Kot telovadba. Brez čustev. V Sončnem krikju je Hladnik igrivo seksualnost omejil predvsem na »fizkulturo«, na »posteljno telovadbo«, kot bi dejal sam. To igro predstavi tudi dobesedno, saj ga dekleta ocenjujejo predvsem kot športnika: »Da bi ti vedela kakšen športnik je, kakšna kondicija, kako predrzen in odločen. Kako samoiniciativen.«

A čeprav se je Hladnik ovil v strogo simboliko in očitno erotiko prepustil gledalčevi domišljiji, povsem brez golote vseeno ni mogel. Ženska golota je zanj vseeno tako mikavna, da se ji ne more povsem ogniti.

#### *6.5.6 Napad na dekliško šolo*

»Iščemo sposobno fotografsko moč za poletne mesece« je oglas, ki Tomažu dvigne libido, da lahko končno gleda na svet z druge perspektive. In svet lahko končno nanj gleda z druge perspektive. Lahkotno in nasmejano poskakuje po ulici. Njegovo sproščeno razpoloženje podpira vesela glasba. Punce se nanj kar lepijo. Kar daješ, to prejmeš. Iz bebavega, neizkušene in nerodnega Tomaža se je v trenutku zanesenih sanj spremenil v vsega sposobnega in seksapilnega moškega. Metamorfoza. Njegova življenjska motivacija je postala »najlepša deklica«. Sanjari o dekletih iz revij, o »Švedinji«, ki visi na vratih tehnične trgovine, na vseh hladilnikih v njej.

Tomaž si je želel najlepše deklice, a v dekliški šoli kmalu ugotovi, da je »najlepših deklic«, ki si želijo njegovih sposobnosti veliko več. Šola polna deklet je nestrpno čakala nanj. Predstavitev deklet Tomaža šokira – ne le tistih nekaj, ki so že oddale nogavico, čaka ga še cela četa. Kot sodelavec pri »praktičnem pouku« – vemo na kakšno prakso je namigoval Hladnik – mora spoznati vso dekliško moč šole. Spretna kamera nam dekleta pokaže postrojene v dolgi, neskončno dolgi vrsti. Šok nam glasba še ojača. Tomaž je ob pogledu na slavnostni postroj vojske povsem nemočen. Ob spremljavi koračnice Tomaž kot popoln general ob polkovnici učiteljici ocenjuje popoln postroj – kamera nam približa dekletova usta, prsi, noge. V ozadju odmevajo imena – vse bolj glasna glasba in nizanje kadrov različnih delov teles deklet ustvarja neznosno zmešnjavo, skušnjavo, rock'n roll. Kar naenkrat se s Tomažem znajdemo v vrtiljaku strasti. Tomaža vrtiljak s šibkimi koleno pahne v delirij, da se mora osvežiti s polnim



vedrom vode, v katerem plava riba. Riba. Še en ponavljajajoč simbol Hladnikovega filmskega jezika.

Aranžerska šola je vesela, živa, barvita, nabita z erotično energijo. Zanimiv in jasen je razkorak med moškim in ženskim svetom, ki nam ga Hladnik pokaže preko šol – Tomaževa je izrazito moška šola – ta predstavlja moški svet. Kot vsiljivec bo šel delat v žensko šolo – vdrl bo v strogo ženski svet. Seveda je konflikt pričakovan: moški element v ženski molekuli razdere cel sistem. In prej urejena, mirna, nedolžna šola postane cel razvrat.

#### 6.5.7 Neskončna lahkotnost življenja

Kot smo že rekli, je Sončni krik diametralno nasprotje črnini takratne filmske produkcije. Tudi lahkotnost vsebine je neprimerljiva s težkimi temami socialnega realizma. Film nas že v najavni špici uvaja v hedonizem, ki je večna Hladnikova tema – tako filmska kot življenjska. »*Flower power*« generacija je generacija njegove duše. Opevanje ljubezni, seksa, brez zadržanih moralističnih zakonov, je njegova stalnica. Seks, osvobojen grešnosti, je zanj zakon.

V tem hedonističnem duhu so bili v šestdesetih letih na moralno odprtem zahodu zelo moderni in aktualni razni eventi, družabni večeri, t. i. »happenings«, ki dobijo v Hladnikovem filmu prostor nekoliko kasneje. A jasno je, da je Hladnik s to zahodnjaško navado koketiral tudi prej – preko svoje estetike je izražal željo po potencialni razuzdanosti eventov. Happeningi so v njem namreč vzbujali fantazije, ga navdajali z erotičnostjo in ga navdihovali.

Navdihovalo ga je tudi svobodnjaštvo duha. Družbo, v kateri si lahko tisto, kar si. Brez pretvez. Če smo prvi namig na prihajajočo Maškarado lahko dobili že v Erotikonu, dobimo v Sončnem kriku drugega. Maškarada. Napis. Ki je seveda projiciral zlaganost sveta. Maškarado slehernega življenja. Človek igra v maškaradi družbenih konvencij več (zlaganih) vlog, Hladnik pa je hrepenel po družbi brez mask. Po svobodi, pristnosti, iskrenosti. V svojem opusu je nenehno namigoval na potrebo, da ljudje odvržemo maske in zaigramo svoje lastne vloge. Slabe ali dobre, svoje. Kot upornik je tudi v

Sončnem kriku – čeprav karikirano – slavil upornišstvo. Upiral se je predvsem omejujoči oblasti in sponam zadrte družbe. Ženske Sončnega krika dobesedno pohodijo represijo. Policaji skušajo ustaviti napad žensk, napad mladih, a jim ne uspe. Kot keglji popadajo oboroženi na tla. »*Love not war*« je krik deklet. Filma. Hladnika. A čeprav lahko v filmu preberemo nekaj jasnih družbenokritičnih fraz, jih Hladnik skoraj do obisti omehča z lahkotno in barvito estetiko, ki v gledalcu sproža mešane občutke.

#### *6.5.8 Avtoritativna oblast proti svobodi mladih*

Okraden direktor Gorenja, ki se v nekem momentu skriva za revijo, nas spominja na Antona iz Plesa v dežju. Tudi direktor ima na nek način vlogo voajerja, čeprav ne tako fatalne. Še bolj pa ima direktor tisti oblastniški prizvok avtoritete in nadzornika (družbe), ki ga je na nek način nosil tudi Anton. Hladnik je Sončni krik posvetil mladim in njihovi svobodi. Sebi. Želel je utišati konzervativne avtoritete, ki jih je poosebil prav v direktorju, izrečenem v protimladinsko ustrojenem splošnem mnenju »starih« avtoritet: »Sicer pa – nič čudnega, da je današnja mladina tako propadla in pokvarjena. Če samo pomislim na vse te dolgolasce. Na huligane!« Karikaturi hipijevskega nasmejanega poplesavanja ob »*jukeboxu*« in kitarista poudarita nesmiselnost teh besed in hkrati konkretizirata, kaj Hladnik pravzaprav brani – mladinsko svobodo, ustvarjalnost in Mladost. »Vse to njihovo nespoštovanje do nas, se pravi, do oblasti. Ne morete si misliti kaj vse se dogaja dan danes med fanti in dekleti. Strašno, strašno. Samo prešuštvovanje! Nemorala, nemorala!« Tudi ta pridiga nas spomni na Antona in na večno Hladnikovo borbo: borbo za osvoboditev uma konzervativne družbe. Boj mladih nad zadrto avtoriteto in oblastjo Hladnik simbolično uprizori z izpljunkom žvečilnega gumija na animirano karikaturu dveh policajev. Zakaj bi spoštovali avtoriteto, če ona nas ne?

Ko direktor zagleda množičen prizor deklet, ki mrzlično lovijo Tomaža na motorju, ne more verjeti svojim svetohlinskim očem: »Saj so vsi ponoreli! To je blazno! Prave orgije! Nemorala!«, se začne skoraj tresti. Tomaža pa medtem oblast ne gane, čeprav direktor od njega pričakuje ubogljivost: »Huligan! Taki so predpisi, to zahteva oblast! Pridi tu! Zahteva zakon malo več spoštovanja do oblasti!« (Mladina : oblast 1 : 0) Ko se

proti trumi deklet pomika živi ščit policajev, tudi deklet to ne ovira – kot tank udrejo po njih, da le-ti popadajo kot nemočni kegeljčki na tla. (Mladina : oblast 2 : 0)

#### 6.5.9 *Burleska*

Hladnik svojo pogosto izražano burlesknost v Sončnem kriku še konkretizira. Že Tomaža je ustvaril komično nerodnega, kar sproža razne burleskne situacije. Karikature. Povsem burleskno pa je zgradil lika tatov in kriminalista. Burleskne situacije se vrstijo ena za drugo in so še posebej značilne za prizore, kjer se išče hladilnik z zamrznjenim denarjem.

Kraja denarja se zgodi anonimno, brezobrazno, zahrbtno. Točno tako kot se za detektivko spodobi. Za burleskno detektivko. Skrita tolovaja sta namreč klasično burleskna. Vsak sebi pravo nasprotje. Kričeči karikaturi. Pretirano stilizirana lika – eden je majhen in suhljat, drugi pa velik in močan. Seveda sta oba butasta, a eden bolj od drugega. A vseeno potrebujeta represijo trume policajev – na motorjih, v avtomobilih. Na prizorišče zločina pridejo kot specialci v kakšnem James Bond akcijskem filmu, ki stečejo po poslopju, po strehah, po zidovih. Množično. Zdi se, da gre za mobilizacijo celotne slovenske policije. Pretirano. Karikirano. Parodirano. Burleskna parodija je bila Hladnikov cilj, ki mu je omogočil polno smešnih domislic.

Kot na primer prizor Tomaževega vstavljanja fotografskega filma v fotoaparatus pod rjuhami. Hladnik gledalca napelje na seksualni akt: »O. Samo da je šel notri.« Izkaže pa se, da je v temi vstavljal film. V večini burlesknih prizorih nastopata sicer gangsterja, kot na primer takrat, ko dekleta mrzlično iščeta Tomaža v kupu cunj in nogavic in med iskanjem grobo – v prid burleske – stopajo po rokah gangsterjev. Ko dekleta brcnejo od jeze v kup, jih skupita onadva, ki od bolečin glasno zakričita. Na srečo jima le uspe med desetminutnimi vreščecih ženskih nog uteči krvoločnemu krdelu. Režiser nam postreže tudi z absurdnim izginjanjem gangsterjev v avtomobilsko gumo: kot počasno in mučno izplakovanje v WC školjko. Kot bi jih jemala neka črna vakumska luknja. Živo blato. Odličen burlesken učinek ima tudi prizor, ko na zamrznjenih dolarjih gangsterja nemočno plešeta po »bogatem drsališču«.

#### 6.5.10 *Vzporedna detektivka, premešana z burlesko*

Ker je zmotno prepričan, da je Tomaž tat Gorenjevega denarja, je detektiv Tomažu venomer za petami. Kot gospod Anton ima vse dogajanje nenehno pod kontrolo. Vedno se nekje skriva, se preoblači, samo da je lahko tik za njim. Tako ga sledi pripeljejo tudi v aranžersko šolo. Podobno tudi gangsterjema pride na uho, da je so nekaj hladilnikov poslali v aranžersko šolo. Tja, kjer se trenutno nahaja Tomaž. V tem iskanju se zgodi povsem akcijsko naravnani uboj nekoga, ki je preveč slišal. Nič kaj komično, a povsem hladnokrvno.

Kot se za kriminalko spodobi, je v njej veliko preoblačenja, mimikrije, laži in spletkarjenja. Gangsterja si vrata aranžerske šole odpreta zakrinkana v inšpektorja, detektiv pa si nadene obleke vratarja šole. Burleskno v tem je, da detektiv kot vratar odpelje gangsterja kot detektiva v svojo sobo.

Tomaž prejema ves čas razna grozilna pisma. Režiser nam doživljanje grozečih šokov ob grožnjah ojača z različnimi zvoki, dvojnimi približkom groženj, paničnim plesom. Grožnje gangsterjev se meša z napadi deklet – Tomažu do zadnjega ni jasno, kdo mu grozi, a najbolj logično se mu zdi, da so grožnje ženske maslo. Komičnost groženj Hladnik spretno splete z vzporednim dogodkom: ko ga ženska napade, vidimo grožnjo »Roke proč ali krogla.«, ko želi z blaženim nasmeškom ugrizniti v ogromen sendvič s celimi klobasami, pade na tla listek: »Tako nazaj ali pa krogla!«

Večkrat lahko zaznamo parodijo na kriminalke. Kriminalist se javi na primer kot številka 00007, kar jasno namiguje na slovitega Jamesa Bonda. Parodične asociacije nanj nam sprožijo tudi drugi znaki, kot na primer telefon skrit v metli in motor skrit v kupu škatel. Gre za očitno parodijo na filmske detektivke.

#### 6.5.11 *Režijski prijemi*

Tudi v Sončnem kriku lahko zaznamo kar nekaj Hladnikovih podpisov. To je zagotovo skupinski prizor deklet med aerobiko iz ptičje perspektive. Množični kader punc, ki v roza bikini kopalkah na ostrih skalah na obali koreografirano telovadijo od veseli glasbi.

Kot morske deklice so posnete iz ptičje perspektive in ptičja perspektiva je ljubljenska Hladnikove kamere. Prav tako je stalnica Hladnikove poetike tudi podvodni posnetek (v Sončnem kriku je to bil posnetek jate lačnih »rdečih rib«).

Tudi glasbo Hladnik spet uporablja zelo sugestivno – pri vsakem sorodnem prizoru ima sorodno glasbeno podlago, tako da nam je tudi brez besed in konkretiziranega dejanja kmalu jasno, kaj se dogaja. Ko je v igri Tomaž, zaslišimo veselo glasbo, kar še ojača njegovo sončnost. Velikokrat nediegetska glasba preide v diegetsko.

V Sončnem kriku so pomemben del filmskega jezika risane karikature, ki uprizorijo spremembo dogajanja (sonce in luna na primer zamenjujejo noč in dan), nekatere karikature kot strip komentirajo dogajanje (na primer Tomaž, ležeč v krsti) in podobno. Kot je za Hladnika značilno, je tudi v Sončnem kriku pogosta raba besednih iger in iger podob. Hladnik nam spet v svoji posrednosti marsikaj skriva v igro asociacij. Prav tako nam tudi sedaj rad posreži s suspenzom (ko sta gangsterja zakrinkana v puncu pod tušem, ju direktorica šole kmalu odkrije, a jih zadnje sekundo ne). Učinke hitre akcije nam ustvarja s hitrim posnetkom, kar izpade hkrati zelo burlesko. Kot se za Hladnika spodobi, so pogosti filmski vložki tudi bizarni, absurdni trenutki in bizarna stanja akterjev – na primer Tomaž, ki v potapljaški obleki s harpuno, zapasanim drugim orožjem in v plavutkah zapušča svoje bivališče. Bizarnost tega trenutka je odlična parodija na vse superheroje, ki v svojih uniformah rešujejo svet. Svoje doda tudi spremljajoča glasba, ki le še ojača burlesknost in bizarnost tega trenutka.

Hladnikova zelo pomembna govorica je govorica simbolov. Riba – pomemben Hladnikov simbol za seksualnost, ki redkokdaj manjka. V Sončnem kriku ima riba kar pomembno vlogo – kot simbol, kot vaba, kot asociacija. Sicer pa je Hladnikova poetika nasploh polna simbolov in Sončni krik je kot parodični strip še toliko bolj poln različne simbolike in iger z asociacijami.

Kot *auteurski* podpis lahko zaznamo tudi ponavljanje domislic: Tomaž, podobno kot v filmu Maibitt Mintz, spi v rdečem napihljivem kanuju. Tudi čudaški ples, ki se v Sončnem kriku zazdi kot stopnjujoči ritualni ples sensualnega delirija, nas z lahkoto popelje na plažo Peščenega gradu, kjer je v podobni ekstazi zaplesala Milena. Več

režijskih prijemov je, ki nam odločno dajejo vedeti, da je ne glede na povsem drugačen žanr filma, tudi pod Sončni krik jasno podpisan auter Boštjan Hladnik.

## 6.6 MAŠKARADA (1971)

Skoraj neverjetno je, da je Maškarada prišla na svet takoj po Sončnem kriku. Morda je Hladnik z izjemno posrednim prikazovanjem spolnosti in erotike v predhodnem filmu sam sebe tako opeharil, da je v novem filmu moral nadoknaditi. Vsega tistega, česar v Sončnem kriku ni pokazal, je pokazal večkratno potencirano v Maškaradi. A nismo videli vsega, saj so v izviren film zarezale cenzorske škarje in s tem krepko ranile Hladnikovo umetniško svobodo. Zanimivo je tudi, da je s filmoma Maibritt in Sončni krik korenito zašel z začetno jasno načrtane poti psihološko težkih melodram in se z Maškarado spet vrnil na svoja stara pota režije. Očitno je bil prav to tisti najbolj pristen »hladnikovski« jeziki – psihološka razgradnja malomeščanskih odnosov in neposredno predstavljanje tistih segmentov družbe, ki so javnosti večinoma skriti, torej neobstoječi. Nerealni. Vse to, kar je Hladnik pokazal, je bilo dejansko del takratne družbe, pa čeprav le za štirimi stenami reprezentantov bogatih ljudi.

Gre za malomeščansko melodramo, ki prikazuje buržoazno življenje sedemdesetih let 20. stoletja – stran od socialistične deklarirane skromnosti in poštenosti. Gre za film, kjer je bolj malo socializma, a veliko zahodnjaške svobodomiselnosti in seksualne odprtosti. Glede na to, da je film na platna prišel v času, ko se je socializem trudil utrjevati svoje vrednote in ustroj, ni ravno presenečenje, da je morala Maškarada utrpeti cenzorske preglede in reze. Veliko mesenega, zahodnjaškega, svobodomiselnega in asocialističnega pa je vendarle ostalo. Nenaključno se najava režiserja v špici pojavi v trenutku, ko glavni akter Luka zadene koš. In Boštjan Hladnik z Maškarado zadene direktno v srž. Segment maloštevilne, skrite in nespodobne slovenske družbe razodene – če uporabimo košarkarski žargon – brez kosti. Brez ovinkarjenja in moraliziranja.

### 6.6.1 »*Make love, not war!*«

Podobno kot vrsta drugih Hladnikovih filmov se tudi Maškarada začne hrupno. Signal vojaške radarske naprave glasno opozarja na prisotnost nezaželenega telesa. Po glasnem vzletu vojaškega letala več letečih lovcev koreografirano poplesuje na nebu – na filmskem platnu se vrti hrupna parada letal. V filmu se nato še večkrat pojavijo namigovanja na vojno in hladno vojno. Črno-bel posnetek začetnega vojaškega kadra se nato spremeni v barven kader občinstva v kinodvorani – na zadnjih sedežih se strastno mečka mlad par. Pojavi se napis Maškarada.

Z uvodnim kadrom nam Hladnik pokaže, kakšna nesmiselna potrata je vojna in koliko bolj učinkovita je ljubezen. Dokumentaristično prikazano destruktivno bombardiranje z lahkoto povozi kader strastnega poljubljanja mladega para. Povsem neskladni vsebini, ki ustvarjata velik kontrast prologa Maškarade. Ljubezen in vojna. Vojna ali ljubezen. Hladnikova izjava je jasna. »*Make love, not war.*« Do vojne je bil kritičen, ljubezni pa vedno naklonjen, čeprav je bila »hladnikovska« ljubezen pogosto kot vojna. Nesmiselna.

Izmenično bombardiranje in poljubljanje eskalira v vse bolj brutalne eksplozije in vse bolj strastno prepletanje njunih teles. Zaslepi nas šele sonce, ki razodene grozljiv pogled na korejsko žensko, ki mrtvo strmi v daljavo. Krvava je. Gola. Obilne prsi umirajoče ženske nam vzamejo vso pravico do erotičnih misli in nas vržejo v surov občutek nesmiselnosti vojne. Glasba v ozadju še ojača obupen in grozen pogled na umirajoče, krvave ženske. Ta agonija je skrajno stilizirana, teatralna, kar pri gledalcu še poveča občutek groze. Nesmisla. Morbidnosti. Trpljenja. Predvsem pa potrate – namesto, da bi se ljubile, umirajo zaradi vojne. A ista glasba, ki spremlja te grozovite posnetke umirajočih žensk in jih s tem dela še morbidnejše, se obratno sorazmerno prida paru, ki se neobremenjeno ljubi na zadnjih sedežih kinodvorane. Očitno mimo krvavih trupel na platnu. Moška roka je pod njeno majico, tako da mladenič gledalcem nerodno razkriva njene gole prsi. Ihtenje spremlja prijetna melodija. Ista melodija, ki je ustvarjala dvoje nasprotnih si vzdušij, postane leitmotiv filma. Kot je za Hladnika značilno, nam bo to melodijo serviral vedno zelo sugestivno. Izrazito kontrastiranje se bere kot režiserjevo protestiranje, ki dobi tudi svoj epilog: eden od gledalcev v kinematografu voajersko pogleduje pod majico in zmagoslavno reče sosedu: »Poglej kakšen šov!« In dobesedno

pona jasno Hladnikovo izjavo prologa: »*Make love, not war!*« Film je bil sneman v dobi vietnamske vojne in očitno je, da ji je Hladnik odkrito nasprotoval. Zelo očitna dihotomija med nesmiselnostjo vojne in smiselnostjo čiste ljubezni nas postavlja pred retorično dilemo: vojna ali ljubezen, agonija smrti ali alegrija strasti? Ta retorična dilema se simbolično ponovi v vojaški ploščici z izrezanim srcem, ki jo je okoli vratu nosil Luka na hipijeovski zabavi. Seveda – »*Make love, not war!*« Pa čeprav je tudi ljubezen lahko vojna.

### 6.6.2 *Malomeščanska družina Gantar in buržoazno življenje*

Dina je poročena ženska. Z možem Matijo Gantarjem imata sina Andreja, ki je v zahtevnih najstniških letih, a brez prave podpore. Lahko ima vse materialne dobrine, a nima nikogar, ki bi ga zares zanimalo zanj. To Andrej materi – s puško v rokah – na koncu filma tudi očita: »Ste sploh kdaj videli, da je tudi meni lahko težko?« Odraščanje mu je bilo ukradeno. Kot da ne bi smel odraščati. Ves čas se nam zdi kot kolateralna škoda prezaposlenega in odsotnega očeta ter matere, ki jo bolj skrbi potrditev njene zaželenosti in privlačnosti kot težave njenega sina. Edine težave, ki jih zazna, takoj obrne v svoj prid. Rešljive (neobstoječe) težave z matematiko ji pripeljejo ljubimca na dom. In s tem konec družinske navidezne idile.

Gre za premožno malomeščansko družino, kar nam izdaja njihova nadstandardna vila s parkom, bazenom in dodelanim interierjem. Še mladinska soba je nadpovprečno premožna. Starinska pisalna miza ji daje vtis resnosti, izgubljenega otroštva. Pod velikim, razkošnim ogledalom leži na preprogi lep pasemski pes. Njihovo bivališče kriči po buržoaziji, razkošnem luksuzu, ki je bil v sedemdesetih letih 20. stoletja tabu. Dina, tudi doma oblečena v večerne, drage svečane toalete, ne kuha sama, saj ima pomočnico. Tudi pospravlja ne sama. To so dejstva, ki jasno kažejo, da gre za bogato družino, ki je bila v čas deklarirane skromnosti delavskih družin nadstandard, ki se ni javno manifestiral. Buržoazija je bila za voljo vzdrževanja *status quo* razpoloženja delavskega razreda spoznana kot nekaj zahodnjaškega, nekaj, kar se v socialistični ureditvi, ki je temeljila na enakosti, ni spodobila. Nekaj, kar ni obstajalo. In vendar je obstajala. Hladnik je že prej ustvarjal filme onstran socialnega realizma, stran od ruralnega okolja. Ko je vihral črni val, je on posnel barviti Sončni krik. Socialni realizem zanj ni bil



nikoli privlačen. Hladnik je rad kukal skozi ključavnice mestnih življenj buržoazije, s tem pridržal zrcalo njim samim in ponudil refleksijo gledalcem ter s preigravanjem realnosti slovenske buržoazije šokiral javnost. Rad je dregnil v vrednotno razvrednotenost teh materialistično naravnanih ljudi, ki so v nemorali iskali zatočišče in srečo. In to je bila ena od teh malomeščanskih družin – zdolgočasena ženska prezaposlenega moškega, lačna pozornosti in potrjevanja njene privlačnosti (zaradi krize srednjih let in tudi zaradi suma moškeve nezvestobe), prepotenten moški z debelo denarnico, z aktivno participacijo na več pomembnih položajih, ki se spolno poteši tudi pri tajnici, in materialistično razvajan sin, ki je imel vedno polno vsega, a premalo tistega, kar je dejansko rabil – družine. Dina in Matija sta večino časa tiho, vsak zase. Kot dva odtujena človeka. Da sta si povsem odtujena, nam Hladnik ponazori že s povsem osebnim nagovarjanjem. Matija se namreč z Dino pogovarja v tretji osebi: »Gospa je razburjena? Gospa nima teka. Gospa je naveličana.«

Kako zelo nesmiseln je njun zakon, nam nakaže tudi njun dialog:

*»Dina draga, samo to vem: lažje je imeti sedem grdih tajnic kot eno lepo ženo. Izvrstno kuhaš!«*

*»Ta hrana je nemogoča, kuharici sem dala odpoved!«*

*»Ta hrana je naravnost izvrstna, motiš se! Kar naprej si nezadovoljna, sitna, nergava. Potrebna si počitka. Potrebna si ... potrebna spremembe. Tako je. Šla bova na dolgo potovanje. Takoj ko prerežem s to prekleto prezaposlenostjo v podjetju. Jaz in ti. Midva.«*

*»Hm. Dragi, pozabljiv postajaš. Ni še mesec tega, kar si obljubil isto.«*

Hladnik nam tako prikaže njun zdolgočasen in prisiljen odnos. Dina je nezadovoljna in naveličana tega zaigranega življenja. Bogata, a sama. On je prezaposlen in vedno odsoten. Veliko ji obljublja, a malo da, s tem pa jo sili, da svojo potešitev in potrditev išče v Luki. Potrebna je ljubezni, občudovanja. Potrebuje moškega, ki si je želi. Naveličana je rutiniranega vsakdana. Rada bi oživela. In da bi si končno le popestrila svoje zdolgočasno družinsko življenje, ki ga doma večinoma preživi v samoti, si omisli inštruktorja za svojega sina. Andreju bo »kupila« inštruktorja, sebi pa približala ljubimca. To perverzno idejo nam preda z direktnim pogledom v kamero. S tem pa se je Maškarada lahko začela.

### 6.6.3 *Ljubezen med Luko in Dino, damo srednjih let*

Prva slutnja ljubezni se zgodi na tekmi. Ženska srednjih let, dama v pretirano glamurozni oranžni obleki s pretiranim klobukom za športni dogodek, je Luko ves čas požirala z očmi. Vzvišena, pregrešno bogata gospa na tekmi navija s svojim sinom. Nasmejana je, vzneta, a veliko preveč osebno vpletena, da bi bila le športna navdušenka. Tudi Luka se med tekmo velikokrat ozre proti njej in razkriva, da v njej vidi nekaj več. In jasno je, da mu potop v njen izzivalen pogled vlije dodatne motivacije, da je še mogočnejši.

Hladnik nam moment njunega zaljubljanja predstavi zelo nazorno. Dinina seksi razprta usta, ki provokativno in poželjivo čarajo Lukov moški ego. Obojestranska seksapilnost ju v polni dvorani ljudi in hrupa povsem osami. Vidita samo eden drugega in ničesar drugega. Značilna glasba še utrdi ta proces fatalne ljubezni. Za Dino postane Luka spolni objekt. Subjekt. To nam Hladnik pokaže s kamero z različnih perspektiv, ki zelo sugestivno izmenjuje kadre Luke v akciji. Izmenjujoče vidimo njen očaran popoln obraz. Ona in on. On in ona. Vse skupaj daje vtis velike erotične napetosti, ki se dogaja med njima. Luka je prikazan kot rimski polbog, ki elegantno in nežno zabija na koš. Prava poezija metanja. Ne gre za agresivno igro košarkaša, ampak nam ga Hladnik predstavi kot baletnega plesalca. Graciozno, nežno, ljubeznivo igra košarko. Tako kot ga vidi ona. Seksualni objekt na košarkarskem parketu, kakršnega si Dina tudi želi. Takšnega pogreša. Takšnega hoče. In jasno je, da bo naredila vse, da ga bo dobila.

Odpiranje belih dvoriščnih vrat spremlja srhljiv skovik sove, ki smo ga najprej slišali v Plesu v dežju. Odmev skovika sove potrjuje, da gre za prepovedan vhod, da gre za vdor, čeprav s ključem. Torej dovoljen vdor. Kader je zelo skrivnosten. Prepoznamo Lukov korak, ki skrivoma stopa po dvorišču. V parku se skrivnostno oprime enega od dreves in poln pričakovanja nestrpno čaka. Skovikanje sov ustvarja podobno kot v Plesu v dežju napeto vzdušje z zlo slutnjo, ki v zrak spušča vonj po smrti. Hladen in fatalen občutek nam jača šelestenje drevesnih krošenj, ki nam jih pokaže kamera. Mrzel piš vetra v mogočnih krošnjah je še ena tipična Hladnikova poteza. Misterioznost nam pričara z drevesi. Hladno zavijanje vetra ustvarja kontrast Lukovemu zaljubljenemu nasmehu. Ko se Dina prikrađe izza drevesa, si najstniško zaljubljena planeta v objem. Skovikanje sov, hladen veter in skrivnostna mračnost pa ustvarjajo dvom in slutnjo, da je sreča njune

vročje ljubezni kratkega roka trajanja. Že od Plesa v dežju naprej nam skovikanje sov daje slutiti, da gre za fatalno ljubezen tragičnih razsežnosti. Hladnikove jasne namige lahko jemljemo zares. Na Ples v dežju nas spomni tudi prizor v parku, ko sta zaljubljena Luka in Dina objeta v desnem kotu kadra, vsenaokrog pa vzdušje tišči mračnost dreves. Isto temačno in navkljub veselju zlovešče je deloval kader Maruše in Šepetalca v Tivolskem parku. Skovikanje sov je pri obeh prizorih predajalo zlo slutnjo nevarnih iger medosebnih odnosov.

Njun prvi spolni odnos je serviran v praznem bazenu. Da je bila predigra strastna, nam izdajo spuščeni in skuštrani Dinini lasje, ki so bili pred prihodom skrbno urejeni. Ob značilni melodiji se strastno ljubita na dnu praznega bazena, kjer jima varnost pred svetom omogočajo štiri stene. Ob spremljavi sugestivne melodije nam Hladnik mojstrsko postreže s prikazom strastne ljubezni. V prvem planu se nam izmenično prikazuje njun prvinski užitek. Senzualna melodija v ozadju potrjuje njuna čustva: »Ljubim te. Ljubim. Ljubiš me. Ljubim. Ljubim. Ljubim. Še in še.« Ljubljenje dveh teles je prikazano zelo nazorno. Ljubita se telesno. In Hladnik nam dovoli, da ju voajersko opazujemo vse do njunega vrhunca. Postavljeni na travnik opazujemo dve izčrpani telesi. Kot mrtva sta zavržena na dnu praznega bazena.

Seks v bazenu dobi novo poglavje, ko si Andrej po uspešnem učenju z Luko izbori zabavo v bazenu. Luka in Dina se že ob pogledu na bazen začneta topiti – spomin na strasten dogodek še živi, tako da se njuna pogleda tako iskrita, da v Andreju prebudita ljubosumje. A tudi Luka je tokrat ljubosumen – Dina ob ljubeznivem hahljanju šepeta Gantarju na uho. Zakonita žena svojemu zakonitemu možu, a je Luka ob tem jezen in razočaran. Ne prenese pogleda na prizor, ki ga siloma postavlja na trda realna tla – Dina je poročena in pripada Gantarju. Luka je zanjo le ljubimec in to spoznanje ga razžalosti, da nekaj v njem ugasne. Ta svinčeno težka čustva nam Hladnik mojstrsko preda – Luka v upočasnjem posnetku besno plava, spremlja ga težka, svinčena glasba, da lahko čutimo vso težo trenutka. Razočaranja. Kamera nam pokaže zid bazena in pahne v »*flashback*« strastne ljubezni. Da je Dina njegova ljubezen, za katero bi naredil vse, nam simbolično pokaže kader, ko Luka iz bazena dvigne svojo zaljubljeno glavo in nad sabo zagleda neizpodbitno boginjo Dino. Dvoje bujnih prsi gleda nanj in ga razoroži. Tam spodaj, pri njenih nogah, pohlevno malikuje. Poteptan. V trenutku pozabi na prejšnje hahljanje in kvazidružinska idila razigranega ter srečnega rajanja v bazenu se

lahko začne. Luka, Dina in Andrej. Njihova norčavost ustvarja zelo pristno družinsko vzdušje. A niso sami, saj so pod drobnogledom. Voajerski moment nam pokaže tudi kamera. Gantarja je njihov sproščen smeh povsem paraliziral. Če je bil prej Luka tisti, ki je z jezo in občutkom prevare zijal v Dino in Gantarja, je na tem mestu sedaj Gantar – v strahu požre slino, saj vidi, da nekdo drug z lahkoto zabava njegovo zagrenjeno in zdolgočaseno ženo. Inštruktorju nadene senco dvoma.

Ljubezenska zgodba med Dino in Luko je na prvi pogled idealna zgodba med žensko in moškim – ljubezen, strast, poželenje in užitek druženja so tako siloviti, da se zdi, da ju ne more nič ločiti. A zgodba je obsojena na propad, saj Dina ni samska mlada ženska, ampak zrela poročena ženska z družino. Njuno zgodbo odlično ponazori metaforika prizora, ko se skupaj vozita v avtomobilu. Režiser nas postavi na zadnje sedeže, tako da kot voajerji kukamo v njuno intimno življenje. Luka se Dini očitno ne more upreti. Njegove nežnosti dokazujejo, da je noro zaljubljen vanjo. Nagajivo otročji je, brezglavo razmišlja o banalno nepomembnih stvareh. Režiser nam ob tem z različnimi igrivimi vložki ustvarja odlično razpoloženje – konstantna glasbena podlaga, posnetki premikajoče se pokrajine ustvarjajo hipnotičen učinek, da se z lahkoto vživimo v njuno brezskrbno romanco. Da se Luki ne bi »zavozlalo« od poti, se pretkano skriva med Dinina stegna. Ko ji nagajivo sleče njene nogavice in jih odvrže na zadnje sedeže, se spomnimo na Sončni krik. Iz ptičje perspektive vidimo, kako avto brezglavo drvi po ravni cesti in glasno hupa. Brezskrbno in brez ovir. Tako kot je brezskrbno po poti »naprej« tavalala trojica iz Peščenega gradu. Dokler ne napočijo ovinki: »Konec je ravne ceste!« Kar lahko metaforično razumemo, da se Dinino ustaljeno in dolgočasno življenje (ravna, a hkrati tudi varna cesta) z Luko nezadržno zapleta, vozla. Pot vse bolj ovinkari. Zdaj se lahko sproščeni in brezskrbno mečkata po ravni cesti, a prej ali slej bosta trčila v ovinek, ki ga predstavlja Dinino vzporedno družinsko življenje in ponosen mož, ki ne ostane prav dolgo časa neveden.

Naivnost Dine in nestrpna ljubezen do Luke nastavita past. Po skupni spoznavni večerji z inštruktorjem – ki je bila očitno Gantarjeva past – se Dina nekoliko preveč sprosti. Mož ju pusti sama, prepričljivo, saj naj bi se mu mudilo na sestanek. Takoj ko Gantarjevi koraki obnemijo, Dina zavrti pesem, ki spremlja ljubezen z Luko. Dinina roka pod mizo ne glede na sinovo pozornost prisotnost išče Lukovo dlan. Oba hrepenita po dotiku, ljubezni. A Luka je po tej bizarni večerji z njenim možem nekoliko izgubljen.

Kot bi izgubil tisti smisel, ki ga je vedno videl, ko je bil z Dino na nevtralnih območjih brez moža in Andreja. A kljub nelagodju se tudi on počasi sprosti. Ob njuni melodiji plešeta in se ljubkujeta. Glasba, ki ju vedno spremlja, je kot njun neizrečeni dialog. Kar pravi pesem, čutita. Si izrekata ves čas. Izmenjujoča ženski in moški vokal sta še vedno izmenjujoča ljubezen Dine In Luke: »Vroče ljubi me. Še in še in še. Ni začetka, ni konca. Moja si in jaz sem tvoj.« A vso romantiko v očeh gledalca prekine grozljivo spoznanje, da Gantar ni šel na sestanek. Iz za zidu druge sobe ju nemočno opazuje. Razkrinkana sta. Jeza se v njegovem zloveščem pogledu nevarno iskri, česar se Dina in Luka v navalu strasti in ljubezni niti približno ne zavedata. Dina od ljubezni ječi. Ta neizmerna ljubezen jo spravlja v boleč krč. Boji se zavozlane poti, ki nima jasnega konca, a še ne ve, da je Gantar postal zdaj njun največji sovražnik in jasna ovira.

Kazen je Dino čakala ob prihodu v posteljo. Nič hudega sluteč je naivno vstopila v spalnico in se tiho ulegla v posteljo, da ne bi zbudila poleg spečega moža. Čutiti je bilo strah, ki izvira iz slabe vesti. Gantarju je pokazala hrbet – dobesedno in simbolično. Izdajalsko v njegovi lastni hiši. Kot tujka je ležala v tuji postelji. A Gantar je le hlinil, da spi. Grobo jo je odkril, da je gledalec lahko začutil ves gnev, ki se je nabral v njem. Poskušal si jo je grobo vzeti, da je Dina od ponižujočega trpljenja ječala. Uspešno se mu je izvila iz njegovih grobih rok in ušla. Njena neizmerna žalost nam napoveduje počasno, a zanesljivo travmatiziranje njenega vzporednega življenja z Luko. To je za Hladnika tudi značilno: njegova melodrama se lahko srečno začne, a se tudi tragično konča. Povsem nemočna in oropana sreče se je odpeljala k morju. Spet morje, ta »hladnikovska« obljudljena deželca, imaginaren kraj, kjer je vse mogoče. Kjer se vsak problem odda v mehurček in se z njim preprosto razblini. Dina v plašču in tančici šokirano teče po plaži, dokler ne zagleda svojega odrešitelja, Luke. Naplavljenega angela začne nežno ljubkovati. Vso gnusno umazanijo, Gantarjevo mučno silo, ki jo je čutila na sebi, je odvrгла s svojimi oblekami, ki jih je nosila kot verige in okove. Gola je stekla v morje, da bi sprala nedaven dogodek s sebe. Odrešujoč skok v morje nas spomni na prav tako golo in odrešujoče plavanje trojice iz Peščenega gradu. Nasploh je plavanje v morju za Hladnika moment popolne sprostite, odrešitve. Očiščenja. Takrat nam ponudi tišino ali le zvok bučanja morja, da prizor tudi za gledalca predstavlja nekakšen zen trenutek. A vedno s težo melanholije. V Lukovem objemu je Dina kot prerrojena. Hladnik nam njuno ljubezen prikaže zelo poetično. Začutimo njuno brezskrbnost, zaljubljenost, otroškost. Kot morje sta. Razburkana. Neskončna. Sveža. V

tem morskem prizoru gre za dolgo sekvenco novovalovskih vplivov. Gre za poezijo brezskrbne ljubezni. Kolaž nasmehov, občutkov, čustev, morskih valov. Luka jo primerja z ribo, z ribo, ki jo je vse življenje lovil Hemingwayev Starec. Tako se nam ponudi tudi odgovor, od kod večne Hladnikove ribe. Vedno ko imamo opraviti z erotiko, imamo opraviti s simbolom ribe. Morda pa je res to tista riba, ki jo vsak vse življenje lovi? Vso zasanjano romantiko ob morju namerno razbije strel iz naslednjega prizora – grožnja, ki v trenutku razblini možnost za srečen konec njune fantastične romance.

#### *6.6.4 Dina in Luka proti Dini in Gantarju*

Dina je v zgodbi z Luko »nenasitna pogoltnica«. Ker bi ga imela rada čim več časa ob sebi, ga je v zameno za njegovo bližino najela kot sinovega inštruktorja. Še celo njegov neresen predlog, da naj Gantarja ubije, se ji zdi resna rešitev njune zgodbe. Fatalno zaljubljena ženska. Njune seksualne epizode, polne poželenja in strasti, se zgodijo kjerkoli. Na primer ob gozdni poti, kjer je dež na vetrobranskem steklu kulisa pred realnostjo. Značilna, ljubezni polna melodija, ki ju vedno spremlja, nam daje lažno slutiti, da je njuna ljubezen nepremagljiva. Pesem, ki jo večinoma nediegetsko poslušamo skozi cel film, je odraz njune zveze – brezkompromisna, strastna in nežna ljubezen.

Pravo nasprotje pa je vzporedna zgodba. Zakonsko zvezo med Dino in Gantarjem najboljše ponazori prizor, ko gola Dina leži na postelji. Prijetna glasbena podlaga Luke in Dine nenadoma potihne – kot odraz odsotnosti ljubezni, nežnosti, strasti in poželenja. Dina leži gola na postelji, kot bi spala. Zdi se nam mrtva. Ob njej je njen mož živčen, saj ne čuti nobene strasti ali poželenja. »Ne morem. Ne morem tako. Ležiš kot kuščar. Kot mrzel kamen si. Kot led.« Kar je tudi res. Ob Gantarju je nesrečna in nesrečna ženska je mrtva ženska. Izrazito nasprotje Dine, ki je v družbi z Luko. Za razliko od Matije Gantarja, ki svojo ženo hladno in brezosebno ogovarja v tretji osebi, je Luka iskrivo ljubeč. Dino nosi na rokah, jo ljubkuje, občuduje in ljubi. »Moja najlepša tekma si ti«, ji reče, ko se začudi, da je prišel navkljub tekmi. Matije Gantarja pa pri njej ni, niti takrat, ko fizično je. Ko jo vidi hladno ležati ob njem, je razočaran, zato postane tudi sumničav. Pozoren. Režiser nam ustvari neizmerno težko vzdušje, na gledalca pade vsa

svinčenost trenutka propadajočega zakona in neizpoljenih idealov. Dina se lahko nasmehne le z begom v spomin srečnega ljubimkanja z Luko. A tudi to iluzijo ji Gantar z lahkoto razbije. Ko je ona z mislimi odsotna na potovanju s svojim Luko, jo iz »*flashbacka*« potegne s povabilom, da odpotujeta. Kot nikoli vnovčena rešilna bilka zakona. Gantar se zaveda, da Dina odhaja. Če ne fizično, pa zagotovo psihično in tega zaradi svojega ponosa in prepotence ne more dopustiti. Dina si v trenutku nemoči nase vleče rjuho, kar začutimo kot gnus. Od Gantarja noče ničesar več. Skrila bi se, izginila. Noče odpotovati. Skriva se pod rjuho, kot bi s tem lahko zanikala dialog med njima. Zbrisala njenega moža. Njuno zvezo. Režiser nam metaforično pokaže izstrel rakete, ki nas napeljuje na to, da je pred njima velika preizkušnja, izbruh, eksplozija, propad. Raketa je tudi rešitev Dininega obupa, saj je le še izstrel daleč v vesolje pot do njene rešitve. Konec je. Ljubezni med Dino in Gantarjem.

Gantar pa poraza ne bo nikoli priznal, nikoli ne bi prenesel Dine v drugem naročju. In že samo sum, da bi se kaj takšnega lahko zgodilo, mu vsili bes v pogled. Da v kukalu svoje puške zagleda Luko, ni zgolj naključje. Kot vsevedi gledalci se zavedamo, da bi bil Gantarjev strel v Luko povsem mogoč in ker se tega zaveda tudi Luka sam, se uperjene puške tudi ustraši. Da je pri Gantarjevih zaradi Dine in ne Andreja, ga frustrira in plaši. Da gre za nevarno rivalstvo, dokazuje tudi grozeč kup lovskih pušk, prežečih na rdečem naslanjaču. Kot jasna Gantarjeva grožnja so. Tudi prizor, ko Gantar hladnokrvno ubije srno, ki jo nato ubito in krvavečo, dokler ji glava ne mrtvo obvisi na tleh, gledamo tudi mi, nas opominja, na nevarnost prešuštvovanja Luke in Dine. Gantar na skupni družinski večerji, ki gosti sinovega inštruktorja, v svarilo poudarja svojo lovsko hladnokrvnost in krutost. V opozorilo promovira svoj nevaren in nasilen ego. Grožnjo Luka tudi začuti: »Od ubijanja živali do ubijanja ljudi je samo korak.« Gantar Lukovo bistro ugotovitev še podpre, češ da je lov le neke vrste vaja, trening, zato ga Luka direktno vpraša, če bi lahko ustrelil tudi človeka. Gantar – na krožniku imajo zrezek srne – morbidno prizna: »Pravijo, da je človeško meso po tej plati zelo podobno mesu srne.«

### 6.6.5 Dvojni Dinin konec

A njun konec – skrbno načrtovan – za začne na tragični zabavi, ki jo je Gantar organiziral v zahvalo Luki, ki je pomagal Andreju uspešno zaključiti razred. Cilj zabave pa je bil jasen: uničiti Dino. Dina, kot kraljica na svojem tronu, razvrat opazuje iz ozadja. Skrbno urejena, oblečena v drago obleko, okinčana z razkošnim nakitom, sedi mirno na stolu. Na začetku je še nasmejana. Povsem je neskladna z mladostno okolico – prav to ji je želel Gantar tudi dokazati. Luka predstavi Gantarju Petro kot svoje dekle, a se je potem nekaj časa zaradi ljubezni do Dine ne dotakne, kar Petra tudi opazi. Začeten, precej hladen ples s Petro – Luka je namreč z mislimi še vedno pri Dini – se po nekaj kozarcih viskija precej sprosti in segreje. Luka do Petre ne čuti ničesar, vse bi dal, da bi lahko plesal z Dino, ki ju ves čas gleda z nasmeškom, s čistim zaupanjem. Upanjem. Luka pa ne more odmakniti pogleda z nje. Vse dokler se Luka in Petra ne odmakneta – z Dininega obraza v trenutku izgine nasmešek, ki ga zamenja trpko trpljenje, bolečina, nezaupanje in dvom. Ljubosumna je. Gantar to opazi – svojega uspeha je odkrito vesel, saj je s tem ciljem tudi organiziral zabavo. Uničiti Dinine sanje. Hladnik nam v trpkem trenutku Dinine šibkosti ustvari učinek potapljanja v njeno podzavest, v njen spomin, ki ga ojača odtujen zvok. Nerazločen motiv morja in sonca, ki se za trenutek izostril in spet zamegli, nam daje vedeti, da se je Dina zatekla na morje, kjer je z Luko preživljala najsrečnejše trenutke. A ne za dolgo. V izsiljeni igri »fanta in dekleta« sta se Luka in Petra – tudi s pomočjo žganih pijač – našla in se povsem sprostita. Osvobodila. Ob pogledu na njuno mladostniško ljubezen je izginil tudi Dinin nasmešek. Zaupanja je vse manj. Upanja prav tako. To je Gantarjeva zmaga. Trofeja je poljub, ki se zgodi med Luko in Petro. Že tako načeto Dinino samozavest in vero Gantar še podžiga in uživaško podpihuje njeno tiho spoznanje, da ne spada v mlado družbo, da je stara in da Luka rabi norost mladosti.

Od neznosne bolečine Dina zbeži in se med plešočim plemenom zdi kot vsiljivka, ki je padla na drug planet. Kot bi se cel svet sesul nanjo. Kot da ponižanje in razočaranje, ki ju je doživela, ne bi bila dovolj, se ji zgodi še Gantar, ki neizmerno uživa v svoji moči in sadistični želji po mučenju ranljive Dine. Provocira jo, dokler ne vzroji in mu v obraz zakriči, da se ji gnusi. S tem pa si je na stežaj odprla vrata v pekel. Prizna mu, da Luko ljubi toliko, kot njega sovraži. Posledična groba klofuta fatalno ranjenega moškega se nadaljuje v rafal ponižnega klofutanja in teptanja Dininega dostojanstva. Povsem jo



potlači. Dokončno pa del nje ubije posilstvo s strani lastnega moža. Razčlovečena v mrtvo lutko, odvržena na posteljo in iznakažena z grobo penetracijo od zadaj, morda celo analno. Gantar si jo s silo vzame kot največjo kurbo, na zelo prostaški in nespoštljiv način jo razvrednoti do obisti.

Ponižana Dina zre kot lutka nekam v neznano. Gantar jo drži za lase, kot bi bile vajeti stare kobile, in jaha: »Daj kobila, daj, teci, teci!« Medtem ko med šokantnim razčlovečenjem Dina doživlja živčni zlom, se v spodnjih prostorih še vedno dogaja brezskrben »party«, kar Dinino travmo kontrastno še bolj tragično obarva. Kot bi ga iz opojnosti alkohola in strasti priklical klic v sili, Luko v objemu Petre nenadoma spreleti slaba vest. Dine ne vidi več na stolu, kjer si jo je zadnjič želel, in spoznanje ga šokira, da odrine Petro stran od sebe in odide. Ko vstopi v Dinino spalnico, zgrožen naleti na spolno občevanje. Obstane in povsem razočarano gleda, kako Gantar penetrira vanjo. Zagnusi se mu. Gantar ga – medtem pa spravlja svoj penis v hlače – še načrtno poniža: »Kaj bi pa ti rad fantek? Pa ja ne misliš, da je samo tvoja?« Dina je še vedno kot mrtva lutka, prepuščena svoji bolečini in tišini. Luka mahne Gantarja s pestjo, ta mu vrne, a mu Luka zada še en udarec, ki ga iz postelje vrže na tla, od koder se ne pobere. Medtem ko Luka odhaja, Dina ponižana vzdigne glavo in povsem brez dostojanstva z ugaslimi očmi prosi Luko odpuščanja. Ironično – prevarala ga je z lastnim možem. V njegovih očeh vidimo gnus, prezir, razočaranje. Ta dogodek je v Luki nekaj za vedno ubil. Takšno, kot jo je Hladnik pokazal nam, si jo Luka vtisne v spomin: kot kurbo. Kurbo, ki trpi in prosi odpuščanja. Posiljena ženska, a kriva v očeh dveh moških. Izgubljena zada zadnji udarec svojemu zakonu in ukradena ljubezni postane črna vdova.

#### 6.6.6 Črna vdova in konec vsega lepega

Če je bila Dina na začetku filma na tribuni oblečena v živo oranžno obleko, ki je obljubljala srečno in strastno obdobje njenega življenja, so napovedi njene črnine na isti tribuni obljuba tragičnosti. Dina povsem resno sedi. Niti sledu o nasmešku, radosti in sreči. Hrepenenju. Kot črna vdova nepremično in brezizrazno sedi in gleda tekmo. Druga Dina. Drugačna Dina. Polna agonije, obžalovanja. Depresivna. Konec tekme je čakala zgolj za to, da bi videla Luko, saj drugače očitno ni mogla priti do njega. Po dolgem času ga sprejme negotovo – napol nasmejana, a s trpko resnobo. Večkrat ga je

iskala, a se ji je Luka zavestno izmikal. Želel se je rešiti. Za vedno. Potovanje s Petro je bila odlična odtegnitvena terapija, s ciljem, da bi jo pozabil, prebolel, odgnal. In njegova hladnost pred Dino dokazuje, da je bila uspešna. Vsaj začasno. Dino ta spoznanja prizadenejo, čeprav se nam zdi povsem otopela. Luka je z njo nesramen, hladen, ciničen, kar jo boli bolj kot Gantarjevo posilstvo. Izgubila je ljubezen, dokaz, da je vredna. In izgubila je moža, kar je prišla Luki tudi povedat. Novica ga šokira, a bolj kot njegova smrt, ga šokira Dinina obtožba: »Ubil si ga.« Njena neiskrena drža in pogled, uprt v tla, dokazuje, da laže. Tudi Luka je ne jemlje resno, a je razočaran, da je sposobna izreči takšno obsodbo proti njemu. Ona pa kot robot vztraja: »Zgrabil si ga, močno odrinil, se obrnil in šel. Padel je, ni se več pobral.« Vzdušje je grozljivo. Hladni grobovi okrog njiju in hladen veter ustvarjata kot svinec težko stanje. Luka se vse bolj zaveda, da Dina načrtuje izsiljevanje. Glede na to, da je policija zaradi vsebnosti alkohola v krvi ugotovila nesrečen slučaj ubogega pijančka in da tako ni nihče med osumljenimi, obstaja samo ena pot, da tako tudi ostane – Luka mora spet postati Dinina edina ljubezen. Luka se zaveda, da ga ima Dina v šahu. Če je sekvenco Dina začela z mrtvim izrazom, ga je sedaj uspešno prenesla na Luko. Ubila ga je. Luka se zaveda, da mu je poslednji udarec dala Dina sama, a vseeno dvomi. Z nalaganjem občutka krivde Dini uspe, saj ji Luka nasede. Hladen piš vetra nam izdaja, da je to konec sreče.

V lokalu se ob otožni klavirski glasbi začne razvijati prava psihološka melodrama. Melodija, ki jo nekdo v živo igra na klavir, je njuna značilna melodija. Pesem, ki je nekoč opevala njuno srečo in ljubezen, sedaj žalostno uglasbi njuno razočaranje, smrt. Luka je zaradi celotne situacije izjemno jezen. Dini se pa vse bolj smeje, saj ji gre vse po načrtu. Zaveda se, da ga ima v šahu, le njegova ljubezen je daleč stran težko ulovljiva, saj Luka ne sprejme niti njenega objema. Do nje ne čuti ničesar več, morda le prezir, sovraštvo in strah. Njene besede, da »nihče ne bo izvedel, če midva ne bova hotela, če bova držala skupaj«, napovedujejo zaslužnjenje Luke. Če bo z njo, bo nedolžen. Luka ji ne more oprostiti, da ga je obtožila umora, še manj pa izsiljevanja za hvaležnost, ker ga ni izdala. A Dina ne izsiljuje le hvaležnosti, ampak predvsem zahteva ljubezen. Nemočen je. Njena premoč spreminja Dino v strupeno črno vdovo, ki Luko spreminja v njeno kosilo: »V primeru, da me pustiš, zavržeš, izdaš, ne jamčim za svoja dejanja.« Vse bi naredila za to, da bi ga dobila nazaj, da bi ga spet obnorela. Da bi ga imela. Postala je zblaznela pošast na robu norosti. Želi ga posedovati in to ne glede na njegove želje. Poljublja ga navkljub temu, da je hladen kot kamen.

Luka postane Dinin objekt, kot talec je prisiljen živeti pri njej. V njeni hiši je neprostovoljno priprt kot zapornik. Dina je nesrečna, a hkrati naivna. Kljub njeni posesivni blaznosti, dovoli Luki, da govori s Petro po telefonu, a ta se v Dinini mreži počuti še vedno povsem nemočen. Dina mu je dobesedno ukradla življenje, srečo, ljubezen. Tipična fatalna ženska. Ves gnev je Luka sprostil z udarcem v ogledalo. Blaznost Dine pokaže kader, ko si začne z Lukovo krvjo risati po obrazu. Luka živi v peklu, v kletki. Depresiven je.

Andrej ima tudi ob nesrečno prisotnem Luki še vedno homoerotične misli. Ob njem se pomenljivo igra s svojo leseno ogrlico, ki jo je dobil od blondinca in ga molče gleda. Rožljanje ogrlice, glasen hladen veter in skovikanje sov nam ustvarjajo morbidno in težko vzdušje. Luka je v objemu dveh blaznežev. Dina ju v narejenem idiličnem družinskem vzdušju kot pridna gospodinja vabi na večerjo, medtem ko si Andrej pred čustveno ranjenim Luko predrzno razpre kopalni plašč in se perverzno nasmeji, upajoč, da bo Luka pogledal v njegovo moškost. A se Luka ne premakne. Ko ujetnik Dine in samega sebe ostane nepremičen.

Pri večerji Andrej na gramofon nalašč položi njuno ploščo. »Kadar tvoj pogled potopi se v mojega, tvoja usta moja iščejo.« S provokativnim nasmehom gleda proti mizi, saj dobro ve, kaj jima je ta pesem nekoč pomenila. Načrtno ju muči, saj ve, da je ta ista pesem sedaj njuno prekletstvo. Dino pesem zelo nervira. Luka grobo odstrani iglo s plošče. Jezen je – tudi na Andreja je neizmerno jezen.

Luka se trudi, da bi Dina doжела, da z njim nima več kaj, da je ne ljubi več in da bo z njim lahko le še trpela, saj se ji gnusi. Do nje čuti neskončen prezir. Ko ga želi z nežnim božanjem potolažiti, ta skrušen zajoče in ji na robu živčnega zloma zagrozi: »Odmakni se, če ne te udarim. Cipa!« Težka glasba še oteži ta psihološko zelo zagoneten trenutek njunega razdora. Neskončnega razdora. Kamera se dvigne v krošnjo dreves, kar še ojača težak, zlovešč, mučen občutek, ki ga obremenjeno spremlja tudi Andrej.

Dina mu ni ukradla le Petre, ampak tudi košarko. Ko je šel v dvorano po svoje stvari, je le mukoma opazoval okolico polno lepih spominov na zmagoslavne trenutke. Tudi gledalcu prikljče v spomin polno vznesenosti, praznovanja, smeha. Svobode. Kamera

nam približa prazen stol na tribuni, tisti stol, na katerem je sedela Dina, ko sta se zaljubila. Kjer se je začela pot v pekel. Fatalna ljubezen. Fatalna ženska. Hladnikova muza. V ptičji perspektivi žalujemo z Luko v vsej njegovi majhnosti. Osamljen, ugasel je. Nekoč je on vodil igro in zmagoval, sedaj pa je kot absolutni poraženec le marioneta nore ženske, ki si ga lasti.

Dina sanja o potovanju. Ob spremljavi njune pesmi se vrtil romantična projekcija fotografij, ki ponazarja projekcijo Dininih želja. Kot izstrel rakete, ki gre počasi v nebo. »Vroč ljubim te, še in še in še. Daj zariši vame rdeče kroge radosti.« Luka pa se je medtem pogovoril s Petro, ki ga je spodbudila, naj se dokončno reši Dinine kletke. In Sonce je vse bliže. Andrej v tistem trenutku vzame v roke svojo puško, ki mu jo je oče podaril ob uspešnem zaključku šolskega leta. Dinine grožnje s policijo na Luko ne učinkujejo več, saj bi šel raje po krivici v zapor, kot pa da bi nadaljeval življenje v Dinini kletki. In to spoznanje Dino dokončno ubije. Spusti svojo glavo in se zaveda svoje klavrne usode. Luko je izgubila za vedno. Andrej je njun prepričanje, v katerem je Dina Luki glasno in jasno očitala uboj moža, poslušal in Dinina sicer lažna obsodba ga zadene direktno v srce. Luka mu je ubil očeta – to je zanj grozljiva ugotovitev. Obstane. Z željo po maščevanju očetove smrti steče za Luko s puško. V očeh mu žarijo bolečina, sovraštvo, odločenost. Dina lahko le zgroženo sledi sinovi akciji: »Andrej!«, zakriči s solzami v očeh. A njegov bes ustrel direktno v Luko, da ta pade. A ga je tokrat zadel le v roko, zato k njima hitro priteče Dina iz hiše in v izogib tragičnemu koncu končno prizna: »Saj ni ubil očeta!« in steče proti Luki, ki takrat izve, da ga je ubila ona sama. Luka je sprijaznjen, hvaležen za Dinino priznanje. Zaveda se, da je sedaj vsega definitivno konec. Da ni kriv. Priznala je, da ni on kriv. To je dovolj. Zgrožen nad spoznanjem, kam so pripeljale njene laži, spletke in njena blazna obsedenost, odide. Zaslišimo hladen veter. Dina razočarana in izgubljeno gleda vanj. Vprašujoče. Proseče. Zaveda se, da odhaja za vedno. Zaveda se, da ni rešitve. Zapre oči. Tam, kjer je nekoč razsajala nora ljubezen, sedaj straši le hladen piš vetra in bolečina. Park – nekoč imaginaren prostor njune ljubezni, zdaj pokopališče njunih sanj. Andrej vrže puško v bazen, kjer se sproži in naredi tri simbolične strele v steno bazena. Tam, kjer sta se nekoč strastno ljubila Luka in Dina. Tam, kjer so se nekoč brezskrbno igrali Luka, Andrej in Dina. Tam, kjer so bile nekoč dovoljene sanje.

### 6.6.7 Petra in Luka, vsakdanja ljubezen dveh mladih ljudi

Zelo novovalovska romantična sekvenca mladostniške in brezskrbno čiste ljubezni med Luko in Petro nam še utrdi kontrastno zapletenost odnosa med Luko in Dino. Luka sedi ob reki in ob žalujkah melanholično meče kamne v vodo. Očitno je, da misli na dogodke na zabavi in da obžaluje razplet zgodbe z Dino. Prizadet je. Dan po zabavi z divjim plemenom sta prišla s Petro na zmenek, a jasno je, da je Luka razočaran nad izgubo svoje velike ljubezni. Dine. A očitno se je vseeno odločil obrniti stran in zaživeti normalno, mladostniško, brezskrbno življenje. Povsem pozabiti na Dino in jo izključiti iz svojega življenja. V sekundi ga razvedri Petrin poljub, ki ju popelje na dolgo potovanje z motorjem. Ob veseli glasbi spremljamo njuno noro, iskrivo in mladostniško zaljubljeno avanturo v neznano. Priča smo čudoviti »road« sekvenci dolgega, spontanega in nenačrtovanega potovanja z motorjem. Spet »hladnikovsko« iskanje imaginarnega kraja, kjer v hipu izginejo vse težave. Odtegnitvena terapija. Spet vožnja »naprej«, beg v neznano, ki nas spomni na Peščeni grad.

Na motorju se utapljata v smehu, gola tečeta po skalah, gola se kepata in valjata po večnem snegu. In spet sta v morju, gola. Ob prijetni glasbi spremljamo to lepo ljubezen. Vsak na svojem električnem drogu si izmenjujeta igrive, ljubeznive geste. Oddaljena, a tako blizu. Nato ji Luka poljublja prsi. Ta njuna otroškost kaže na brezskrbno zaljubljenost mladega para. Hladnik nam sproščenost pokaže z raznimi izvirnimi in igrivimi domislicami. Luka meče jabolka na koš, ki ga Petra s svojimi rokami visoko na kozolcu nastavlja pod svojimi golimi prsmi. Lepa sta. Srečna sta. Žarita. Hladnik je njuno zaljubljenost prikazal na sproščen novovalovski način. Zelo učinkovito. Kot na primer Lukovo risanje srca z lulanjem v sneg – povsem drugačna romantika, ki učinkuje zelo sproščujoče in deluje spontano. Pristno. Veliko je tovrstnih domislic, ki rišejo popolno nasprotje težki realnosti, ki še čaka Luko v razmerju z Dino. Za ustalitev in garancijo njune ljubezni, ju na koncu da Hladnik iz narave tudi v posteljo, kjer se ljubita. Srečna sta. Ko je Petra spoznala, da se bosta »nazadnje še zaljubila«, se je začela zgodba preusmerjati na druge tire. V njuno brezskrbno in srečno življenje namreč spet vstopi Dina. Črna vdova jima vzame dragocen čas in na Luki pusti večno stigmo.

Čeprav sta po definitivnem razhodu z Dino in Lukovi jasni osvoboditvi s Petro spet skupaj, je Luka spremenjen. Med seksom Luka ni pri stvari. Kot robot, povsem odsotno

zadovoljuje Petro in ko jo pripelje do orgazma, je svoje opravil. To je to. Lahko se umakne. Ugasnil je. Strasti ni več. Tudi Petra se zdi brez tistega prvotnega žara. Lukova omadeževanost z Dino se kaže tudi v »*flashbacku*«, ki ga je doživljala tudi ona. Ob spremljavi psihološko težke melodije se tudi Luka vrača v inserte morja in sonca. Morje se kot nedaven spomin za trenutek izostri. Skupen imaginaren kraj. Čustveno se Luka spet vrača k Dini. Luka nas pogleda direktno v kamero in po večkratni Petrini izpovedi, da ga ljubi, ji končno odgovori: »Ljubezen moja, tudi jaz tebe ne!« In jo potem strastno poljubi. S tem se Maškarada tudi konča. Spet se zavrti leitmotiv Dine in Luke. Ljubezen je iluzija in spolnost je v ljubezni edina realna zadovoljiva potreba človeka. S pogledom Luke v kamero pa nam izda, da je to sporočilo v bistvu Hladnikovo sporočilo, ki nam daje jasno vedeti: »Če seksava, še ne pomeni, da se tudi ljubiva!« Naj živi seksualna fizkultura!

#### 6.6.8 *Ljubezenski trikotnik(i)*

Hladnikova večna tema je tragično prešuštvovanje, nezvestoba in gradnja ljubezenskih trikotnikov (tudi večkotnikov). Že s prvim filmom je zaoral v melodramatičen svet varanja in psiholoških bojov vpletenih oseb. Spet imamo opravka z več vzporednimi trikotniki. Glavni in tudi najbolj fatalen je zagotovo trikotnik »Gantar – Dina – Luka«. Takrat ko se razbije najšibkejši člen, razpade vse. Zgodba, ki je bila že na vrhuncu ljubezni v parku obsojena na tragičen konec.

A tudi Luka ni nedolžen, saj je tudi sam vpleten v ljubezensko razmerje. Tako da se vzpostavi še en zanimiv trikotnik, in sicer »Petra – Luka – Dina«. V zvezi s Petro je Luka – v času ljubezenskega razcveta z Dino – zdolgočasen in neprisoten. Svojo punco zavrača in se do nje vede hladno, odbijajoče. Povsem drugače kot z Dino. Čeprav je za Luko starostno in generacijsko primernejša »stara klapa«, vedno razigrana in mladostno nasmejana, se Luka bolje znajde v družbi starejše Dine. To nasprotje, konflikt med obema poloma in premoč ene same ženske, nam Hladnik tudi zelo nazorno pokaže: iz ene strani ena in edina Dina, senzualna ženska srednjih let, kontrastno postavljena na nasprotni pol razigrani in neobremenjeni mladosti. Elegantno oblečena, s klobukom in torbico v stilu. Prava gospa, čeprav nasproti razigrane mladine namerno izpade staro, postarano. Kot vsiljivka v svetu, kateremu več ne pripada. In tega se za trenutek tudi

zave, saj se nam zazdi ranljiva. Nezaupljiva. Ustrašena. Igrano ponosno koraka naprej, da izpade še bolj vzvišeno. Pravo nasprotje Lukovi prijateljici Petri, ki je sproščena, nasmejana, a hkrati se tudi ona zaveda, da je nasproti nje tekmica, zato je na Dino odkrito ljubosumna. Luko si želi in misel, da ji ga jemlje stara gospa, se ji zdi grozna. Njena podcenjevalna kretnja, ko ji iz rok strže torbico, da pade na tla, je napoved vojne. Dina se mora pred njo simbolično skloniti in začeti pobirati stvari s tal, kar jo poniža. Tako vidimo nov kontrast: na eni strani naivno, nezrelo, odločno in nežensstveno mlado dekle nasproti izkušene, zrele, ranljive in senzualne ženske srednjih let. Dina se v svojem vzvišenem slogu ne pusti ponižati. Svoje dostojanstvo ohrani brez večjih prask in galantno počepne, da pobere s tal svoje stvari. Brez protinapada. Brez reakcije. Zaveda se, da je Petra ljubosumna – to ji celo godi. Luka Petro opraviči z navihano pripombo: »To so ženske prihodnosti!« Kar sproži tipično žensko nesigurnost, dvom, nezaupanje. Odprla se je skrinjica tihih pričakovanj neizpodbitnih dokazov o večni in neskončni ljubezni: »Ne ljubiš me.«

Luka pa ni bil erotična tarča le Petre in Dine, ampak tudi Andreja, zato lahko zarišemo še en trikotnik: »Dina – Luka – Andrej«. Ta trikotnik nam Hladnik tudi dobesedno izriše: ko ostaneta Dina in Luka na spoznavni družinski sama z Dininim sinom, strmita vanj, kot bi mu želela povedati, da je nezaželen, a Andrej v zadregi in želji gleda Luko. Med njimi čutimo nelagodno energijo in grozečo naelektrenost. Vedno, ko je opazil, da se med njegovo mamo in Luko nekaj dogaja, je ljubosumno reagiral. Najbolj očitna je bila prav jeza po tej družinski večerji. Ko je Matija Gantar odšel po svojih poteh, je Dina hitro planila na gramofon in zavrtela njuno pesem ter s tem dala vedeti – tudi Andreju – da njeni plani še zdaleč niso končani. Njen razočaran sin je to gesto pravilno zaznal. Žalosten in hkrati jezen se je poln gneva odpravil spat. Povsem gol se je usedel na posteljo v vzdušju, podkrepljenim z zvoki hladnega vetra in skovikanja sov. Spet zla slutnja. Zlovešči kriki, ki prikličejo smrt. Nejčeva podoba v ogledalu nam pokaže klavrno, sključeno in krhko telo odraščajočega najstnika. Skrušen sam vase se vrže vznak. Kot bi umrl. Kot bi s sebe odvrigel sponse, kot bi raztrgal verige, ki bi ga omejevale. Zavijanje hladnega vetra ustvarja mračno vzdušje. Težko. Hladno. Boleč. Gre za nediegetski zvok. V svoji bolečini in ljubezni se skrit za zaprtimi očmi nesigurno odpravi s svojo sramežljivo dlanjo po svojem telesu. Svojo žalost bo potešil z masturbacijo in tako potešil svoje homoerotične fantazije z Luko. Zaljubil se je. Ni ljubosumen zgolj na mamo, ker jo je vzel drug moški. Ampak predvsem na mamo, ki

mu je vzela ljubega moškega. Masturbiranje, ki je bilo prvotno predvideno in tudi zmontirano, nam režiser zaradi cenzorskih rezov simbolizira s kadrom zlate ribice v kozarcu. V njem je sedaj bela vrtnica, ki metaforično predstavlja Andrejevo nedolžnost. Da gre dejansko za homoerotične fantazije o Luki potrdi Andrejevo vzdihovanje in ihtenje med samozadovoljevanjem: »Luka.« Do njega čuti iskrena homoseksualna čustva. To pa je bilo za tiste čase nesprejemljivo. Najstnik zaljubljen v odraslega moškega. Najstnik, ki masturbira ob fantazijah z odraslim moškim. Rez.

#### *6.6.9 Golota, spolnost in erotika brez samocenzure – Maškarada, vrhunec slovenskega filma*

Golota v Maškaradi ni tabu. Rekli bi lahko, da sta golota in seksualnost glavno pravilo Maškarade. Hladnik namreč v Maškaradi zruši popolnoma vse ovire, prepovedi in tabuje ter pokaže vso mesenost telesa in seksualnosti človeka. Vse kar bi glede na stanje takratne čistunske družbe in morale moral skriti, je načrtno potenciral in predočil filmski javnosti. Že samo Gantarjevo posilstvo lastne žene je nekaj nepojmljivega, a penetracijo otrdelega penisa, ki jo lahko za hip celo vidimo, je svojevrsten fenomen in šok, saj je bilo kaj takega nemogoče videti na velikem platnu komercialnega filma. Prav mogoče je, da so cenzorji ta kratek hip dejansko spregledali. Tvegati je veliko, a uspelo mu je nemogoče – na filmska platna mainstream filma je poslal toliko necenzurirane golote in realističnega seksa, da se še danes zdi nemogoče. A brez cenzure vseeno ni šlo.

Gola moška telesa vidimo že na začetku filma. Skupinsko tuširanje košarkarske ekipe je navkljub golim penisom sicer povsem deerotizirano, zato goli moški udi niso nič v primerjavi z vsem, kar lahko vidimo v nadaljevanju. Hladnik je z Maškarado v jugoslovanski kinematografiji postregel s svojevrstnim šokom. Ne samo jugoslovanska, tudi svetovna kinematografija bi lahko šokirano gledala, kaj vse je Hladniku uspelo spraviti na komercialen film, in to celo v socialistično urejeni državi, kjer naj bi bilo vse, kar ni čisto, delavsko in pošteno, prepovedano. Hipijevska zabava modernega, svobodnega in divjega plemena nas sooči z definicijo svobodnjaškega duha. Divje pleme, ki je prišlo z Luko, popolnim outsiderjem plemena, je osvobojeno vseh spon in tabujev. Sekvenca zabave je oda seksualni revoluciji. Oda liberalnemu pogledu na



ljubezen. Povsem svobodnem – takšne svobode nismo sposobni dojeti in sprejeti niti danes, petinštirideset let nazaj si je bilo kaj podobnega tako rekoč nemogoče niti predstavljati. To je bil vrhunec slovenskega filma in še vedno ni presežen.

V ozadju poslušamo prijetno rock glasbo. Zanimiva so že »oblačila« posameznikov: tančice, popolna golota, trakovi, spodnje perilo, nekatera gola telesa krasijo le modni dodatki, dva sta prišla v črnih, bleščečih plaščih, s črnimi klobuki, a pod plaščem, ki sta si jih ob prihodu slekla, sta bila povsem gola, nekateri med njimi so »le« porisani z barvami. Skratka – v buržoazno hišo zategnjenih malomeščanov je navalil plaz raznolike golote. Vsepovsod plastične rože, ki kar kričijo po »flower power« parolah. Vsepovsod hipijevski simboli za mir. In golota. Vsi se zamaknjenostjo – očitno pod vplivom psihedeličnih drog – prepuščajo glasbi in plešejo. Izgledajo kot bi bili z drugega planeta. Povsem neskladni z zagrenjenostjo buržoazne, malomeščanske družine, gostiteljice te razvratne zabave. Ne da so povsem neskladni samo z gostitelji, še z mlajšima Luko in Petro so v popolnem nasprotju. Telesa žensk krasijo le orientalski pasovi, plastične rože in dodatki, ki ne skrivajo ničesar. Nekatera telesa niti to ne. Tisti, ki stojijo nepremično in dobesedno na glavah, kažejo, da se pri Gantarjevih odvija narobe svet. Nekdo s čopičem riše na žensko golo telo. Namesto s pladnjevi, se hrana streže na s prigrizki obloženem ženskem golem telesu. A gostje jedo z nje, ko bi bila postrežba povsem običajna. Brez zadržkov se ob živem pladnju pogovarjajo, pijejo in jejo. Obložena ženska prav tako jè s sebe – slastno ugrizne v jajce, kumarico, da njeno prehranjevanje izpade perverzno, celo nagnusno, pornografsko. Vse v prid lahkotnemu, neobremenjenemu in svobodomiselnemu vzdušju divjega plemena.

Tudi Andrej, ki je že masturbiral ob fantaziranju na Luko, opazuje to razvneto prizorišče golote, razvrata in erotičnega plesa, kar ga očitno zelo vznemirja. Oblečen je v kravato, belo srajco in brezrokavnik, kar ga izdaja za vsiljivca na prepovedani zabavi. Ne spada zraven, a je hkrati veliko bolj zraven kot marsikdo drug. Hudomušno se nasmiha in fantazira, dokler ga mlajši dolgolasi blond fant zgoraj brez ne odvede v intimo njegove sobe. Končno bo lahko živel svoje homoerotične fantazije. Spomnimo se, kako je Andrej strmел v Lukovo moškost ob robu bazena. Homoerotično poželenje se je rodilo prav takrat, ko se je Luka preoblačil v kopalke – Andrejev presunjen pogled je obstal na Lukovem penisu in izzvenel šele, ko si je Luka oblekel kopalke. Ena bolj pogumnih provokacij Maškarade je zagotovo neposredno prikazovanje homoerotike.

Nič nepričakovanega, da so bile prve Andrejeve homoerotične izkušnje v veliki meri tudi cenzurirane. Vidimo pa lahko, kako mladoleten najstnik s poželjivim nasmehom vabi dolgolasega blondinca k svojemu koraku, dokler se mu ta ne približa in ga nežno poljubi. Jasno je, da je Andrej v naslednjih trenutkih izgubil svojo nedolžnost, a nam kamera namesto dejansko posnete akcije oralnega seksa zaradi cenzure pokaže vreščecho aro. Vreščecho oblast. Tukaj je bil rez tudi najbolj boleč. A dejstvo je, da se je treba čuditi dejstvu, da je cenzura zares korenito vrezala »samo« v ta kader in da je ostale – med drugim celo penetracijo! – pustila bolj ali manj nedotaknjene. Tudi lezbična ljubezen je bila velik tabu, a nam jo Hladnik postreže zelo nazorno, ko strastnemu poljubljanju dveh deklet sledi nazorno dotikanje njunih teles.

Ne glede na vso ljubezen, erotiko in metafizičnost divje zabave, se »party« tragično konča. Prvič – Dina je dvojno posiljena, drugič – Gantar umre. Prvič jo psihično posili Luka s svojim izkazovanjem ljubezni Petri in drugič jo fizično posili mož ter jo s tem dokončno pohabi in okrade ostankov dostojanstva. Podobno kot ljubezen med Dino in Luko in zakon med Dino in Gantarjem je tudi zabava vzporedno in na simbolni ravni v zatonu. Na tleh ležijo telesa omaganih hipijev. V ozadju pomembna izjava: »Ljubezni več ni, popili smo jo.« V sredi »trupel« blondinka povsem gola pleše sama s seboj in si otipava prsi ter svoje košato poraščeno spolovilo. Samozadovoljevanje v slovenskem nepornografskem filmu je še en svojevrsten šok in dokaz Hladnikovega poguma. Moški vokal pomenljivo prepeva: »V puščavi samote ljubezen iščemo.« Kot da smo na tem svetu sami, edino upanje zase predstavljamo mi. Samozadovoljitev pa je povsem kontradiktorna izjava socialistični kolektivistični ureditvi. Ta prizor spet ponovi večno Hladnikovo izjavo, stališče: »Ljubezni več ni, a žejni smo vsi. Ljubezni več ni, le želja po njej.« Ljubezen je utvara, iluzija, ki se lahko lepo začne, a vedno tragično konča. Človek bo vedno iskal ljubezen, a na koncu spoznal, da je iskal iluzijo. Fizkultura v obliki spolnosti je nujna, a ljubezen le utvara. Tako kot je utvara ženska, ki pleše in se pred nami sleče. Gre za še en šok v nizu, saj nam Hladnik razkrije travestita – ženska se pred nami prelevi v moškega. Ko si odstrani umetne trepalnice, je maškarade konec. Konec ljubezni med Dino in Luko. Konec življenja za Gantarja. In Dino. Konec Maškarade.

#### 6.6.10 Režijski prijemi

Lahko bi rekli, da lahko že s prvim tonom filma spoznamo avtorja. Hrup, ki otvori uvod v film, je povsem »hladnikovski« in nadaljevanje uvoda prav tako zelo prepoznavno: erotično mečkanje dveh mladih in kontrastno prikazovanje vojnih zločinov. Takšno kontrastiranje je pomemben element Hladnikovega filmskega jezika.

Prav tako se je spet poslužil svojega konstantnega prijema stalno ponavljajoče se glasbene podlage, *leitmotiva*, ki izdaja vzdušje določenega kadra. Isto glasbeno podlago lahko v istem filmu sicer slišimo povsem drugače, saj jo Hladnik spretno umesti v različna vzdušja. Ko vlada sreča, je glasba srečna, ko vlada agonija, je ista glasba lahko depresivna. In to je pomemben prepoznavni znak Hladnikove filmske poetike.

Kot vedno se je tudi v *Maškaradi* velikokrat dvignil v ptičjo perspektivo – večinoma je to prijem, s katerim pokaže nek dogodek, vzdušje, stanje z distance, da lahko tudi gledalci vidimo stvar od daleč. Takrat se nam lahko nek trenutek pokaže v vsej svoji sreči ali tragičnosti. In prav tako kot je zanj značilen dvig kamere, je pogost tudi prvi plan. Prvi plan uporablja ob trenutkih z dodano vrednostjo, ki bodo odločilno vplivali na potek zgodbe in tako z njimi ustvarja dodaten suspenz. Kot takrat, ko je Luka pozvonil na zvonec Gantarjeve družine. Velik suspenz, velik pomen – prvi plan pritiska na zvonec je potrjeval ključen trenutek padanja nasnute srečne ljubezenske zgodbe. Od tistega trenutka dalje dejansko ni bilo nič več tako kot prej. Fatalno zvonjenje. Prvi plan pa Hladnik uporablja tudi pri poudarjanju psihološkega stanja posameznika in predvsem, ko želi da nam akter nameni prepovedan pogled v kamero. V *Maškaradi* nas Luka in Dina kar nekajkrat pogledata – predvsem da nam direktno pokažeta svoje občutke. Luka nas je pogledal, ko se je zavedel, da se je gospa v oranžnem med tekmo zagledala vanj, Dina pa nam svoj jasen namen s pogledom v kamero izda, ko si zamisli, da bi lahko Luka postal inštruktor njenega sina in tako bliže njej. Vedno gre za prepovedan pogled spoznanja.

Kamera je pod Hladnikovo taktirko pogosto zelo aktivna – med košarkarsko tekmo se športno giblje po prizorišču – gre pod koš, nad koš, med fotografe, snemalce, poročevalce. Takrat postane kamera ena od igralcev. Ne samo hitrost, tudi upočasnjenost kamere je smiselno uporabljena. Pomemben razpoloženski element je

namreč tudi uporaba počasnega posnetka – v Maškaradi z njim ustvarja tako vzdušje večne sreče in ljubezni ter tako še utrjuje čustva, ki ustavljajo čas, kot tudi svinčeno težke psihološke trenutke neželenih spoznanj in stanj akterjev – spomnimo se na počasen posnetek Lukovega plavanja, ki je še podkrepil njegova ljubosumna čustva ob opazovanju Dine s svojim možem.

Podobno kot v Peščenem gradu, smo imeli tudi v Maškaradi sekvenco, ko smo lahko vožnjo z avtomobilom gledali od zgoraj. Kot beg v imaginaren kraj, kot beg stran, naprej, v neznano. Ne samo ptičja perspektiva, ampak tudi ta brezskrbni avanturistični duh vožnje je razpoloženjski element, ki ga Hladnik v svojih filmih rad uporablja.

Za ustvarjanje težkih in zloveščih trenutkov, ki ustvarjajo zlo slutnjo in napovedujejo tragičen preobrat, smrt, Hladnik zopet uporabi srhljiv skovik sove in hladno zavijanje vetra. To na gledalca vedno zelo močno vpliva in ker gre za ponavljajoč element, ga lahko smatramo kot Hladnikov podpis. Zasledimo ga namreč v vseh njegovih melodramah. Skovik sove je kot prerok. Kot morbidno pričakovanje, ki ne napoveduje nič dobrega, gledalcu predaja občutek grozljivosti, napetosti in napoveduje smrt. Tudi dež je ali kot kulisa ali kot element, ki dodatno oteži vzdušje, zelo pogost Hladnikov dodatek.

Za psihološke melodrame so značilni »*flashbacki*« in tudi v Maškaradi jih Hladnik nekaj servira. Dina se na primer s »*flashbackom*« vrača v njeno obljubljeno deželo z Luko. Zapre oči in že je na poti z Luko. Gledalca Hladnik prisili, da gleda z njo skozi avtomobilsko okno in opazuje hitro mimoidočo pokrajino. Tudi prebliski morja in sonca, ki sta jih podoživljala oba, Dina in Luka, sta »*flashbacka*«, ki še izostrita psihološki prikaz njunega doživljanja in čustvene povezanosti.

Hladnik si je v Maškaradi dovolil povsem surov, mladostniški jezik. Med mladimi slišimo veliko polnokrvnega preklinjanja in ljubljanskega narečja. Lukov soigralec ob pogledu na uro spozna: »Pizda je pozn'. Šibam, čao!« Ali spet drugi: »Jebemti sem crknjen, še Brižitka mi ga ne bi gor spravla.« Pogovori mladih so vedno polni sočnih, slengovskih besed: »Ko boš ti nadrkal dvajset pik na tekmo ...« Niti ženske niso ostale nedolžne: »Jebeš jajca, važen je stil!« Za takratne standarde slovenskega filma, kjer so večinoma govorili čisto zborna izreko, je bil ta sočen jezik za marsikoga sporna izbira.

Pogovorni, slengovski. Grd. Umazan. Tuj. Nikakor ne v službi povečevanja lepe slovenske Besede. Hladnik že s prvimi besedami zabode slovenske puristične kritike direktno v srce. Jezik.

Hladnik vedno uporablja veliko simbolike, predvsem rad uporablja simbole živali. Kot so zlata ribica v kozarcu z vodo, v katerem je tudi cvetje. Dino je celo primerjal z ribo, ki jo je vse življenje lovil Hemingway. Spet ribe, ki pri Hladniku z gotovostjo pomenijo ljubezen, strast, seksualnost. V Maškaradi nam pokaže tudi želvo, ki se pridruži isti simboliki. Poleg tega pa je v Maškaradi veliko simbolike usmeril tudi v jasno pacifistično izjavo o nesmiselnosti vojne.

S simboli zahodne družbe pa je poslal jasno provokacijo oblastem. Kar čudno je, da je bila Maškarada posneta leta 1971. Ne samo, da si je dovolil vdreti v razkošno življenje buržoazije in posneti tako rekoč erotičen, če že ne vsaj na momente tudi pornografski film, oblast in varuha socialistične ideje je stalno provociral s kričečimi simboli zahodnjaške, liberalne in kapitalistične družbe. Andrej je s svojo coca-colo, zloglasnim simbolom zahodnega, materialističnega sveta, zalučal kamen v prohibicijo zahoda. Coca-cola simbolizira strup zahodne, materialistične družbe, tako da moramo Nejščevo brezskrbno in uživaško srkanje razumeti kot Hladnikovo provokacijo.

Hladnik nam v svojih filmih rad postreže z raznimi domislicami. Domislice se vrstijo predvsem v novovalovsko stiliziranih sekvencah, a tudi v drugih kadrih. Zanimiva je bila zavrnitev ene od deklet na hipijevski zabavi: »Ne gnjavi me, sam ugotovi če te ljubim ali ne, saj sem vendar Marjetica!« Na sebi je imela res le cvetlične lističe, tako da je začel moški z nje odstranjevati cvetne lističe: »Ljubi, ne ljubi, ljubi ...« In film je poln takšnih – predvsem romantičnih – domislic, ki ustvarjajo svežino.

Ponavljajo pa se tudi njegova sporočila: »*Make love, not war.*«, »Svet je nor. Čudna ladja norcev.«, »Ljubezni ni več.« Hladnik z vsakim filmom znova potrjuje, da ne verjame v romantično ljubezen, ki je zanj le utopija, mogoča v imaginarnem prostoru. Neobstoječa. Človek bo vedno iskal ljubezen in brez nje težko živel, a je nikoli ne bo našel. Zanj je ljubezen fatalno orožje, ki se ne more končati srečno. Je pa ljubezen lahko vedno srečna in učinkovita fizikultura, to pa ja. In pohujšljiva Maškarada nam tako spet predstavi destruktivnost velikih fatalnih ljubezni. In če nam morda skozi film poda tudi

moralno zgodbo, je njeno branje stvar naše interpretacije in dojetanja – Hladnik zagotovo ne sodi in ne moralizira, on podaja – moraliziranje prepušča naši odprtosti in svobodomiselnosti (ki si je sicer v veliki meri tudi želi).

## 6.7 KO PRIDE LEV ... (1972)

Eno leto po šokantni Maškaradi nas Hladnik potopi v povsem drugačno, sproščeno in humorno zgodbo. Ponudi nam novovalovsko sproščeno romantično komedijo, ki je bolj ludistična kot romantična, saj je v filmu *Ko pride lev* romantična samo Marjetica, Lev pa seksualno orientiran narcis, ki tudi sveže zaljubljen bolj kot ljubezen zahteva svojo neomajno in brezpogojno svobodo. In vede se kot popoln čudak. Film nas po sproščeni komičnosti in precej stripovsko zasnovanem Levu spominja na *Sončni Krik* in Lev po svoji igrivosti na sončnega Tomaža, sicer pa po moški plati zagotovo bolj na Luko. Spomnimo se, da je bil Tomaž precej demaskuliziran in spolno aktiven bolj zaradi norih ženskih hormonov kot zaradi sebe. Luka pa je bil »homme fatale«, tako kot je po svoji egoistični in privlačni plati tudi Lev. Podobnosti filma *Ko pride lev* in filma *Sončni krik* so tudi v tem, da je pri obeh spolnost prikazana indirektno, skrita v simboliko ali konstantna namigovanja. Če je bila v *Sončnem kriku* barvna nogavica znak, da se je spolni akt zgodil, je v *Ko pride lev* seks zapakiran v zelo razigrane in poetične prizore. To pa film loči od *Maškarade*, ki je po seksualni nazornosti težko prekosljiva. Torej – raznolika in umetniško domiselna simbolika, ki zamenja barvne nogavice.

*Ko pride lev* je novovalovsko sproščena zgodba, nedolžna in hkrati kriva. *Ko pride lev* je film poln komičnih in estetsko zelo preišljenih režijskih domislic, ki naredijo film sproščujoč in neobremenjujoč. A nam Hladnik tudi tokrat ne privošči idealnega srečnega ljubezenskega konca. Ljubezen tako ostaja domena nevezane fizkulture in ne duševnega stanja dveh predanih oseb. Ljubezen podobno kot že v *Sončnem kriku* in *Maibritt* izgublja na fatalnosti ter postaja stanje z rokom trajanja. Ko mine, ni treba umreti, ampak začeti znova. Hladniku je s *Ko pride lev* uspel izjemno poetičen film, ki kaže na njegovo umetniško moč in režijsko zelo domiselno, izkušeno in izučeno dušo. Če bi se opredelili, bi z lahkoto dejali, da je *Ko pride lev* Hladnikov najboljši film, če bi se že odrekli oceni, da gre tudi za najboljši film slovenskega repertoarja. *Ko pride lev* je

Film z veliko začetnico. Film, katerega filmska poetika, estetika in režijska domiselnost pomeni več kot zgodba sama. Gre za umetniški vrhunec Hladnikove filmografije.

Film *Ko pride lev se* – tako kot se za Hladnikov film tudi pričakuje – začne glasno, in sicer z rjovečim levom v bližnjem planu. Lev – ki ne zaman nosi vloge tudi v samem naslovu filma – ima pomembno simbolično vlogo. Lev, kralj živali, egoist brez primere, ki grivo nosi kot krono, paradoksalno rjoveče grozi za rešetkami kletke in se na koncu filma (podobno kot Lev) lažno osvobodi – namesto rešetk dobi stene. Njegova svoboda je torej relativna, tako kot je vedno relativna tudi Levova svoboda.

Hladnik nas v film vedno vpelje s prologom, ki nam na nek način že servira sporočilo in hkrati izvleček celotne zgodbe. Tokratni uvod je kolaž izsekov povprečnega Levovega vsakdana. Levova prezenca se od vboda igle v njegovo žilo na krvodajalski akciji – ki je zanj bolj infuzija za lažje preživetje dneva na gradbišču – prenese na ulico, polno ljudi. Od tam spet na gradbišče, kjer Lev s svojo vaservago uravnoveša življenje, ki ga prekine rjoveči lev. In tako naprej. Nekajsekundni bolj ali manj hrupni kadri različnih motivov – krvodajalska akcija, gradbišče, arhitekturni biro, utrip ulice in rjojenje leva – so vedno krajši, da se vse hitreje izmenjujejo, kar ustvarja skrajno kaotičen občutek. Kot krogotok dneva, rutiniziranega vsakdana, krogotok življenja. Podobno kot je medicinska sestra na koncu sosledja izsekov zaprla dotok krvi, tako se vse konča. In na novo začne. Lev v živalskem vrtu se obližne, kot bi zavohal stekleničko krvi. Lačen je. Krv. Mesa. Tako kot je lačen tudi Lev.

### *6.7.1 Lev, Hladnikova karikatura*

Kot ga opiše Mihaela, je Lev »strokovnjak za leve«. Ime mu je Lev, po horoskopu je lev, obožuje leve, pa še podoben je levu. Leva v živalskem vrtu celo obiskuje in hrani. Lev je lik, ki hodi dva koraka naprej in enega nazaj. Nosi svoj rjoveči oklep, a hitro pade. Je kot paradoks naslovnega leva. Mogočna žival, lev, znan tudi kot kralj živali, zaprta v kletki živalskega vrta. Paradoks, kontradikcija. Lev je zares vsemogočen in nevaren le na svobodi, z odvzeto prostostjo pa postane le žival, ki rjove in trže le tisto meso, ki mu ga vržejo pred nos. Odvisen od drugega. In Lev je prav takšen razvajenec – sicer zahteva absolutno svobodo, a je povsem odvisen od drugega, bolje rečeno druge.

Še pohištvo v stanovanju mu predstavlja nepotrebno navlako, kaj pa šele navlaka nekoga drugega. Da je Lev lev na verigi, ki sicer glasno rjove, a se hitro potegne nazaj, nam nakaže že prvi prizor, ki še zaokrožuje prolog. Strasten tolkalec ksilofona, ki ga igranje očitno ohranja pri življenju, igra tik nad Levovim stanovanjem. V beli praznini Levovega stanovanja se melodija ksilofona zdi svojevrstno nasilje nad izpraznjenostjo Leva, ki odločno odkoraka v boj za tišino. In ni naključje, da se takrat v kadru izpiše tudi naslov filma »Ko pride Lev ...« Nekaj časa se trudi s strpnostjo, a naposled pokaže zobe in skoznje glasno zarenči. Kot lev se prebudi in odpravi v boj. Hladnik, mojster preigravanja nediegetske glasbe z diegetsko, nam tudi sedaj glasbo najavne špice predoči kot igranje v živo. Lev obstane ob vživetih predstavi vnetega glasbenika, ki kot blazen tolče po ksilofonu. Povsem fokusirano in v realnosti odsotno. In čeprav je bil Lev na začetku odločen, da bo glasbenika utišal, kmalu spozna, da je to vsaj nemogoče, če že ne grešno. Glasbenik se niti ne pusti motiti, a dejstvo je, da je njegova vnetost tolikšna, da še egoističen Lev dvomi o pravici po tišini. Od vneme, strasti in vložene energije ksilofonistu kaplje znoja močijo obraz. Ko napoči konec pesmi, se glasbenik za kratek čas le posveti Levu, ki v nasprotju z začetno odločnostjo menca: »Hotel sem, pravzaprav ... Tukaj so stene neverjetno tanke ... hotel sem vas prositi ... če bi morda ... No, vsaj zvečer preden zaspim – od desetih do dvanajstih.« A glasbenik se ne da. Neutrudno igra naprej. In Lev prvič stopi korak nazaj.

Gre za samosvojega, sebičnega in egocentričnega človeka, ki živi v praznem stanovanju zato, ker tako kot v sebi in na sebi tudi v svojem »brlogu« ne prenaša navlak in prtljage. Na tleh popolnoma belega stanovanja leži le gola vzmetnica. Vsepovsod naokrog so kupi knjig in na stenah plakati bolj ali manj golih žensk. Kot vedno ima v rokah svojo malo vaservago, s katero se igra, kratkočasi in namiguje. Lev je srečen človek, nasmejan in veder. Kako neodločno izbirčen je, nam dokazuje dejstvo, da v katalogih pohištva ni nič dobrega zanj. To sicer lahko razumemo, saj ima kot arhitekt visoke strokovne standarde, a dejstvo je, da ga prav nič ne zadovoljni tudi zato, ker ničesar pravzaprav tudi noče. Še najboljše se počuti v praznem stanovanju – česar nima, a nujno rabi (kopalnica) dobi tako ali tako pri ljubici Mihaeli. Dejstvo je, da še ni pripravljen – tako in drugače: »Naj bo zaenkrat vse tako, kot je.« Na koncu se tako ali tako izkaže, da je sam sebi najboljša družba in da je le lev tisti, ki ga njegovo prazno stanovanje lahko sprejme. Metaforično in dobesedno.



Lev je krvoločna žival, Lev pa krvodajalski človek. Reden gost na krvodajalskih akcijah, karikiran fenomen s pospešeno sposobnostjo regeneracije. Darovanje krvi ga osrečuje, še več – brez darovanja ima glavobole: »Ko dam kri, mi za nekaj časa odleže.« Hladnik je pri krvodajalskih kadrih zelo naturalističen. Pokaže nam bližnji plan vboda igle, da vidimo kako pricurlja kri. Čeprav se še zdravnik čudi hitri regeneraciji krvi, Lev potrjuje, da je zanj krvodajalstvo enostavno kot odvajanje vode. Nujno.

Kako hedonistično nor je Lev, karikiran pokaže prizor, ko mu Bojan, Mihaelin nečak, za plačilo na violino zaigra ciganski Čardaš. Čeprav ga Bojan edini z lahkoto pomanjša v malo, cvilečo mucko, mu za dobrodošel denar zaigra. Lev ob burni glasbi v kadi divje pleše, vriska ter poje. Nori in šprica vodo vse naokrog. Kot bi bil na tem svetu sam – pomemben je le njegov užitek, ki se ravna po trenutnem navdihu, neozirajoč se na druge. To je Lev. Brezbrižnost in nesočutnost nam pokaže tudi tragičen dogodek na gradbišču, kjer vodja gradbincev drži v rokah sploščeno čelado delavca, ki je na gradbišču pustil svoje življenje. Medtem, ko z Levom za nesrečo prevračata krivdo en na drugega, nam zgodbo pripoveduje sploščena čelada, s katero gradbinec vihti pred Levom. A Leva ne gane: »Bo že, bo že.« Nato gradbinec brez vsakega občutka odvrže čelado na tla in Levova ponovitev »Bo, že, bo že« v bližnjem planu predoči izrazito malodušje, ki dokazuje Levovo brezčutnost.

### *6.7.2 Mihaela in Lev*

Lev zahteva popolno svobodo, a hkrati ne more biti sam, saj je kot lev v živalskem vrtu odvisen od drugega. Še posebej, ko mora dati kri, potrebuje svojo »krvopivko«. Medicinska sestra Mihaela, ki je še med natikanjem sterilnih pripomočkov privlačna in senzualna, je lahko le Levova spolna partnerica. Povsem naturalistično mu v žilo zarine iglo, da vidimo, kako kri steče po cevi. A to ni krvodajalska akcija, to je seksualna izkušnja: »Počasi, počasi, Mihaela. Naj traja čim dlje«, penetracijo njene igle beremo kot Levovo penetracijo vanjo. »Trudim se, srček, počasi te cuzam« se erotizirana krvodajalska igra nadaljuje. Steklenička krvi na držalu pleše in namiguje na spolno dejanje, zato je prizor kljub neerotični vsebini senzualen, z očitnim erotičnim nabojem. Vemo, Mihaela, medicinska sestra, je njegova ljubica, njen bivši mož, zdravnik Žan, pa njegov prijatelj. Zanimiv preobrat v dojemaju odnosov – če je Hladnikove akterje

večinoma grizel črv ljubosumja, nam sedaj dokaže, da je ženske/moške moč predajati tudi povsem spravlljivo. Leva je »scuzala« Žanova bivša žena, pa se temu Žan le hudomušno smeji in z Levom prijateljsko spije konjak. Povsem sproščeno sprejme in obelodani dejstvo, da Leva čaka še druga faza akcije – krvodajalska je šla mimo, zdaj še posteljna.

Krvoločen Lev, kot tisti v živalskem vrtu, je povsem odvisen od drugega. Otrok, žival in moški obenem za hrano prosi z rjoventjem: »Laaačeen seem!« Nebogljen mladič, ki brez mame – ženske – ne more preživeti. Mihaela njegove potrebe brez zadržkov vedno zadovolji in mu hrano prinese tudi v »kletko« (posteljo). In postelja je za nenasitne moške, kot je Lev, prav kletka. Za zdravo fizkulturo v postelji je marsikateri moški pripravljen preživeti v kletki. Tudi za ceno nesvobode. »Žrl bi, hočem hrano,« rjovi in hkrati pestuje svojo malo vaservago, ki nas spominja na dojenčka. In ta dojenček nas spominja na Leva, ki ni sposoben skrbeti sam zase. Obvezna Levova oprema, vaservaga, je postala jasen znak za seks med Mihaelo in Levom in rekvizit mnogih asociacij. V drugem kadru nas z njo v ustih spominja na bolnika, ki nujno potrebuje nego drugega. Lev in Mihaela nas spominjata na dva velika otroka, najstniško zaljubljena in povsem brez vsakodnevnih, življenjskih skrbi. Vzajemno se hranita – z roko si dajeta grižljaj po grižljaju v usta. Da imata zelo tesen odnos, dokazuje tudi Mihaelino čiščenje Levovih zob. On pa ob tem nežno renči. Mihaela ima dvojno vlogo – je kot mati in ljubimka. Lev se nam ob njej zdi nebogljen otrok, ki jo hkrati dvojno zadovoljuje: hrani njen materinski nagon in jo telesno zadovoljuje. In to je kombinacija, ki je Mihaelo povsem zmešala – lahko je mama in ljubimka obenem. Brez incesta. In prav zaradi dvojnega zadovoljstva se boji, da bi Leva lahko izgubila. In za realizacijo strahu, ni treba dolgo čakati – ko ji reče, da je vabljen na zabavo, kjer se bo igral s punčkami, se Mihaela zave svoje minljivosti. Zaveda se, da je le ena od Levovih etap. In večer v diskoteki, kjer se je Lev igral s punčko Marjetico, je bil za njiju res usoden.

Levovo življenje ves čas simbolizira življenje leva v živalskem vrtu. Ko žival za rešetkami tiho rjove in se sprehaja po tistih nekaj kvadratov ploščadi, se zdi povsem nesrečen. Ni naključje, da se lev imenuje Bubu, kar nam izdaja to nežno in ranljivo plat krvoločne živali, to vzporedno nežno plat Leva. Tako kot levu ne tekne več salama, ker se je naveličal, tako tudi Levu ne tekne več Mihaela. Skrbnik leva je jasen: »Verjemite mi, če bi ga s ptičjim mlekom in kaviarjem futrali, bi se lepega dne prenažrl.« Mihaela

te besede zaskrbljeno prevede v njuno skupno življenje, zato se obrne proti Levu in išče odgovor. A odgovora ne dobi, dobi le tiho potrditev, da je med njima z Levom konec. To nam izda njen pogled pričakovanega žalostnega slovesa. Razlog slovesa pa Lev razkrije na skupnem ribolovu: Lev se je zaljubil v Marjetico.

Kako zelo brezčutno egoističen in oportunističen je Lev, dokazuje njegova kopel v Mihaelini kadi tudi po tem, ko ni več Mihaelin ljubimec. Nasmejan se sprošča v kadi, ob njem pa plavajo obloženi pladnji s hrano. Lev žre, se umiva in rjoveče prede. Neskončna lahkotnost življenja, ki meji na grotesknost. Pretiravanje v vsem in povsod ga riše kot hedonista brez primere. Mihaela, ki ga kljub njegovi zvezi z Marjetico še vedno razvaja, je razklana na dvoje: ena je zaljubljena v Leva, ena pa nanj jezna. Njen obraz v odsevu ogledala je mrk, jezen. Pravi kontrast Levovi brezskrbnosti in sproščenosti. Da je ljubosumna na Marjetico mu tudi pove: »V tej vodi je zdaj razen tvoje umazanije tudi njena. Njeni lasi, njen znoj, njeni izločki, vse!« Proti njemu v kadi nima nič, da umiva s sebe njo, pa zelo. Lev je sicer še naprej v svojem filmu sreče in brezskrbnosti, a vseeno nekoliko prizemljeno presenečeno gleda na odločno in pogumno Mihaelo. Všeč mu je. Potolaži jo v njegovem egoističnem stilu: »Marjetica je čista deklica, ti pa moja prijateljica. Drži?« Noče, da bi mu Mihaela odrekla kopanje. Njena kad mu je kot maternica – objublja varnost otroka v ljubečem materinem objemu. S poljubom na nos mu tudi potrdi – Lev je njen velik otrok.

Zanimivo je, da se Lev po vsakem druženju z Marjetico kopa v Mihaelini kadi. On vedno podoživlja srečo, Mihaela pa vedno izraža ljubosumje zaradi te iste sreče. In vedno se od nekje prikraide Žan. Tokrat svoje sveže ulovljene ribe – še žive! – odvrže Levu v kad. Lev se na vse pretege skuša izogibati plavajočim ribam, ki kot nalašč silijo prav v njegovo mednožje. Strah ga je, gnusijo se mu. Kot bi mu pretila zaslužena kastracija. Žan izjemno uživa v tej groteskni in burleskni Levovi borbi z ribami. Naposled si mora Lev ribo zvleči s svoje moškosti – ribo vzame v roke in jo pogleda direktno v oči, kar sproži njegov smeh. V tem primeru nosi riba jasen simboličen pomen – ženske, seks in promiskuitetnost. Lev je lovilec rib. Zbiralec žensk. Za marsikoga vreden kastracije. Pri kosilu nato vsi trije jedo ribji brodet in se pogovarjajo o Mihaelini zamenjavi službe in odhodu v Nemčijo. Levu njena odločitev o odhodu ni všeč, saj noče izgubiti svoje nadomestne, vedno razpoložljive matere. To Mihaela čuti in je vesela, da je novico o njenem odhodu sprejel žalostno. Če ne bi prišla vmes Marjetica, ne bi niti

razmišljala o odhodu. V Nemčijo beži zaradi neuspeha, saj ne more prenesti, da jo je Lev pustil zaradi mlajše punčke. Sicer pa se tudi Lev boji, da bi Mihaela v Nemčiji dobila »boljšo kri« od njegove: »Takah kot sem jaz tam nimajo!« Mihaela se lahko še tako trudi ojačati ljubosumje in Leva provocirati z njenimi moškološkimi namerami, a žalost v njenem pogledu, ki ga nameni tudi gledalcu – v publiko pošlje tisti fatalen »Monikin pogled«, ki gledalca presune – razkriva, da bo mogla prej preboleti Leva, kar je očitno tudi razlog za njen odhod. Mihaela ne prenese, da ni več njegova edina tešilka. To pokaže s svojo nenaklonjenostjo, s svojo nematerinskostjo, s tem, da mu ne dovoli niti guganja na njenem novem gugalniku.

### 6.7.3 *Novovalovska Marjetica*

V gneči polne ulice z lahkoto opazimo čudovit novovalovski obraz. Pristrčna in spontana Marjetica, žareča med ljudmi – povsem pričakovano je postala igralka Marina Urbanc Hladnikova nova muza. Idealna za Hladnikovo novovalovsko poetiko in umetniški režijski prijem. Marjetica je v filmu *Ko pride lev* posebljena igrivost, sproščenost, mladostnost, iskričnost in z njo film pridobi na spontani pristnosti novovalovske energije. Že prvi Marjetičin kader je povsem novovalovski: polna ulica, med ljudmi deklet, ki simpatično grizlja krompirček. Marjetica.

Marjetica je naivna najstnica, ki se mora v svetu odraslih sicer še uveljaviti, a nadvse rada bi že zdaj hodila v maminih visokih petah. Starši jo poskušajo krotiti, a je sama že toliko uporniška in trmasta, da ob permisivnih starših brez hujših posledic svoje doseže. Če je jezna, svojo napetost simbolično preusmeri v manično česanje svojih las, kar deluje nanjo katarzično. Tako da ji njena mladostna naivnost po tem instant čiščenju že dovoli obrniti stran. Samozavestno in rjoveče. Kot normalno uporniška šestnajstletnica izziva svoje starše in jim brezbrizno meče provokacije v obraz. »Podnevi pa disco ne dela! V tem je seks!« In zato mora ponočevati. Ni naključje, da jo mati imenuje Marjeta. Ne samo, da od nje pričakuje resnost in odgovornost odraščajoče ženske, ampak dejansko govori z dekletom, ki je že dolgo nazaj izgubila svojo nedolžnost. Novico, da je izgubila svojo nedolžnost, jima prizna z isto uporno ležernostjo kot dejstvo, da je celo noč pila coca-colo.

*»Se imata rada?«*

»Neee!«

»Se bosta poročila?«

»Kje pa!«

»Kdaj se je to zgodilo?«

»Pred enim letom ... ne čakaj ... pred enim letom in pol!«

Če je mama nad dejstvom, da je Marjetica že leto in pol nazaj izgubila nedolžnost, šokirana in žalostna, njen oče ob tem odpira šampanjec. »Vidva kar pijta, kar proslavljajta. Zame tole ni niti božič niti prvi maj.« Oče in Marjetica pijeta, mati pa kontrastno neutolažljivo joka. Njena Marjetica je od nekega neznanega moškega ubrana Marjeta.

Njeno uporništvu in odločnost ji slepa zaljubljenost še krepi. Marjetica je najstniško noro zaljubljena in Hladnik nam to njeno stanje mojstrsko upodobi. Poetično, igrivo in naivno sekvenco izpovedi Marjetičine ljubezni spremlja zasanjana in zaljubljena glasba. V svoji otroški sobi – Marjetica je šestnajstletno dekle in to je scenograf z otroškostjo interierja tudi poudaril – se Marjetica uči angleščino, in sicer spreganja glagola »love« [I love / you love / she, it loves]. Jasno, odločno in nasmejano izgovarja »I love!« in se na lestencu vrti kot punčka na vrtiljaku. Gleda nas direktno v oči in glasen »I loooooove!« se konča s padcem na posteljo. Režiser nam postreže z domiselnim monologom, ki se prelevi v dialog s samo seboj. Interakcija med dvema Marjeticama: morda eno razumnejšo in drugo naivnejšo, a s fatalno skupno lastnostjo – noro zaljubljenostjo v Leva. Marjetičin alterego, sedeč na omarici, odgovori: »Do I love? Did I love? Have I loved? Have I had loved? Shall I love?« In potrka na vrata spodnje omarice, iz katere se prikaže tretja nasmejana inkarnacija Marjetice. Nadaljuje se pogovor med različnimi inkarnacijami Marjetice, ki jih Hladnik spreminja z lokacijo in položajem.

»His name is Lion. He is a little sweet lion.« (»Imenuje se Lev. Je mali, sladek lev.«)

»Did he make love to you last night?« (»Stal se prejšnjo noč ljubila?«)

»Oh yes! Oh yes!« (»O, da! O, da!«)

»Is anything wrong about that?« (»Je s tem kaj narobe?«)

»Of course not! Of course not!« (»Seveda ni! Seveda ni!«)

»Do you think he loves you?« (»Ali misliš, da te ljubi?«)

»Yes, he loves me! He is just crazy about me! And I love him.« (»Da, ljubi me!

Nor je name! In jaz ljubim njega!«)

Ko Marjetica ugrizne v jabolko, ne moremo mimo asociacije prepovedanega sadeža. Greh. A igrivost druge Marjetice, ki se guga na lestencu in vanjo meče grozdne jagode, nam potrjuje dejstvo: ljubezen ni greh, ljubezen je zabava. Prizor je v celoti hipnotičen in izjemno učinkovito pokaže to Marjetičino otroško in naivno zaljubljenost. Gre za vrhunsko upodobitev stanja. In to z uporabo angleškega jezika – puristični zagovorniki slovenskega jezika so tudi tokrat stiskali ustnice.

#### 6.7.4 Marjetica in Lev

Véčna Hladnikova tema je preigravanje odnosov med moškim in žensko, ki bolj ali manj obvisijo na erotični podstati. A tokrat nam predstavi nekoliko drugačne kontraste med spoloma. Na eni strani imamo povsem nedolžno in naivno šestnajstletno Marjetico, ki v Levu išče ljubezen, na drugi strani pa animalično egoističnega Leva, ki v Marjetici išče predvsem telesno zadovoljitev. Že njuni imeni nam veliko povedo: cvetlica marjetica je nežna, krhka, ranljiva in nedolžna, lev pa krvoločna, narcisoidna in egocentrična žival. Pri poimenovanju glavnih akterjev je sigurno veljal latinski izrek »*Nomen est omen*«.

Njuno prvo srečanje se zgodi na drsališču, kar ni naključje. Na koncu filma namreč spoznamo, da postane drsališče tisti Hladnikov utopičen kraj, kjer Lev zagradi svoj plen. Lev na polnem drsališču svoj nasmejani pogled takoj zaleti v čudovito drsajoče dekle. Tudi Marjetica z iskrivim nasmehom zre v Leva. Sugestivna orkestrska glasba jasno namiguje, da je v zraku ljubezen. Drugič se naključno srečata med množico korakov na ulici. Ko v kader vstopi nasmejana Marjetica, se – Hladnik se zelo rad igra z glasbeno kuliso – glasbena podlaga spremeni v graciozno melodijo in spet v drugačno, ko mimo nje stopi Lev, ki se nemudoma obrne za njo. Tudi Marjetica obstane na njem. A koraka se še ne spojita, saj gre tokrat šele v tretje rado.

Do konkretizacije njunega odnosa pride na zabavi, kjer Lev spet po naključju sreča Marjetico. Prizor je zelo razigran in poln domislic, objema pa ga jazzy glasba. Vseprovod je polno ljubezni, mladosti, flirtanja. Lev se komajda živ zbudi pod mizo in

se kot pijana kača plazi pod mizo ter strastno spoznava neznane ženske noge. Nato mu pozornost ukradejo noge, ki se približujejo mizi – kratko belo krilo v visokih seksi belih škornjih. Lev jih parkrat uščipne in ob tem zarenči, da dekle pogleda pod mizo. Marjetica. Lev takoj prepozna njen očarljivi obraz, tako da ga srečanje z njo takoj strezni. Marjetica je sprva odrezava in nedostopna, Lev pa dovolj tečen, domišljjav, duhovit in vztrajen, da se na koncu tudi Marjetica vendarle sprosti. Sekvenca je polna domiselnih, estetsko polnokrvnih kadrov. Lev s stropa povleče okrogel lestenec, ki je kot luna ali sonce. Z druge strani luno prime Marjetica, tako da ju vidimo enega nasproti drugemu, vmes njiju pa cel planet razlik. Likovno gre za zelo premišljene kadre. Lesteneč je ponavljajoč rekvizit filma *Ko pride lev* in predstavlja vez ter hkrati prepreko med Marjetico in Levom.

Tudi dialogi so hudomušni, igrivi, iskriivi. Gledalec spremlja zgodbo povsem razbremenjeno, a hkrati ne sledi le zgodbi, saj ga Hladnik prisili, da se poglobi tudi v premišljeno kadrirane prizore. Gre za kolaž umetniških vtisov, ne le za zgodbo dveh odlično karakteriziranih oseb. Jasno je, da se je Lev zagledal v Marjetico že na prvi pogled (tako kot se je verjetno tudi Hladnik v Marino Urbanc). Zdaj pa je jasno, da bo naredil vse, da jo bo poskusil. Ugriznil. Požrl kot lev. Marjetica se sicer hudomušno tolaži s tem, da so levi mesojede živali in tako ne jedo marjetic, a jo Lev hitro spravi na realna tla: »Jaz sem lev vegetarijanec in najrajše imam marjetice.« Spoznavna zabava je zelo novovalska sekvenca, polna modernističnih rešitev. Zanimiv je na primer pretirano teatralen dialog, ko ugotavljata, ali ima Marjetica fanta ali le žaluje za njim, ker sta se razšla.

*Lev se kot po navadi pači: »Ti ga imaš raaadaaa?«*

*Kamera nam približa Marjetico: »Umrla bom.« In zamiži.*

*In spet Lev: »Ti ga imaš rada!«*

*Marjetica ponovi: »Umrla bom.« In zamiži.*

Ta repeticija doda občutek svežine in utrdi občutek razraščajoče simpatije med akterjema. Naslednji zmenek ju čaka v diskoteki, če jo bo Lev poiskal. In takrat se bosta gotovo tudi poljubljala, »če ne pride kaj vmes!« Hladnik nas pusti ves čas v tej naivni, sproščeni, mladostni ljubezni, ki ne terja zapovedi, obljub in zagotovil. Popolnoma drugačna svežina ljubezni in v primerjavi z melodramatičnimi svinčeno težkimi zapleti njegovih predhodnih zgodb, je film *Ko pride lev* odmik, a z nezgrehljivo »hladnikovsko« poetiko. Fatalna ljubezen se spremeni v lahkotno igro.

Kmalu se Lev in Marjetica spet srečata – tokrat v obljubljeni diskoteki, ki obljublja tudi poljubljanje. Hladnik nam psihedelično mladost pokaže s posnetki odsevov plesočih teles v ogledalih. Tudi tokrat nam pokaže gole ženske prsi, da se lahko spomnimo na nedavno Maškarado in ples divjega plemena. Povsem običajno je, da ženska pleše zgoraj brez, saj se povsem neopazno spoji z okoljem. Lev se kmalu znajde pred Marjetico in spet se začne humoren dialog in iskrivo spoznavanje. Hladnik nam ponovno odvrti repetitivni dialog:

*»Si žalosten?«*

*»Žeelo!«*

*»Si žalosten?«*

*»Žeeelo!«*

Tudi teatralnost igre je zasnovana podobno kot pri prejšnjem repetitivnem dialogu, kar še potrди, da gre za Hladnikov poetičen vložek, umetniško estetske narave. Uvod, ki ustvari posebno vez med njima, se stopnjuje v briljanten prvi poljub. Hladnik se izkaže z mojstrskim ustvarjanjem romantično-nežnega vzdušja, ki ponazarja to nedolžno in naivno zaljubljanje ter naposled obetajoč poljub. Nekaj sekund gledamo ta čuten trenutek, ko prizor prekine utripajoča luč.

Poljub preraste v nakazano seksualno doživetje v Levovem stanovanju. Sedita v popolni tišini na vzmetnici in zreta drug v drugega. Marjetica žari. Lev prav tako. Oba sta nasmejana in navdušena. Polna sta pričakovanj, strasti. Šele ko se Marjetica ozre po stanovanju – vsepovsod visijo plakati golih žensk – se njen izraz spremeni. Nenadoma se počuti le ena med ženskami v nizu, brez dodane vrednosti – ta občutek nam Hladnik ponazori s tem, da Marjetica svoj obraz projicira na ženske na plakatih. Je ona le še eno telo, ki si ga Lev želi? Le še en kos mesa, da z njim poteši svojo nenasitno lakoto? Naivno dekle se zdaj zave, da Leva niti pozna ne, kar jo šokira. Zaskrbljeno ga vpraša, če je imel že veliko drugih – verjetno je res pričakovala njegovo nedolžnost brez preteklosti. Levu se zdijo njeni dvomi odveč, zato ji zabrusi: »Nobene, častna beseda, nikoli!« S svojo hudomušno avtoritativnostjo je Lev pravi govorec: »Če me lev uboga, me boš pa še ti! Poslušnost ni samo slepa pokorščina, ampak tudi ljubezen! Za človeka ali žival, ki jo ljubimo, smo pripravljeni storiti vse!« In s prstom pokaže na Marjetico, kar pomeni, da je zanjo pripravljen narediti vse. In s tem jo kupi. Čeprav je v bistvu mislil, da pričakuje, da bo ona zanj naredila vse, ga Marjetica od tega trenutka dalje



gleda kot polboga. Ujame njegovo rjovečo levovo dušo in začne renčati. Lev jo spreminja – vzgaja – v sebi enako žival. V malo, naivno levinjo. Marjetica gre na vse štiri, posuje kupe knjig in renči. Lev se začne smejati in nadaljuje igro – na vseh štirih začne renčati. Rjoveti. In tako se začne njuna igra. Igra, ki je le kulisa njunega seksa. Kot dve pobesneli divji mački se najprej grizeta in praskata, nato se izmenično jezdita po stanovanju, dokler se ne ovita v deko vzajemno kotalita po praznem stanovanju. Hladnik je to sekvenco ustvaril izjemno igrivo, umetniško svobodno in tako odlično predal vzdušje popolne ljubezni. Podobno kot smo gledali že ljubezen med Petro in Luko v Maškaradi, le da se ti prizori dogajajo v zaprtem, praznem stanovanju, tisti pa so se dogajali v naravi, na svobodi. A na enak način nam Hladnik ponudi niz izmenjujočih si zabavnih kadrov brez dialogov, v ozadju katerih je pustil sugestivno glasbo. Zanimivo je, da glasba vedno potihne, ko sta pod odejo – kot bi bila pod odejo povsem intimna, skrita pred svetom in nami. Kot samocenzura spolnosti. Tej povsem tihi kadri ustvarjajo zanimiv ritem. Njun igriv dialog, kjer je gledalec posrednik med njima, saj sta med sabo z vzmetnico postavila sabo zid, tako da govorita svoje besede direktno nam (en nasproti drugemu gledata v kamero), je še ena izmed domiselnih Hladnikovih rešitev povsem estetske narave. Gledalcu se zdi, da med pogovorom zreta v neznano, saj se zaradi »zidu« med njima ne gledata, tako da dobimo vtis, kot da s hudomušnim spoznavanjem prebijata zid njune intimne.

Naslednjič, ko sta na vzmetnici, Lev nežno boža gole Marjetičine prsi. Marjetica je zasanjana, očarana, zaljubljena. Povsem tiho sta, dokler ne zaslišimo zvokov radijskih frekvenc. Lev vrti Marjetičino prsno bradavico, kot bi iskal radijske postaje, z drugo roko pa dejansko išče radijsko postajo. Dejanje je komično, otročje igrivo, a še vedno erotično. Marjetica je s svojimi šestnajstimi leti tako naivno zaljubljena, da kar sije. Noro zaljubljena, očarana, začarana. Tudi on je na Marjetico nor. Tako sta zaljubljena, da lahko komunicirata z golimi pogledi. Ne rabita besed, saj sta v popolnem ravnovesju. Hladnik nam ju tudi zato kompozicionira v figuro »jin-jang«. Vsak se uleže na stegna drugega, tako da tvorita popoln simbol »jin-jang«. Dva srečna fetusa zapreta oči in zaspita.

Znak, da je ponujena idila morda vseeno ranljiva, nam izdajo Levove sanje, ki so opremljene z napeto, misteriozno glasbo. Nervozno postopa na vrhu stavbe gradbišča. Na dvigalu stoji povsem zakamuflirana medicinska sestra z dolgimi rokavicami. S črno

pelerino nas spominja na vampirko, kar v bistvu tudi je, saj gre za sestro krvopivko. Medicinka ga z injekcijo v rokah provokativno gleda in se mu približuje. Lev je srečen, poln pričakovanja, strasti. Ko si sestra odstrani masko, spoznamo Mihaelo s svojim mamljivim nasmehom. Z uperjeno injekcijo se približuje, Lev je očaran. Začaran začne dvigovati rokav, da pomoli Mihaeli svojo žilo. Igla se povsem naturalistično pogrezne v roko in izpije kri v injekcijo. A Mihaela nenadoma ni Mihaela, ampak Marjetica. Nasmejana, otročja, naivna in nezrela. Očitno je Lev zamenjal podzavestno podobo in Mihaelo nadomestil z Marjetico. Vse se dogaja v rahlo upočasnjem ritmu, kar postavlja dogajanje v metafizično stanje, Levovo podzavest. Ko glasba potihne, se zavemo, da je postala Marjetica Levova nova krvopivka. Sanje se nadaljujejo v realnost, saj ima Lev na vbodu kapljo krvi. Kri kot lev poliže in blaženo leže nazaj na Marjetičino stegno. Vesel je.

Ko za tem senom Marjetica z avtobusom hiti domov, saj zamuja dovoljeno uro izhoda, sta z Levom kot najstnika. Malo se smehljata, malo sta zaskrbljena. Malo bi si kazala nežnosti, malo jih je sram. Lev je zanjo prepovedan, saj je ona zanj premlada. Zaveda se, da v očeh družbe greši. Družbo je Hladnik posebil v bodečem pogledu stare ženske. Da se Marjetica zaveda svoje pregrešnosti, nam kaže njen vtis, da vsi boljčijo vanjo. Kot da bi vsi vedeli za njeno noro noč, čuti pred njimi slabo vest, krivdo. V protest družbi uporniško stečeta iz avtobusa in tečeta. Tako sta zaljubljena, da se že ob stiku oči smejata. Ko sta pred Marjetičino hišo, poda Lev fatalno napoved: hiša – ki jo lahko metaforično jemljemo tudi kot njuno zvezo – se bo podrla, »kot da je iz kart«. Kar precej ovir je očitnih: Marjetičina mladost, njeni starši in Levova lakomnost, muhavost in egoizem. A Marjetica je preveč naivna, da bi verjela pesimističnim napovedim.

Da je Lev od ljubezni čisto nor, nam Hladnik zrežira v duhoviti sekvenci, podprti z lahkotno in igrivo glasbeno podlago. Bosih nog teče po zasneženi cesti in uganja razne vragolije. Mraz mu ni, ker je zaljubljen in ga greje Marjetica. S čevlji v rokah poplesuje po prometni cesti in si glasno poje. Kontrastnost naivni nežnosti Marjetice, nam Hladnik domiselno dokaže s sekvenco, ki sledi neposredno Marjetičini angleški izpovedi ljubezni in odobritvi spolnosti z Levom. Če je bila Marjetica poetično romantična in je svojo igrivo zaljubljenost zasanjano pretvorila v domiselno samorefleksijo, je Levovo (po)doživljanje prve skupne noči kričeče nasprotje. Da gre za vzporedno zgodbo nam potrjuje vzpostavljen stik med Levom in Marjetico preko

lestenca – Lev se ga v trgovini s pohištvo dotakne, Marjetica pa se ob misli nanj doma na enem guga. Lev je spremljal Mihaelo po gugalnik, a jo je obšel in takoj napadel postelje. Preizkuša jih z jasno asociacijo na seks. Ob skakanju in glasnem dihanju slišimo tudi piskanje plastične igračke, ki naredi vse skupaj komično. Posteljne akrobacije dokazujejo, da potrebuje posteljo za seks, čeprav v bistvu zadostuje že gola vzmetnica na tleh. Marjetičina romantičnost »I love« izpovedi je v neskončnem kontrastu z Levovo mesenostjo skakanja po posteljah.

#### *6.7.5 Seks kot splet namigovanj*

V Sončnem kriku smo imeli seks v barvah nogavic – povsem asexualiziran, povsem skrit, povsem abstrakten. Gledali smo ga kot telovadbo, trening. »En, dva, en, dva.« V Maškaradi se je nato zgodilo uravnoteženje z ekstremno odkritim seksom – povsem naturalistično prikazovanje, kjer smo lahko zaznali celo penetracijo penisa v erekciji. V filmu *Ko pride lev* pa nam Hladnik seks zapakira v poetične sekvence zelo izvernih domislic, ki prav tako spominjajo tudi na Hladnikovo aktivno fizkulturo. Prva se zgodi med Levom in Mihaelo. Hladnik nam takrat pokaže le posteljo in na njej veselo igro dveh teles pod deko. Spremljava je njun smeh.

Drugi spolni odnos se zgodi ravno tako med Mihaelo in Levom, in sicer spet zelo senzualno. Gol trebuh nas najprej spomni na Magdin trebuh iz *Plesa v dežju*. A nismo v *Plesu v dežju*, da bi videli manj zakrito spolnost, zato nas Lev na seks napelje s svojo vodno tehtnico, s katero meri ravnino Mihaelinega trebuha. Pri popku. Čutimo strast. Lev zamiži in začne trebuh poljubljeni, a nam nato Hladnik postreže »le« z bližnjim planom gibajoče vodne tehtnice, ki izpade izjemno senzualno, mehko in pripovedno. Cenzura seksa, ki seks razkriva. In prav ta vaservaga nam plapojajoča v *Ko pride lev* še kdaj priključuje seks.

Seksualne izkušnje med Levom in Marjetico pa so zapakirane v poetično estetske sekvence, ki se zgodijo v Levovem stanovanju, kot so na primer igra s preprogo in vzmetnico ter nadvse poetična sekvenca z barvami. Prizori so si med seboj sorodni, saj jih spremlja odsotnost dialoga, opremljena z značilno melodijo ter prekinitvami s popolno tišino, ki ustvarjajo ritem in občutek njune intime. Gre za mojstrsko obdelane

prizore, ki dokazujejo visoko kakovost režiserjeve avtorske filmske poetike in njegovega »*metteur en scène*« znanja.

#### 6.7.6 *Ljubezenski trikotnik(i)*

Če so bili predhodni ljubezenski trikotniki fatalni, so v filmu *Ko pride lev* normalizirani. Ljubezen filma *Ko pride lev* ima rok trajanja in menjava partnerjev je povsem naravna. Lahko bi rekli, da je Hladnik želel skozi Levova usta sporočiti: »Vsi mi smo prijatelji!« Ni se nam treba bati, okrog ljubezni res ni treba zganjati posebnega cirkusa – ljubezen pride, ljubezen gre. To je to.

Vse je zbanalizirano, humorno. Ko na primer Lev sprašuje Mihaelo o Žanu, da bi se lahko primerjal z njim kot s svojim rivalom, mu Mihaela reče, da je Žan prav vse delal za dva. »Hočeš reči, da je bil dober za dva Leva skupaj?« In pomeri dve dolžini svoje vaservage. Velik zalogaj, z asociacijo na penis. Leva izmerjena velikost v primerjavi s svojo zaskrbi, a na humoren način. In prav to je pomemben preobrat dojemanja ljubezenskih trikotnikov – sproščeno konkuriranje, brez zaskrbljenega pathosa. Lev je povsem sprijaznjen, Žan in Mihaela sta bivša zakonca, sedaj prijatelja: »Naj živi prijateljstvo. Vsi smo mi prijatelji! Naj živijo ločenci!«

Ker živi Lev v praznem stanovanju, mora za svojo higieno in druge biološke potrebe skrbeti v Mihaelinem stanovanju, zato je pri njej kot doma. Brije se, spi, preobleči. To so za Mihaelo sprva dobrodošle razvade – dokler je Lev poskrbel za njene telesne potrebe. Zaradi sproščenosti in pristnosti odnosa bi Leva in Mihaelo zlahka dojemali kot srečen zakonski par. Prav tako bi kot srečen zakonski par lahko dojemali tudi Mihaelo in Žana – še posebej, ko pride v stanovanje Bojan, Mihaelin nečak. V interakciji z njim jih vidimo povsem družinsko usklajene. Ko se v stanovanju zberejo vsi štirje, se nam zdi, da gledamo sproščeno komuno, kjer velja »kar je moje, je tvoje, kar je tvoje, je moje«. Vse v hecu, nasmejano, sproščeno, brez kančka resničnega ljubosumja. Bojan je na primer zgrajen kot popolno nasprotje Andreju iz *Maškarade* – Dinin Andrej je bil na spolnost med Luko in Dino ljubosumno jezen, Bojan pa Mihaelino seksualno življenje spremlja povsem odraslo in sprijaznjeno: »A si spet švasala s tistim trapastim Levom?«, jo hudomušno vpraša. Žan pa ji ves vesel prinese sveže ribe. Ne izpade kot bivši mož,

ampak kot idealen mož. Mihaela ga tako tudi sprejme – z veseljem. Lev v kopalnici sproščeno rjovi in ko ga Žan zagleda, se spači: »Joooj! Že spet kralj živalstva. A si ne moreš omisliti kaj manj napornega?« To je rečeno v ležernem hecu, čutimo, kako se med seboj razumejo, kako so sproščeni in prav nič ljubosumni. Žan Mihaeli pridiga, da se z Levom preveč napreza, da je shujšana in zgarana. Napeljuje seveda na zaskrbljujoče spolno preobremenjenost. Kot idealna poligamna družina. Da je v teh odnosih vse mogoče, nam namigne Hladnik z dvoumnim prizorom, ko si Žan začne brez besed pred Mihaelo slačiti hlače. Še Mihaela se šokirano zdrzne, ko ji naposled bivši mož le obrazloži. »Gumb! Gumb mi manjka. Prosim, da mi ga prišiješ.« Bivša žena, ki zadovoljuje svojega ljubimca, še vedno skrbi kot idealna žena za svojega bivšega moža. Moderno. Da pa le ni vse tako, kot se zdi, nam izda kontrasten prehod iz Mihaelinega in Žanovega krohota v nenadno Mihaelino otožnost. Razočaranje in nesreča sta navkljub navidezni brezskrbni sreči spremljevalca slehernega življenja.

Razočaranje Mihaela doživi na skupnem ribolovu z Žanom in Levom. Že Hladnikova kamera nam izdaja, da je idila omadeževana s človeškimi odnosi, saj slišimo značilen hladen veter. Zaslišimo tudi krik divje ptice, kar nam spet zlovešče nakazuje težo resnice. Lev, Mihaela in Žan sedijo na bregu jezera. Ob bregu vidimo figurativno nakazan ljubezenski trikotnik, kar je še ena Hladnikova stalnica, saj se rad igra z kompozicijsko jasnim prikazom ljubezenskega trikotnika. Njihova postavitvev je formalistično premišljena kompozicija. Hladnik nam vedno znova razodeva, da je ljubezen dveh oseb bolj ali manj začasna in da nikoli zares ne veš, kdaj bo na lupino potrkala tretja oseba. In ko potrka, krhka lupina hitro počí, saj je vsaka zveza le začasna celota. Zanimivo je, da nam Hladnik spet postreže z lovom na ribe. Če je bila Dina iz Maškarade Hemingwayeva riba, imamo zdaj ribo moškega spola. Lev je namreč tisti subjekt, ki ga ženske vztrajno lovijo, a se trajno ne prime na nobeno vabo. Kot bi rekel Žan: »Grize, grize, a ne prime.« Pa čeprav v družbi Mihaele in Žana kot strela z jasnega Lev blaženo in hrepeneče izjavi: »Če bi vi vedeli, ljudje božji, kako sem jaz zaljubljen.« In prav takrat v Mihaelinih očeh zaznamo bolečino, razočaranje, strah. Nezadovoljstvo. Ve, da to ne mora biti ona. Hladnik nam sekvenco zaokroži s pričetim bližnjim planom plovčka na gladini jezera, ki se pretopi v panoramski kader jezera in zasnežene pokrajine s tremi oddaljenimi človeškimi figurami. Zaslišimo veter in krike divje ptice. Obnemeli so. Prvi ljubezenski trikotnik je tako razbit.

Drug ljubezenski trikotnik je šestnajstletno naivne sorte, saj o njem sanja Marjetica, ki se je razšla s fantom in mora zato še en mesec žalovati, da ga pozabi. Potrem pa bo lahko počela, kar bo hotela, celo poljubljala Leva. Čeprav njen bivši fant grozeče opazuje, kako Marjetica pleše z Levom, se bo trikotnik med njimi razdril brez večjih težav. Njen bivši fant bo pač bivši in nepomemben fant.

Za Mihaelo je najbolj boleč trikotnik zagotovo trikotnik Mihaela – Lev – Marjetica, ki jo tudi izžene v tujino. Prav zaradi neprenašanja izgube Leva, se namreč odloči za selitev v Nemčijo. Ker je Lev seksualno nenasiten, svoje mreže pušča tudi na rezervo. Na krvodajalski akciji je že omrežil Mihaelo, a to ni dovolj, zato uspešno pušča sledi tudi na njeni sodelavki Jani. Mihaela je nad tkanjem strasti med njima ljubosumna, saj ne prenaša, da Lev opleta za drugimi, ker to potrjuje njen poraz. Prizor, ko se med Mihaelo in Leva vsiljuje Jana daje gledalcu občutek utesnjenosti v ljubezenskem trikotniku. Lev je Mihaelo že zaradi Marjetice dal na stranski tir, sedaj pa poleg Marjetice mreži še Jano. Za Leva je to zlata rezerva, za Mihaelo pa še en poraz.

Največja ljubezenska zgodba vseh trikotnikov pa je zagotovo med levom v živalskem vrtu in Levom. Ta je brezpogojna, saj se zdi, da je Lev dejansko pripravljen ljubiti zgolj samega sebe.

#### *6.7.7 Vprašanje Levove svobode, Hladnikova filmska poezija in nov začetek*

Ko pride Lev je film počasne in postopne razgradnje, sicer strastne, zabavne in srečne ljubezenske zgodbe. Ker je kmalu jasno, da je Lev človek, ki prisega na svojo neomajno in brezpogojno svobodo, da ne prenese navlake drugega in ker dobro poznamo Hladnika in vemo, da mora vsako ljubezensko razmerje bolj ali manj tragično končati, je jasno, da je tudi zgodba med Levom in Marjetico zgodba z omejenim rokom trajanja. In to prav zaradi vprašanja Levove (ne)svobode. Osvoboditev se v filmu gradi po etapah.

Prvič se Lev počuti ujetega v kletko, ko šokiran vstopi v svoje stanovanje in vidi Marjetico s čopičem in barvo, pripravljeno na pleskanje sten njegovega stanovanja. Njena neskončna naivnost ga poskuša spodbuditi, da je to opravilo neizogibno, a neuspešno, saj Lev to sprejme kot napad na njega samega. To, da se Marjetica sedaj s

plastičnimi spremembami vsiljuje v njegovo stanovanje, moramo gledati dobesedno – Lev želi ostati svoboden, nevezan in živeti sam in metaforično – Marjetica ga hoče posedovati, ga spremeniti, ga zasesti, a Lev niti približno ni pripravljen, da bi kdo za stalno namestil pohištvo vanj in prebarval stene njegove osebnosti. On potrebuje svobodo. Praznino. Samostojnost. Brezkompromisno življenje. Še za spalnico se ne more odločiti, kaj pa šele za žensko. Lev ob Marjetičini akciji besni, a se Marjetica ne da in barva naprej. Vztrajna ženska in za šestnajstletnico dovolj pretkana, da ve, da mora z moškim taktično, zato začne izsiljevati z žalostjo. Zaigra žrtev in medtem ko Lev še naprej rjovi in išče odgovore, ona polni pogled z otožnostjo. In uspe.

*»Zdaj je, kar je! Ne jokaj.«*

Od besnenja do iskrenja je le en žalosten Marjetičin pogled. Vsaj tokrat. Lev se ji pridruži na lestvi in jo začne poljubljati po obrazu. Na nogo ji simbolično nariše marjetico in igrivi Hladnik nam ob tem v ozadju pokaže Marjetičin rebus in Marjetico, ki gre tako kot na stenski risbi z lestve do Leva. Torej je spet uspešno našla pot do njega. Sledi čudovit poetično-senzualni prizor, ki simbolizira njun spolni akt. Tokrat je rekvizit cenzure barva. Lev začne s čopičem barvati Marjetico, a mu ta ne ostane dolžna, saj nanj obrne celo vedro barve, kar je uvod v prizor vojne strasti in barv, opremljen z njunim sproščenim smehom. Podobno kot v prizoru s preprogo in vzmetnico se tudi zdaj kot pes in mačka s čopiči lovita po stanovanju. Ker uporabljata belo in temnejšo barvo, nam Hladnik pričara odličen kontrast: črno – belo. Lev in Marjetica. Igriva glasba spremlja njun domiseln potisk sten z njunimi obarvanimi telesi. Če sta se prej kotalila po tleh, se sedaj kotalita po stenah. In puščata pečat. Sledi. Estetsko izjemno dovršen kader je trenutek, ko Lev na Marjetico preko obraza, oči in ust zlije vedro bele barve. Marjetica je povsem bela, Lev pa popolnoma črn. Lev jo začne poljubljati, da se ustvari neverjetno očarljiv kontrast. Brilljanten kader. Ko se poljubljata glasba potihne – tako kot je glasba potihnila takrat, ko sta bila skrita pod odejo. Vrhunec prizora je bližnji plan Marjetičinega povsem belega obraza. V popolni tišini miži, nanjo pa kapljajo črne Levove kaplje. Kot bi gledali poezijo omadeževane Marjetice. Spet imamo igro fatalne tišine, ki jo prekinejo smešni zvoki zaljubljenecv. To je vsekakor en lepših in bolj izvirnih ljubezenskih prizorov nasploh. Kontrast, ki je tako formalistično očit, da nas spominja na ravnovesje med jin in jangom, med moškim in žensko. Lev in Marjetica, ki že poimensko predstavljata pravo nasprotje – grobo krvoločnost in krhko nežnost. Lev želi ekstremno svobodo in avtonomijo, medtem ko Marjetica hrepeni po ustaljenosti, obvezi, predanosti, »mali, srečni družinici«. In prav ta

kontrast, ki se v tem prizoru konča sicer s strastno in močno ljubeznijo, ki bi ji lahko napovedali celo srečo »dokler naju smrt ne loči«, nam s podlago otožne glasbe daje slutiti, da ne bo zdržal pritiska razlik. Kontrast je preočiten, da ne bi bil pomemben. Prizor tega ljubezenskega barvanja strasti je Hladnikova mojstrovina – rekli bi lahko, da je to ena lepših filmskih poezij. Nasploh.

Ni bilo treba dolgo čakati, da je Lev doživel še radikalnejši vdor v svojo osebnost. Nekoč prazno stanovanje je postopoma polno raznorazne navlake. Marjetica se je odločila, da bo Levovo stanovanje vsaj deloma opremila. Kar moramo spet brati dobesedno in metaforično. Jasno je, da želi napolniti njega in zasesti njegovo življenje. Spreminja ga s tem, da se želi nasilno naseliti vanj. Opremljanje stanovanja je kot njena ultimativna zaseda, da ga dobi v posest. Če si je prej dovolila barvati njegovo pročelje, se želi sedaj usidrati v njegovo bit. Brez dovoljenja. Po stanovanju je napeljala vrv, na kateri suši perilo – jasna izjava, da želi postati njegova sostanovalka, gospodinja, žena. Marjetica si kot najsrečnejša gospodinja mrmrajoče poje, medtem pa se Lev le stežka prebija skozi obešeno perilo, kar daje močan vtis utesnjenosti, ki se izraža v njem samem. Prepletene vrvi in obešeno perilo so kot mreža črne vdove, ki si želi prilastiti svojega samca. Ulovljenega na svoji mreži bi ga dušila in mu onemogočala samostojen, svoboden korak. A Lev ni človek, ki bi se pustil ujeti. Hladnik nam Marjetico nalašč potisne na kolena, da nam še utrdi vtis njene naivne inferiornosti. Lev medtem stoji pred njo s sklenjenimi rokami v boku, kar še poudarja njegovo odločevalno vlogo voditelja. Lev noče pohištva v stanovanju, saj pohištvo simbolizira navlako v njem samem. Želi si svobodno in lahko dušo, brez odvečne prtljage drugih oseb. Želi biti sam svoj gospodar. Želi čutiti lahkotnost življenja, praznino, belino in ne nasičenost »pohištva«, ki mu ga želi nasilno vsiliti drugi. Brez razmisleka. Brez okusa. To je jasen napad na njegovo avtonomijo, svobodo, belino in praznino. Če njegovo stanovanje gledamo kot njegovo dušo, je sprememba zdaj očitna. Pred Marjetico je bilo stanovanje snažno, belo, prostorno, veliko in prazno. Dihalo je, čutilo je svobodo, lahkoto. Vse poti za premišljeno, postopno in počasno nadgradnjo so bile odprte. Zdaj pa je vse omadeževano – stene niso več bele, tla niso več snažna. Skozenj se le stežka prebiješ, vsepovsod leži in visi nepotrebna navlaka. Njegova duša je postala neprehodna kot živo blato, kot labirint. Občutek, ki ga dobi gledalec je težak, svinčen. Iz predhodne svobode je stopil direktno v zapor, v psihično težko prebrodljiv labirint, ki ponuja zadušljiv občutek. A Marjetica je naivna punčka, ki vztraja pri napolnitvi Levove duše,



stanovanja. Poleg pohištva mu vsiljuje tudi svoje življenje. Sebe. A je Lev odločen, da bo prišla lahko šele tedaj, ko bo on uredil stanovanje, torej ko bo on pripravljen sprejeti vdor drugega. Marjetica ubere spet najlažjo pot do moške poslušnosti: jok. Na Leva zvali občutke krivde. »Če te imam pa tako rada!« Na robu živčnega zloma se začne Lev pačiti in jokati. »Tudi jaz te imam rad, saj veš, da te imam rad.« In jo začne poljubljati po obrazu. Gledalec gleda ponovitev dogodka po vsiljenem barvanju stanovanja. Lev je spet nasedel in popustil. Poljublja jo, začne igrivo renčati in rjoveti. Svoj prepir pokopljeta pod odejo. Nasmejana. Zaslišimo glasbo, ki nam izdaja, da je za njima spravi seks. Zgodba dobi nove razsežnosti, ko Marjetica s prešernim nasmehom pove direktno v nas: »Zdaj sva že skoraj mala srečna družinica.« Na njeno srečo Lev smrči, tako da posestniške izjave ni slišal. A kot bi ji vseeno želel dopovedati, da je nedotakljivost njegovega sebičnega okrožja zakon, jo odpelje na ogled leva v živalski vrt. Rjoveči lev je za rešetkami živalskega vrta namreč kot Lev v Marjetičinem zaporu. Lev za rešetkami resda dobi salamo, tako kot tudi Lev dobi ljubezen, a otožne oči leva izdajajo, da bi se salami za ceno svobode z lahkoto odrekel.

Tretja etapa razpada njune zgodbe se zgodi po represivnem razhodu para. Ko sta Marjetica in Lev na obisku pri levu, Marjetico kot kriminalko domov odvede policaj. Doma se Marjetica drži kot svobodna ženska in staršem jasno odvzame pravico, da bi jo še kdaj iskali s policijo. Hladnik jo je ob tem nalašč obrnil s hrbtom proti njima, kar le izkazuje njeno otročjo strahopetnost, ki je kot kontrast njeni odločni jezi. Z obrnjenim hrbtom se brani pred napadom radovednih staršev, kar nam daje vedeti, da je Marjetica vendarle običajna pubertetnica, ki se mora v svetu odraslih še uveljaviti. A njena odločnost, da bo pustila šolo, našla službo in živela z Levom, izzove preobrat. Ker gre za arhitekta, se očetu zdi, da bi njegova Marjetica prišla finančno preskrbljena v dobre roke, zato ji starša ponudita pomoč za začetek njunega skupnega življenja. Ker vedo, da je vsak samostojen začetek težak, ji pomagata pri napolnitvi Levovega praznega stanovanja. Marjetica prisrčno pozdravi svoja starša, mama ji na glavo nasadi kapo in tako je pripravljena na samostojno življenje. Prizor simbolične osamosvojitve šestnajstletne punčke izpade zelo naivno, malomeščansko in smešno. Vsevedi gledalec se zaveda, da je to vse prej kot srečna popotnica. Nevedna Marjetica pa srečna spleza na vrh s šaro natovorjenega tovornjaka in sede na omarici nasmejana maha staršem. Tipična melodija spremlja tovornjak, na katerem Marjetica maha Ljubljčanom kot otrok v svoji pravljici. Zdi se nam kot kraljica na svojem tronu, ki živi svoje sanje.

Odločno kot levinja renči v bližnjem planu. Z vrtečo kamero nam jo Hladnik pričara na vrtiljaku njenih sanj. »I love Lion, I love Lion, I love!« Sanja z žegnom staršev, a brez privolitve Leva.

Njegovo brezmadežno stanovanje je postalo skladišče in s tem je Marjetica prestopila vse meje Levove tolerance. Brez odvečnih besed, s pogledom uprtim v kamero, Lev odločno pove, da mora vse ven. Rebus, ki ga je Marjetica narisala na steno v srečnih časih, je dobil sedaj odgovor: narisane leva je skrila fizično postavljena omara v stanovanju, kar pomeni, da je Marjetica s pohištvom naredila zgodbi konec. Njun zaključni dialog je zabaven, a hkrati ultimativen:

*»Dajem ti dve uri časa, da vso to kramo odpelješ tja, od koder si jo prinesla.«*

*»Nemogoče. Ob pol štirih imam letalo za Edinburgh. Vrnila se bom k tebi v torek popoldne iz Dubrovnika, v sredo ob desetih moram v Amsterdam, vendar bo v četrtek že vse opravljeno. Hitro se zmeniva za konec tedna.«*

*»Ne, hvala. V nedeljo moram ugrabiti brazilskega notranjega ministra.«*

*»A si hud, ker sem se zaposlila? Morala sem se, veš.«*

*»A delaš na uvozu in izvozu stanovanjskih predmetov iz druge roke?«*

*»Ne, stevardesa sem«*

*»Bu, bu, bu!« (Lev se pači.)*

*»Zdaj, ko bova živela skupaj, bova potrebovala kar precej denarja.«*

*»Kdo pa je rekel, da bova živela skupaj?« (Lev se cinično smehlja. Na robu živčnega zloma.)*

*»Saj si rekel, da me imaš rad?«*

*»To je pa druga zgodba! Rekel sem tudi, da ti dajem dve uri časa, da vse svoje bogastvo neseš tja, od koder si ga prinesla.«*

*»Je to tvoja zadnja beseda?«*

*»Zadnja!«*

*»Nepreklicno?«*

*»Nepreklicno.«*

*»Dokončno?«*

*»Dokončno.«*

*»Torej me nimaš rad, adijo!«*

Šele ko Marjetica zbeži iz stanovanja, se Lev zave, da si takšnega razpleta ni želel. Res, da si ni želel njene prtljage, nje pa. Morda noče kompromisov in zavez, Marjetice pa ne bi rad izgubil. Zaljubljen je. Ko z upanjem teče za njo, je ona odločena in se ne obrača. Prizor spremlja ihtee dihanje, ki razkriva tesnobo obeh. Vsak dih se čuti kot črepinja razbite ljubezni. Ko jo Lev dohiti in pričakuje odgovor, se Marjetica razočarano iztrže iz njegove roke in steče dalje. Značilna glasba spremlja ta obojestransko boleč lov po pločnikih in cesti. Svinčena bolečina in zadušeni jok v grlih nas spomni na Šepetalca, ki je v Plesu v dežju naivno lovil Marušo. V Levovi zgodbi je sicer manj svinčene fatalnosti, saj vemo, da ga bo trpljenje kmalu minilo, kar le nakazuje na razvoj Hladnika – fatalne ljubezni postopoma spreminja v zveze s samoumevnim rokom trajanja. Ko se ena zgodba konča, se lahko druga začne. Lev je naposled sicer pripravljen sprejeti kompromis, a prepozno. Marjetica je odločena obrniti stran. Načrtno odhiti k prijatelju, ki bi zlahka odigral teatralen zaključek konca Leva in Marjetice. Mladenič s pipo jo sprejme in uboga njena navodila: »Ko pozvoni, odpri in igray vlogo mojega frajerja.« Marjetica se za izvedbo sladkega maščevanja in jasno izražene nepripravljenosti do sprave, sleče do golega. Šokiran fant komaj požre slino in z odprtimi usti bolšči v Marjetico, ko se pred ogledalom gola češe. Lev res pozvoni na njegova vrata. Lev pikre provokacije fanta s pipo presliši in v ogledalu zagleda golo Marjetičino telo. Tudi tukaj se spomnimo Maruše, ki se je v svojem obupu zrcalila v ogledalu. Živčna je, žalostna. Nekaj časa nemo in mirno ohranjata pozicijo brez vsakega odziva. Ko se Lev nemočno nasloni ob zid je jasno, da je njune ljubezni konec. Obupal je. V spomin na njuno srečo se začne Lev kotaliti po stenah bloka. V bližnjem planu trpeče zarjove. V fantovem stanovanju Marjetica joče in obupano spolzi po steni navzdol. Razbile so se sanje o realizaciji plana »male, srečne družinice«. Dokaz Marjetičinega neuspeha in hkrati sprijaznjenja je klic selitvene službe. Leva ni več.

A žalost ne traja dolgo. Marjetica ima pred seboj prvi let v vlogi stevardese. Edinburgh. Na vrhu stopnic v letalo se obrne v kamero in direktno v gledalca zarjove kot lev. Borila se bo. Je moralna zmagovalka te zgodbe, saj je njeno rjojenje navkljub žalostnemu izrazu, polno optimizma. Letalo jo odpelje v novo življenje. Lev pa se poskuša sprijazniti s starim. Na beli steni stanovanja o njuni ljubezni priča odtis roke, ki se oklepa stene kot bi šlo za poslednji beg pred koncem. Gledalec dobi občutek napetosti in bolečine. Nekoč neomadeževano Levovo stanovanje je zdaj ranjeno, okrvavljeno. Lev s svojo vaservago v spet praznem stanovanju izpade sam. Stene so polne sledi

njune strastne in silne ljubezni. A stanovanje je prazno, tako kot je prazen tudi Lev. Omadeževan. Tako kot je sled pustila na stenah, tako so sledi Marjetice tudi v njem. Lev z vaservago ljubkuje stanovanje in s tem njo, kar pušča vtis otožnosti. Pogrešanja. Nikoli se ni zares vprašal, kaj želi Marjetica. Tudi njenega rebusa in izraženih dvomov v njem ni nikoli opazil. Do zdaj – zagleda se v rebus na steni, a mu razmišljanje prekine ksilofon iz zgornjega nadstropja. Zarenči kot pobesnel lev, jezno vrže čevlje v strop in odvihra. Kot na začetku filma, se glasbenik ne zmeni za gosta, saj je povsem zatopljen v igranje. Če ga je na začetku filma Lev še razumel, so mu sedaj živci popustili: »Igrate. Igrate noč in dan, kar naprej, brez konca in kraja. To ne gre, razumete? Kaj ne vidite, da to nima nobenega smisla?! Manijak!« Kot bi sam sebe spoznal – neoziraje se na drugega postavlja svoje pogoje in želi, da bi mu ustregli v vsem. Noč in dan. Sedaj je spoznal, da je živel kot manijak brez smisla – izgubil je žensko, ki si jo je želel.

Ne samo, da je izgubil Marjetico, pred tem je izgubil že Mihaelo, ki je nepreklicno odšla. Hladnik nam to pomembno izgubo zapakira v zamenjavo vlog. Mihaelino vlogo dobi Žan, ki živi v njenem stanovanju, v kadi, kjer bi se moral namakati Lev, poje Žanova ženska. Lev je šokiran: »Koga pa imaš v banji? V moji banji!« Izgubil je več kot le žensko. Izgubil je svojo kad in vse, kar ta metafora skriva. A Lev ni tiste sorte Hladnikov moški, ki bi se v nedogled smilil sam sebi. Že glasen samoironičen krohot z Žanom je bil znak, da bo tudi sam obrnil stran. Kot zbiratelj žensk, ima svoje rezerve. Na Zavodu za transfuzijo krvi je že koketiral s sestro Jano in tako ji kot plenilec sledi na drsališče, kjer je ulovil tudi Marjetico. Nov plen, sveže meso, nov začetek. Na drsališču je Jana takoj uperila svoje velike namazane oči vanj, tako da se z Levom takoj zbližata – Jana poželjivo, Lev zmagovalno. Nova žrtev njegovega sebičnega žvečenja.

Lev je kot lev, ki v zaključnem kadru žveči velik kos krvavega mesa. Lakomno lizanje in žvečenje svežega mesa, ki ga vleče s kosti v Levovem stanovanju nam razodeva Leva. Lev je sposoben prenašati samo sebe in svoj plen brezkompromisno obrati do kosti. Lev se je resnično zaljubil samo v leva in on je tudi edino živo bitje, ki bi se lahko naselilo v njegovo stanovanje, edina zver, ki je že sedaj naseljena v njegovi duši. Ni naključje, da je Hladnik leva postavil na mesto, kjer s svojim živim telesom pokriva leva, narisane v Marjetičinem rebusu. Namesto Marjetičine omare, se tja veliko bolj poda lev. Lev, ki ga Lev obožuje že celo življenje. Lev, ki ponazarja njegovo življenje. Meseno ljubezen in sebično hranjenje samega sebe. Film *Ko pride Lev* se tako konča z

Levovim žvečenjem kosa mesa na tisti vzmetnici, kjer se je zgodila marsikatera Levova mesenost in ki je pridobila simbol spolnosti. To je vrhunec mesene seksualnosti filma, ki se pokaže v vsej svoji dobesednosti in živalskosti.

#### 6.7.8 Režijski prijemi

Hladnik pogosto govori preko svojih akterjev. Ksilofonist, ki nas po zavzetosti svojega igranja nenaključno spominja na Hladnika, sporoča Hladnikovo filozofijo režiranja: »Jaz moram igrati brez prestanka. Zame je dragocena vsaka minuta! Moram. Saj razumete, ne?« da gre za Hladnikovo izjavo nam potrди tudi neposreden napis »Režija Boštjan Hladnik«. Kolikokrat je Hladnik povedal, da je tudi on enostavno moral snemati, režirati. Kolikokrat je dejal, da ko ne snema, ne živi? Če bi bilo po njegovo, bi snemal vsako minuto svojega življenja. Tako kot ksilofonist. In prav tako kot je hotel Lev ustaviti ksilofonista, so želeli ustaviti tudi Hladnika, a brez uspeha.

Tudi v filmu *Ko pride lev* je Hladnik poskrbel za »*homage*«. Ksilofonist je imel polno stanovanje plakatov, ki so učinkovali kot pokloni različnim izvajalcem – med drugim skupini Leaf Hound. Kot *auteur* se Hladnik izdaja tudi z vračanjem v svoje predhodne filme. Velikokrat nas z asociacijami vrača v druge zgodbe in like: Marjetica hodi po stopnicah Levovega bloka podobno kot je Mintz v filmu *Maibritt* hodil po stopnicah podjetja – kamera snema pročelje in spremlja premike akterjev od daleč. Asociacij je še več, na primer nas Levov lov Marjetice spomni na Šepetalčev lov na Marušo. Hladnik radi govori preko asociacij. Tipičen primer je Levova vaservaga, ki deluje kot rdeča nit, ki povezuje prizore med seboj. Leva kratkočasi in zapeljuje v nedavne lepe spomine, ki se asociativno prenašajo iz prizora v prizor. In s tem ohranja aktivnega tudi gledalca.

Zdaj vemo, da Hladnikov film ne obstaja brez direktnega pogleda v kamero. Prepovedan pogled nam nameni Lev, Marjetica in Mihaela. Pogledi razočaranja, neskončne ljubezni in žalosti. Tokrat je bil še posebej presunljiv Mihaelin pogled.

Sekvence v filmu *Ko pride lev* si sledijo strogo protokolarno. Začetek filma je povezan s koncem filma: ksilofonist in lev. Vsebina filma si sledi z nadgradnjami osnove osrednje in vzporednih zgodb. Sekvenci z Levom, Mihaelo in Žanom, sledi med zgodba

z gradbišča, ki deluje kot vezivo z zgodbo Leva in Marjetice. Vmes si zelo matematično logično sledijo tudi prizori z levom v živalskem vrtu. Hladnik je s tem ustvaril zelo ustaljen, trden ritem, ki skozi film napreduje do vrhunca. Kot neskončen cikel, začaran krog. Kot sleherni vsakdan. Hladnik je med osrednjo romantično zgodbo vpeljal še Levovo profesionalno zgodbo, ki je služila kot vezivo med prizori.

Kamera je v filmu *Ko pride lev* zelo aktivna in velikokrat celo plešoča. Spremlja korake, se oddaljuje, približuje, skratka je zelo aktivna in se zelo plastično prilagaja posameznemu kadru, kar ustvarja zanimivo dinamiko in ustvarjalen ritem filma.

Tudi jezik ostaja mestoma zelo sočen – na gradbišču se Lev in gradbenik pogovarjata pogovorno in uporabljata sproščen pogovorni jezik, z dodatki kletvic. Za Hladnika nič novega, užaljenim puristom pa voda na mlin.

Hladnik ne more mimo komunikacije z oblastjo, zato ji skoraj v vsakem filmu ponudi vsaj drobtinico provokacije. Tokrat je bila zelo predrzna izjava Marjetičinega malomeščanskega očeta, da je prvi maj čisto navaden dan, »dan kot vsi drugi«. Prvi maj je bil v sedemdesetih še kako pomemben, tako simbolično kot dejansko in nikakor ni bil navaden dan. Je pa res, da je praznik dela za samostojne obrtnike, kar je Marjetičin oče tudi bil (vemo, da je bilo to v času socializma precej heretično in nezaželeno) dejansko lahko povsem navaden deloven dan. Kar je bila dvojna provokacija oblasti. Na simbolni ravni pa je ponovljena provokacija z ikono globalizacijskega zahoda, coca-colo, s katero nas Hladnik simbolično odpira zahodu.

## **6.8 BELE TRAVE (1976)**

Hladnik je s filmom *Bele trave* presenetil z ekstremnim odmikom od svoje avtorske poetike. Ne da so bili vsi predhodni filmi enaki, nasprotno, saj je v večini iskal nove možnosti in preigravanja, a rdeča nit je bila enaka: bolj ali manj fatalna in bolj ali manj humorna erotičnost malomeščanskega in modernega sveta. Poznamo ga kot modernističnega režiserja urbanih zgodb, ki koketirajo z zahodom bolj kot s socialistično doktrino in ki se ne ukvarjajo s težavami malega človeka, a z začimbami življenja malomeščanstva. Ruralnega okolja in podeželja v njegovih filmih še nismo

videli, prav tako ne socialnega realizma. Film *Bele trave* pa je prav to: podeželska zgodba, ki preko ljubezenske zveze – vsaj preigravanju odnosa moškega in ženske Hladnik ostane zvest – kaže na težave delavskega razreda in življenja na podeželju. Vemo, da je pred Belimi travami Hladnik kukal skozi ključavnice v stanovanja buržoazije in se je raje kot s težavami delavstva ukvarjal z zgodbami tistih, ki se z golo eksistenco ne posebej ukvarjajo. *Bele trave* pa so film, kjer je prav boj za eksistenco vsakodnevna skrb akterjev in ena od tematik tragične socialno realistične zgodbe. Tudi Hladnik se ni mogel upreti črnemu valu jugoslovanskega filma in bil z Belimi travami deležen konstantnega nadzora, kar pomeni, da je film *Bele trave* posnel umetniško kastriran. Če se je Hladnik s prikazovanjem spolnosti venomer zelo rad igral in preizkušal različne možnosti (ne)prikazovanja očitnega, je v Belih travah ubral čisto novo pot. Čeprav je v preiščitvu in nasilno konotirani spolnosti bilo čutiti precej realističnosti, sta Vera in Dane ubrala pot popolne askeze, saj sta šla še v posteljo oblečena. Vera je v svoji deviški nedolžnosti in predanosti frigidna, Dane pa bolj mlahav ljubimec. Da se je Hladnik povsem odrekel svoji omiljeni erotiki, je jasen in načrtovan obrat Hladnikove režije, zato lahko odmik gledamo tudi kot svojevrsten upor. Kar težko bi verjeli, da bi Hladnik iz povsem lastnih vzgibov posnel *Bele trave*, zato nam je logično dejstvo, da je kot režiser, ki je snemanje filmov dojemal nujno kot dihanje, sprejel ponudbo Vibe, naj posname ponujeni scenarij. Poleg tega se je potožil tudi, da iz finančnega vidika življenje režiserja ni bilo vedno lahko, zato je bil vsak potencialen denar dobrodošel, kar je tudi botrovalo k temu, da je Hladnik scenarij sprejel, čeprav je vedel, da mu tematika ni pisana na kožo. Da je film politično korekten in poln mlačne nedorečenosti – na momente se nam zdi, kot da se film boji samega sebe – je posledica strogega nadzora, ki se je vršil med snemanjem – oblast si ni smela privoščiti, da bi jo film kakorkoli omadeževal. In ker je film jasen odmik od Hladnikovega Filma, ki ga z analizo iščemo, se z njim ne bomo podrobno ukvarjali, a predstavili vendarle.

Film *Bele trave* govori o resni mladostniški ljubezenski zgodbi, ki je kljub začetno nakazani idealnosti polna težav in otožnosti. Že glavna filmska pesem »Kaj ti je, deklica, kaj si tak' žalostna«, ki nam jo Hladnik dostavi že na začetku, nam daje slutiti, da ne gre za srečno ljubezensko zgodbo, a žalostno realnost mladega para na začetku svojega samostojnega življenja. V uvodni sekvenci jima režiser amaterskega gledališča dovoli prespati na odru, kjer lahko spoznamo njuno ljubezen. Ko Dane romantično igra

na orglice (kar postane filmska stalnica) in ga Vera zaljubljeno gleda, čutimo veliko njunega hrepenenja. Ko se preoblečeta v gledališke kostume (tukaj se nehote spomnimo na Erotikon, ki je imel gledališče in preoblačenje v kostume vtakano v samo sporočilo), si Vera nadene poročno obleko, kar je jasen znak njene velike želje. Zelo sta razigrana in se najprej lovita – kar nas spomni na večer lov med Levom in Marjetico – in se tako segrejeta, da nimata več niti časa, da bi si povsem slekla kostume: »Pusti gumbe, preveč jih je!« Prepustita se ljubezni.

Podobno kot Marjetica v *Ko pride lev* je tudi Vera Belih trav naivno in predano dekle, ki sanja takojšnjo poroko s svojim idealnim fantom. A Vera se ne spremeni v odločno levinjo tako kot Marjetica, a v vse bolj razočarano in frigidno gospodinjo. Dane je fant, ki si v nasprotju z Levom poroke z Vero sicer želi (»Čas je, da se poročim, saj imam Vero rad.«), a ima konkreten razlog vsaj za njen odlok – ker nima denarja, si ne more privoščiti poročnih prstanov in tako postane prav ta motiv simbol razrešitve eksistenčne krize mladega para.

Vera je tiste vrste dekle, ki zvesto pričaka svojega fanta, da pride iz vojske in mu ob prihodu z vlakom zaljubljeno plane v objem. Brez prešuštva, z neskončno ljubezni in potrpljenja. V želji, da bi svojo skupno ljubezen polno živela, se trudita zagotoviti osnovne življenjske pogoje, zato se odločita, da bosta svoje skupno življenje poskušala zaživeti na vasi, a kmalu ugotovita, da tam nimata več osnovnih možnosti za gradnjo prihodnosti, saj je ostal Dane brez mame in svojega doma. Izvemo, da so bele trave strupene in da je tam, kjer rastejo, v bližini smrt. Gledalec sprejme to izjavo kot napoved tragične zgodbe, kot zlo slutnjo, katere smo pri Hladniku že navajeni. Slutnjo smrti nam plastično prikaže tudi človek, ki koplje sam sebi grob. Kot bi nam želel povedati, da smo sami odgovorni za svoje življenje in srečo. Tega pa je v Belih travah malo, saj smo priča težkim socialnim razmeram in nesrečnim zgodbam bolj ali manj obupanih ljudi, ki apatično spremljajo svoje nezadovoljstvo. Konec koncev je socializem učil kolektivno gradnjo sreče in ne individualno. Če pa akterji Belih trav že primejo usodo v svoje roke, se ta konča tragično.

Daneta in Vero negotovost v hribih zapelje v dolino, kjer dobita skromno stanovanje in službo. Dane postane traktorist na piščančjereji, kar daje Hladniku priložnost, da uporablja žive piščance za zelo naturalističen prikaz kmečkega življenja in surovega



vzdušja delavstva. Z grozovitimi naturalističnimi posnetki za noge obešenih piščancev, obglavljanjem in drugimi akti kmečkega rokovanja z živalmi mu uspe ustvariti zelo realistično surovost kmečkega življenja. Vera je dobila lepše delo, saj je zaposlena v rastlinjaku, a ima prav tako težke delovne pogoje in to predvsem zaradi Ivana, ki bi si jo rad seksualno podredil. Tako skozi bivanje v dolini spoznata, da je bilo življenje v hribih sicer težko, a je življenje v dolini še težje. Okoli sebe spremljata samo nezadovoljstvo, prešuštvo in kruto realnost. Vse več je govora o odpuščanju delavcev, kar ustvarja še večji pritisk in strah ter vse več nasilja, ki preraste celo v uboj, kar še jača nezadovoljstvo in strah mladega para. Njuna začetna ljubezen se zdi vse bolj asimilirana z nezadovoljstvom in frustracijo okolja.

To razuzdano okolje, kjer je alkohol in prešuštvo stalnica vsakdana, pokvari tudi idealnega Daneta in tako prelaga nakup prstanov, ki je sicer glavni motiv delavskih naporov in težkega življenja v dolini. Dane pod kolegovim vplivom večkrat pogleda globoko v kozarec in se medtem nemalokrat očitno spogleduje z natakario, naposled pa si z njo privošči celo skok čez plot. Hladnik nam spolnega akta ne pokaže direktno, a njune gole noge so jasen signal njune telesne aktivnosti. Da gre za destruktiven akt zaslepljenega Daneta nam Hladnik dodatno ponazori s simboličnim razbitjem očal, ki mu jih je podarila Vera. Kot bi se zavedal, da ji bo s tem strl srce. Za Danetovo varanje Vera takrat ne izve, a napačno sumi, da ima Dane nekaj z Olgo, sodelavko v perutninskem obratu, zato je vse bolj žalostna in polna dvomov. Njen strah je na videz upravičen, saj Dane resda vse več zahaja k Olgi – celo ko se ureže, gre k njej po prvo pomoč, sicer pa se vedno smejeta in se imata skupaj nasploh lepo. Verini dvomi jo na vaški veselici pripeljejo do ljubosumnega izbruha, ki ga Dane zaključí s »prismojena si«. Vera je vse bolj zamorjena, nezadovoljna in polna vprašanj. Ker išče potrditev, ki jo pri Danetu vedno bolj pogreša, se tudi sama vse bolj prepušča čarom drugih moških, a vedno ostane le na ravni spogledovanja. Znak nezadovoljstva ob pogrešanju Danetove potrditve njene privlačnosti in na nek način tudi upor ob tem se zgodi, ko se na delovnem mestu Vera sleče v nedrček, pri čemer jo zaloti ravno Ivan, ki si je že dlje čase odkrito želi. Prav zato je malo manjkalo, da ni tudi ona omadeževala zveze z Danetom, saj si jo je Ivan v vrtnariji kmalu na silo vzel, a se mu je – čeprav je v svoji pohlevnosti in vzporedni prizadetosti zagotovo pomislila o predaji – uspešno izstrgala iz rok in ob tem – tudi na simbolični ravni – padla v blato, kar nas napeljuje na to, da vendarle tudi ona ni več tako čista kot na začetku zgodbe.

Na tipični vaški veselici, kjer je veliko pijančevanja in rivalskega prerivanja, želi Ivan po vsej sili plesati z Vero, a ta zapleše z Jušom, saj njegova žena Olga pleše z znanstvenikom Markom, Dane se pa ukvarja bolj z natararico in steklenicami piva kot z Vero. Ko ga Ivan povpraša o njej, mu ta pove, da je slaba v postelji, a Ivana to ne odvrne od nje. Zaradi kraje plesa z Vero, se spravi celo na Juša. A Vera si ob vsem dogajanju želi samo domov. Dane je pijan in vsi ostali tudi – da je bizarnost popolna, spustijo svinje po vasi in jih nato podivjano lovijo. Bolj kot njej, se Dane posveča Olgi, kar Vero povsem iztiri, da jokajoče odhiti peš domov. To pa je mlin na vodo Ivanu, ki jo iz zasede povabi v svoj avtomobil, kar Vera sprejme in mu nato skoraj podleže.

Vse te preizkušnje pa porivajo začetno srečno ljubezen vse bolj pod gladino. Njuna ljubezenska kriza, ki se vidi v mrtvem in zdolgočasnem odnosu – videti sta kot dolgoletna zakonca in ne kot bodoča mladoporočenca – se vseeno začasno dobro razreši, saj je Danetu le uspelo zbrati za nakup poročnih prstanov. A ko ji veselo napove, da ima zanjo presenečenje, je ona odrezava, jezna in hladna. V postelji noče njegovih dotikov, saj mu vztrajno obrača hrbet. Dane ji naposled le prizna o natararici in ona si zaželi le vrnitve nazaj v hribovsko vasico. Pove mu, da je noseča in da pričakuje sina, kar daje upanje za ponoven vzpon njune ljubezni, a ne za dolgo.

Hladnik nam spet obilno postreže s prešuštvom, ki se v eni od zgodb – spomnimo se na Maškarado in Gantarjevo smrt zaradi prešuštvovanja – konča tragično. Vzporedna zgodba razvija zakonsko zvezo med Olgo in Jušem, ki je vse prej kot ljubezenska. Olga si očitno želi več od tega, kar ima. Če ne drugega, pogreša otroke. Juš jo sicer ljubi, saj mu v težkih časih pomeni vse (»Če mi poberejo vse, mi ti še vedno ostaneš.«), a ji tega, kar čuti, ne zna najbolje pokazati. Juš je nesrečen prašičjerejec, ki se zaradi suma ženine nezvestobe vse bolj prepušča pijančevanju. Ko ga v baru sprovcirajo in potrdijo njegov sum o ženinem prešuštvu, se odloči barske zgodbice preveriti kar na samem kraju zločina – v piščančjereji – in tekmeča med frfotajočimi piščanci tudi ubije in to ravno po tem, ko je Olga želela z ljubimcem Markom – navkljub temu, da sta se imela rada – zgodbo prekiniti in ostati pri svojem možu, saj ga ne bi mogla pustiti samega. Med tragičnim dogodkom se na prizorišču pojavi noseča Vera. Nemočno gleda, piščanci letajo po njej in v počasnem ter povsem tihem posnetku čutimo njen neskončen obup. Jokajoče prosi Daneta, da odideta »iz te klavnice« in od hudega dobi popadke. A ne glede na popadke, ostaja pokorna in idealna žena, saj poskrbi za Danetovo lakoto: »Če

si lačen, so v kuhinji kislo mleko in kruh.« Kar izpade zelo nerealno. Dane gre po pomoč, a nam bele trave, ki kličejo smrt, jemljejo upanje. Umirajoča starka, mož, ki si je kopal grob, se je med kopanjem utrudil in naposled je jasno – Vera je rodila mrtvega otroka. V hiši je smrtna tišina, vse naokrog hlad, megla in veter. Počasen posnetek še utrdi to tragičnost konca. A za Daneta in Vero je to le nov začetek: »Začniva znova. Samo, da bova skupaj.«

S socialno dramo *Bele trave* je torej Hladnik vendarle zajahal črni val in posnel povprečen film, poln politične korektnosti in žalostne realnosti malega človeka. Film je predvsem v objemu Hladnikove filmografije precej meglen, dolgočasen in nedorečen. Erotične ekscese je nadomestil z naturalistično obravnavo vzrejne tematike in spolnost tokrat cenzuriral tako, da je glavna akterja v posteljo pošiljal oblečena. *Bele trave* pomenijo bližajočo smrt, v Hladnikovi filmografiji po pomenijo padec ustvarjalnosti, ki se iz naše perspektive v njegovem celovečernem ustvarjanju nikoli več ne pretirano dvigne.

## 6.9 UBIJ ME NEŽNO (1979)

Če smo mislili, da smo videli pri Hladniku že vse, smo se zmotili. Tokrat nam postreže z ludistično komedijo, ki preko parodije šunda šund ustvarja in v svojem erotičnem veselju uvede toliko norosti, kot jih do zdaj ni še nikoli. Če so bile *Bele trave* medle in tihe, je film *Ubij me nežno* glasen in kričeč. Spet se namreč vrne baročna nasičenost *Plesa v dežju*, celo ekstremen kič, ki sicer golote *Maškarade* ne ponovi, a jo jemlje spet povsem brez lažne sramežljivosti in samocenzure. Glede na predhoden Hladnikov opus je film *Ubij me nežno* eksces, saj na nek način obravnava sicer vse že obdelane tematike, ampak pretirano potencirano in bolj preko parodije samega sebe in svojega opusa kot parodije šund literature postreže z absurdno tragikomedijo, polno ludističnih in umetniško svobodnih rešitev, ki se za Hladnika povsem spodobijo. V ospredju je erotika, ki jo razvija z večno zanimivim vprašanjem odnosa med spoli (ne samo heteroseksualno, ampak – kot se zanj spodobi – tudi homoseksualno). Odgovor v filmu skoraj najde in to kar z dobesedno odstranitvijo moškega, a to tik pred razodetjem v končni fazi zanika z golo žensko domišljijo, ki je zaradi preobilice šunda izgubila ves razum. Hedonizem, promiskuiteta in svoboda bivanja sta dobila v filmu *Ubij me nežno*

novo poglavje, a ne povsem dosledno, saj se ta način življenja izkaže kot iluzija, torej Hladnik legitimnost ali možnost takšne izbire spet zanika. Prvotna vsemogoča in absurдна hedonistična kričavost se v hipu razvedeni v sivi bedi. Film *Ubij me nežno* je karikatura Hladnikove filmografije, saj v njem potencirano resno parodira vse glavne preokupacije Hladnikovih akterjev. Nehote ali hote je z ludističnim in absurdnim humorjem zrušil vse melodramatične momente prejšnjih – tudi svinčeno težkih – odnosov. Če je bila promiskuiteta v *Maškaradi* še golo dejstvo, je v *Ubij me nežno* le nedosegljiva utvara in domišljajska popestritev sicer dolgočasnega in mizernega življenja stare gospe.

Tudi miže lahko že po prvem tonu ugotovimo, da gre za Hladnikov film. Tipično hrupno je. In hrupni zvoki so podani mozaično. Kot udarci. In z odprtimi očmi je »hladnikovska« poetika še bolj očitna. Sosledje različnih časopisnih izrezkov, revij, stripovskih junakov, filmskih igralcev. Spektakularnih, tudi šokantnih naslovov. Pač – Hladnik. Če ne bi vedeli, da gre za Hladnikov film, bi lahko stavili, da gre za njegov film. »Nova pocenitev nafte«, »Šejki zaskrbljeni«. Hudič, ki se grozeče slini za hrbtom srhljive blondinke s krvavimi rokami. Fatale. »Žepne atomske elektrarne.« In vidimo podvojeno sliko Jackie Chana v borilni pozi, z zmajema v ozadju. »*Homage*«. Ki ga potem uporabi tudi v akciji. »Spor na kitajsko-finski meji«. In stripovska figura vklenjenega šerifa. »Standard raste, cene padajo.« In pomenljiva erotična fotografija trojčka. Dve ženski in en moški. Kamera nato spremlja žensko, ki med hojo po ulici prebira revijo. Hladnikov »*homage*« je tudi zid, oblepljen s plakati »Beatles story – Those four. Gost Tomaž Domicelj.« Mimo prihajajo avtomobili, avtobusi in mimoidoči. Mlado dekle pred trafiko prebira revijo, na naslovnici katere se bohotijo velike ženske prsi. Dekle dvigne glavo in se nam nagajivo nasmeje ter spet spusti pogled na erotično čtivo. Tudi na parkirišču med množico avtomobilov vidimo mladeniča, ki med hojo prebira revijo. Hladnik nam z urbanim utripom in z dvema visokima stavbama Ljubljano predstavi kot utripajoče vlemesto polno zahodnjaških vrednot in meščanov, ki se množično hrani s popularno kulturo. Na tekočih stopnicah stoji vrsta ljudi, ki slepo prebira revije. Kot bi ne imeli obrazov, glave tiščijo v svoje revije in puščajo svet drveti mimo. Medijsko bombardiranje z mediji obsedenih ljudi. Odtujenost *par excellence*. Šund družba. Hladnik nam pokaže ogledalo takratne družbe, posiljene s strani medijev, ki so postali vzgojitelji in oblikovalci odtujenih ljudi. Uspešni pralci možganov. V medijskem bumu, ob poplavi raznoraznih revij so ljudje glave tiščali v revije. Če bi

Hladnik snemal danes, bi bil prizor verjetno podoben, le da bi množice svoje glave tiščale v svoje pametne mobilne telefone in tablice. Človek rabi obsesijo. Rabi distrakcijo. In to še takrat, ko hodi. Tudi zato, da se izolira od drugega, da ustvari svoj lasten svet, odvajan od drugih. Ni naključje, da se naslov filma *Ubij me nežno* pojavi ob dekletih, ki pri trafiki berejo svoje lahko čtivo. Šund. Množični mediji ubijajo realnost in to s tem, da jo ustvarjajo.

Povsem lasten imaginaren svet si je s pomočjo šund literature ustvarila tudi teta, »Stara gospa«<sup>64</sup> iz filma *Ubij me nežno*. Kamera jo spremlja, ko izstopi iz visoke založniške stavbe in se približa belemu športnemu porsheju, ki jo čaka pred stavbo. Nasmejana vstopi vanj, se namuzne in svojega konjička zažene ravno v trenutku, ko se začne odvijati špica. S filmom se začne odvijati svet hudomušne, otročje, odločne priletne ženske, ki ima vse pod svojim nadzorom. Vsaj na videz, saj pod nadzorom svoje domišljije izgubi nadzor nad sabo. Funk glasna glasba nam sporoča, da je glavna akterka srečna in zadovoljna. Vsaj v utopičnem svetu lastnih utvar. V kraju, kjer je vse mogoče, kjer je sivo mavrično in železno zlato, je stara gospa živa. Spet imamo torej opraviti s »hladnikovskim« begom pred realnostjo v svet iluzij. Še en Hladnikov »road movie«, kjer je sicer manj na cesti, a vedno na poti v izmišljen svet domišljije.

Rekvizit za beg v utopičen kraj je spet avtomobil. Hladnik svoje akterje rad postavi v prevozno sredstvo, ki nanje deluje kot mehurček, ki jih pošlje v lov za boljšim. V »hladnikovsko« iluzijo. »Naprej!« je v vzklik Peščenega gradu, ki se nadaljuje tudi v filmu *Ubij me nežno*. Utopični kraj pa s teto prevajalko dobi povsem novo razsežnost – utopičen kraj je v filmu *Ubij me nežno* celotno realno življenje stare gospe v pregrešno dragi vili, ki bi jo lahko imenovali prepovedan raj, saj je poln greha in simbolično napolnjen s smrtonosnimi živalmi in rastlinami. Kača napeljuje, črn lokvanj kot biblijsko jabolko mami in ubija.

---

<sup>64</sup> V filmu ostane igralka Duša Počkaj neimenovana, kar le še poudari njen nerealen obstoj, njeno realno nepomembnost, njeno podrejenost liku, ki ga je ustvarila domišljija glavne akterke. Stara gospa ali teta je priletna gospa, ki svoje sivo, osamljeno in dolgočasno življenje v realnosti ne živi, zato je njeno ime nepomembno – tako v filmski fikciji sami kot v domišljiji filmske akterke. V analizi jo bomo tudi sami imenovali stara gospa oziroma teta, čeprav še tega ne vemo z gotovostjo, čigava teta je, a tudi to le še poudarja dejstvo, da ni nikogaršnja teta, saj so vsi akterji izmišljeni kot plod domišljije stare gospe.

### 6.9.1 *Bizarka starega moža uvede erotično kriminalko*

Da je dediščinski obisk Julije in Davida lahko začel to absurdno komično kriminalko, sta morala umreti babica in dedek. In da sta babica in dedek lahko umrla, se je morala sprožiti strojnica, ki je prereševala obeh. A da se je to zgodilo, je moral dedek najprej sprožiti svoj nepotešeni erotični impulz in svojo slo potešiti v svojem vojaškem muzeju. V uglajeni obleki se s puško v rokah nasmejano sprehaja po parku razkošne vile. Spremlja ga glasno ptičje petje. Bližnji plan sikajoče kače nas spomni na grešnost raja, kar napoveduje še eno Hladnikovo erotično zagonetko. Starec je očitno na lovu za nekonvencionalnim plenom, saj za tarčo vzame golo žensko telo, ki se sonči na kamnitem zidu ob morju. Nanjo preži skrit za skalo in kot voajer nestrpno čaka na njeno samozadovoljitev. Pričakovanje prenese tudi na gledalca, saj Hladnik njeno roko nalašč pelje v smer njenih genitalij, ki pa namesto masturbacije ponudijo skakajoče umetne zobe. Češ, kaj boš brezzobi starec s tem svežim mesom. Njeno erotično vedenje starca sprva povsem obnori in na koncu podcenjujoče razoroži. Hladnik ima prvi plan ženskega trebuha s popkom rad, saj ga ponovi vsaj tretjič (Magda v Plesu v dežju, Mihaela v Ko pride lev in sedaj Cita v Ubij me nežno) – a če je bil v Plesu v dežju in Ko pride lev trebuh kulisa seksualnosti, je tukaj uvod v prvo filmsko prevaro: ženska moškega odčara, prevara in v sekundi razbije njegove sanje ter pričakovanja. Naklepno.

Po tolažbo gre v svoj hišni vojaški muzej, kjer nežno ljubkuje ogromen mitraljez. »Samo vi ste mi ostali. Slavna preteklost! Samo vi!« Obstoji pred strojnico in jo boža, kot bi šlo za žensko iz prejšnje scene. Ko se z roko približa petelinu, se strojnica sproži, da cev neumorno strelja. Starec zakriči in preden pade, mu obraz obarva curek rdeče krvi. Strojnica strelja dalje. Kaotično vzdušje podpirajo prestrašene vreščече ptice v kletki, po katerih letijo šibre. Vse je preluknjano – slike, rože, okna. Strojnica zadene v čelo celo generala na sliki. V ozadju poslušamo veličastno glasbo, koračnico, ki deluje kontrastno, a hkrati poudarja to ekstremno uničevanje. Njegovo ženo, ki nič hudega sluteč počiva na verandi, kaos zbudi. Ko vstopi, da bi preverila, kaj se dogaja, strojnica preluknja še njene prsi. Simbolično se vrteče mornarsko krmilo, po katerem pretirano šprica kri, ustavi – za zakonca je plovbe konec. Za njima je ostala le reka krvi. Maksimalno krvavo pretiravanje uvede film. Napis Boštjan Hladnik predstavlja režiserja razkošja in baročne dramatizacije. Režiser krvoločnosti in vročekrvnosti. Glasba je tragična. Film se po tem pretiranem in parodičnem uvodu lahko začne.

Gledalec pa lahko pričakuje najbolj ludističen, trčen in avtoparodičen Hladnikov film doslej.

### *6.9.2 Prevajalka svojega življenja*

Teta živi dvojno življenje – ko prevaja in ko ne prevaja. Kot Hladnik, ki živi, ko snema. Ko prevaja, stopa z odločnimi koraki po kamnitih stopnicah skozi velika železna vrata razkošne vile, ko ne prevaja, upočasnjeno in utrujeno stopica po stopnišču dotrajanega bloka. Okrog dolgega stopnišča, ki pelje v staro obmorsko vilo, se razteza krasen park. Kot prava grajska vila, okrašena z bogatim rastlinjem, gosti tudi pava in še mnogo drugih eksotičnih živali. Spet srečamo veliko papigo aro, ki je vreščala že v Maškaradi. Japonski motiv na sliki, ki visi za razkošno pisalno mizo prevajalke, na kateri ležijo kupi knjig, vnaša v prostor kič in razkošno vzvišenost.

Stara gospa sedi na usnjenem in udobnem stolu ter vneto tipka. Med tipkanjem popije požirek viskija, a svojega pogleda niti za trenutek ne dvigne od knjige, ki leži pred njo. Gre za produktivno žensko, ki nas spomni na ksilofonista iz filma *Ko pride lev*. Podobno kot on tudi teta vzneseno tipka in zdi se, da ob tem povsem izklopi svoj zunanji svet in Hladnika potopi v ludizem morilske erotike. Dejstvo je, da živi, ko prevaja. Tako kot ksilofonist, ko tolče po ksilofonu. In tako kot Hladnik, ko režira. Stara gospa je prevedla že več kot sto sedemdeset knjig in še več bi jih lahko, a ji v založbi ne zaupajo, saj dela prehitro. Tudi tukaj lahko vlečemo vzporednice s Hladnikovo filmsko produkcijo – dejstvo je, da s strani produkcijskih hiš in konec koncev tudi oblasti ter filmske kritike zaradi svoje nekonvencionalnosti, modernističnosti, naturalistične erotičnosti in koketiranja z zahodnim svetom ter popularno kulturo ni imel prav veliko zaupanja. Sicer bi glede na svojo produktivnost in enormno željo po ustvarjanju naredil še več celovečernih filmov.

Vrnimo se k stari gospe. Bel športni porsche, ki naj bi ga po njeni smrti podedovala Julija – informacija, ki nam daje slutiti, da je prav Julija njena nečakinja in dedinja – je za staro gospo tisti »hladnikovski« mehurček, ki pošlje človeka na lepše. Beg pred realnostjo – čeprav je tukaj realnost z dvojno iluzijo dvakratno zanikana. Pot do Rima in nazaj ji v svojem jeklenem konjičku ob dobrem vremenu ne predstavlja nobene težave.

Ob slabi vremenski napovedi se odpravi pač na Dunaj, samo da divja po cesti dvesto deset kilometrov na uro. Samo da beži s svojo steklenico žganih pijač. Hladnik postavi gledalca v vlogo sovoznika, tako da drvi s staro gospo. Med vožnjo večkrat nagne steklenico žgane pijače, se zadovoljno nasmeje in še močnejše pritisne na plin. Kamera nam večkrat pokaže števec hitrosti in v kombinaciji s hrupom motorja približa iluzijo drvenja. Tetin nagajivi smeh pa jača občutek njenega hedonističnega uživanja.

Poleg dirkanja z avtomobilom ima stara gospa še eno posebno strast. Brilljantna domislica, ki naredi film *Ubij me nežno* še bolj ludistično absurden, je starkina plesna prostočasna dejavnost. Ker se za pregrešno bogato gospo klasični plesi pač ne spodobijo, si je omislila kar disko ples z motoristi. Najprej jo dva naučita koreografije in osnovnih disko korakov. Disko zgodba stare gospe se začne s prvim planom fotografije Johna Travolte, s katerim se Hladnik pokloni plesnemu kralju filmske uspešnice *Briljantina*<sup>65</sup>. David in Adam, ki začudena prihitita na vrata preveriti, kaj se dogaja, zagledata teto, ki pleše z dvema mladcema in zgrožena zaključita: »To pride od romanov. Od šunda!« Kot bi želel Hladnik pokazati, kako brezpredmetne so takšne zadržte sodbe – stara gospa uživa in nobenemu ne škodi, torej je vsakršno moraliziranje odveč. »Da jih ni sram. Kakšni so ljudje dan danes«, se z Davidom strinja Adam. Njuno moraliziranje izpade absurdno. Čeprav sta mlada, izpadeta kot dva zadržta in dolgočasna starca. In hkrati ironično smešna.

Med prevajanjem lezbičnega prizora, ki se skriva za naslovom »Srnci na gozdni poti« – to je drugi indic, da je celotna zgodba domišljajska zmešnjava zaradi preobilne prevajalske vneme več zaporednih šund romanov – jasno vzklikne, da bi se ona raje odločila za fanta in kot bi s svojo mislijo poklicala reševalce, prihrumi k njej motoristična zaseda. Med milnimi mehurčki in pod utripajočimi disko lučmi skupaj zaplešejo usklajeno koreografijo na motiv »Just kill me softly«. Hladniku uspe s svojo kamero ustvariti pravi disko pop glasbeni videospot. Na tej zabavi res ni deklet, a – kot pravi temnopolti plesalec – stara gospa »zaleže za sedem«. Zasanjana se utaplja v užitkih skupinskega plesa z mladimi prepotenimi fanti, ki si odpenjajo svoje zadržte in suvajo svoje popke in moškost tako silovito, da stara gospa komaj še gleda od vročih fantazij njenih misli. Tudi vse bolj intenzivni zvoki ustvarjajo prekipevajoči ritem

---

<sup>65</sup> Grease (Randal Kleiser, 1978)



erotičnih gibov. Milni mehurčki, ki barvito plešejo po zraku, so kot plodovi domišljije stare gospe – zdaj so, v naslednjem trenutku se razpočijo v prazno sivino. V starkinih očeh vidimo goreče hrepenenje in bridko žalost obenem. »Res je dirkanje z avtomobili perfektna reč, tudi prevajanje romanov je užitek, ampak ta ples in ti fantje, to je pa največ.« Teta hrepeni po takšnem hedonistično-erotičnem življenju, kjer ni meja. Kot pravi: »Največji grehi so zamujeni grehi!« In prav to bi rekel tudi Hladnik, ki je vse življenje hrepenel po popolni svobodi. Mladost stare gospe je bila na srečo »ena sama erotika in seks«, kar ji pride zelo prav tudi pri prevajanju erotičnih besedil, kjer se mora spopasti tudi z iskanjem specialnega erotičnega izrazja. Dejstvo je, da stara gospa s porchejem nima obžalovanj.

Drugače pa je s staro gospo brez porscheja. Že po prvem lezbičnem prizoru namreč opazimo, da gre v bistvu za blodnje stare, osamljene in zdolgočasene gospe, morda celo »stare device«. Za dobrodošli dodatni dohodek prevaja šund romane in stripe in ob tem tako vživeto fantazira o svojem zanimivejšem življenju, da v času prevajanja živi v blodnjah svoje domišljije. Ko Cita Juliji pere glavo in se zlovešče smeje medtem, ko jo utaplja in se spreminja v zloveščo kačo, ki obžaluje dejstvo, da Julija nima dolgih las, s katerimi bi jo lahko zadavila, nam Hladnik pokaže čtivo »Obešenec je srečen«, ki ga prevaja stara gospa. To so jasni indici, da gre tudi pri davljenju Julije za njeno prevajalsko domišljijo.

Kulminacija razkritja dvojnega življenja stare gospe je še ena Hladnikova domiselna mojstrovina. Prevajalka se s svojim porchejem pripelje v založniško hišo in se z dvigalom povzpne v deveto nadstropje, kjer vstopi v pisarno, na vratih katere se bohoto nasmejan John Travolta. Začuden, da je že zaključila s prevodi, jo sprejme Adam v svoji resnični vlogi. Stara gospa začudeno spozna, da je živela v iluziji. Sprva ne more verjeti, da vidi pred seboj Adama. Bega jo. Žalostna je. Naročeno kavo in vinjak prinese Cita, kar staro gospo spet šokira. V grozi spoznanja vinjak spiže na dušek. Zave se, da je urednik založbe David, ki vstopi v pisarno skupaj z Julijo. Prevajalka prebledi. Hladnik kot znak popolnega zavedanja pokaže prvi plan postarane tete. Nič več nora in pregrešno bogata blondinka, a revna in žalostna stara upokojenka: »Tako je in nič drugače. Tako je bilo!« V navalu smeha se zave svojih blodenj in končno najde spet stik z realnostjo. Na njeno srečo ima založba zanjo še ogromno nove svetovne literature: »Briljantna dela, seks vseh spolov in v vseh variantah, nežnost, sadizem, mazohizem.

Orgije mladoletnic, mladoletnikov, erotične igrice v vseh oblikah, spol sploh ni več pomemben.« Erotične fantazije, primerne za pornografske filme in predvsem odlični navdih za Hladnika. Naslednja snov, ki bo budila domišljjski svet zdolgočasne sive gospe je »roman, prava mojstrovina o lepem erotičnem moškem, ki je morilec in posiljevalec, pred katerim vse ženske trepečejo in si ga hkrati želijo«. Stara upokojena gospa v dolgočasnem, preširokem plašču, ki je pravo nasprotje kričečim oblačilom pregrešne tete, z zdolgočasnim, žalostnim in sivim obrazom stopi s kupom novega čtiva k svojemu avtomobilu – to ni Porsche, a stara in potolčena Diana. Jasno je, da ji dodaten denar, ki ga zasluži s prevajanjem, ob nizki pokojnini še kako prav pride. Njeno bedo Hladnik dobro izrazi. Ko se usede v svoj avtomobil, si zapre plašč med vrata, kar izpade zelo žalostno. Presunljiv pogled Duše Počkaj še utrdi vso njeno bedo. Zažene motor, a Diana sopiha in ne potegne tako kot njen sanjski Porsche. Njen pravi dom ni razkošna obmorska vila, a zanikrni blok. Slabotno in počasi se vzpenja po stopnicah, kar je popolno nasprotje njenemu odločnemu koraku iz začetka filma. Komaj prispe do cilja. Ko hodi po stopnicah navzgor, zaslišimo dojenčkov jok in spomnimo se na Ples v dežju ter jokajoč zvok v Petrovi stanovanjski hiši. Spomnimo se tudi na Marušo, ki je prav tako hrepenela po bogatem in predvsem drugačnem življenju. Tudi stanovanjski kompleks je zelo podoben Marušinem. In Duša Počkaj, ki je v koži ostarele upokojenke prav tako depresivna kot Maruša na zadnji poti v njeno stanovanje. Vse to daje pridih melodrame, ki se skriva v ozadju tega hedonističnega življenja Stare gospe, ki je fantazijski prav tako kot Marušin svet uspeha in glamurja. Maruša je dobila novo življenje prav v Stari gospe.

Po hodniku bloka priteče skrivnostni blondinec, ki ga je stara gospa prav tako umestila v svoj domišljjski delirij, čeprav skoraj brez narativne funkcije. Če odštejemo trenutek, ko je javil smrt Stare gospe, je edini učinek mašil z njim misterioznost in odtujitev. Da je dobil vlogo v njenem domišljjskem življenju, je krivo njegovo dejansko vreščanje po hodniku bloka. Skozi tanke stene bloka se je vsiljeval v njeno blodnjo. Ker je govoril le švedski jezik, ga je kot nerazumljivega tudi umestila. Dva soseda – babica in dedek švedskega blondinca – pa sta nastopila kot dedek in babica iz začetka filma, ki ju je preresetala strojnica. Tudi zdravnik, ki je prepoznaval smrti, je imel realno vlogo v njenem življenju, saj je bi sosedov družinski zdravnik. Vsi akterji filma Ubij me nežno torej izhajajo iz njenega realnega življenja.

Žalostno spoznanje, da je njena bogata vila ob morju le zanikrno premajhno stanovanje in da je njen ribnik, kjer je svoje japonske krape redno hranila s svojim značilnim »pi pi pi pi« le bovla, v kateri raste lokvanj in plava mala zlata ribica, ki jo prav tako hrani s »pi, pi, pi, pi«, jo vidno potre. Njen pogled izda, da neizmerno trpi, da je prevajanje šund romanov zanjo sramotno delo in da si bolj od vsega želi prav življenja v njih. Radio, ki je zaigral leitmotiv »Just kill me softly«, od bolečine nemudoma zapre. Prvi plan stare gospe ob tem izda obžalovanje, da življenje njene domišljije ni njeno realno življenje. Usede se za svojo pisalno mizo – ustvarjalnico svojega drugega življenja – in začne s tipkanjem: »Začeti moram torej s posiljevalcem.« In z vsakim udarcem na pisalni stroj nadgradi svojo metamorfozo. Iluzija bega v domišljijo je domiselno prikazana: pred gledalcem se lasje postopoma dvignejo v trajno, obraz se bujno naliči in čutiti je, kako začne živeti. Popolna iluzija metamorfoze dokazuje, da je prevajanje zanjo kot transfuzija. Vznesena in vznemirjena je, saj končno spet živi. In takrat nekdo s škornjem in golo pestjo razbije steklena vrata ter vstopi z velikim, okrvavljenim mesarskim nožem. »Ne, ne!« vrešči stara gospa. Kamera nam pokaže morilca – Adam je dobil vlogo suhljatega blondinca s prepotenim telesom v lateksu. Glasba je razsvetljuječa. Stara gospa se ga ustraši, a si ga hkrati tudi zaželi. Predvsem kot akterja nove domišljijske avanture. Hrepenenje v očeh in strast izgovarjata »Ubij me nežno«. Posiljevalec se shrljivo in počasi približuje kameri in film se z začetkom novega nevarnega, erotičnega in hedonističnega življenja stare prevajalke konča.

### *6.9.3 Odkriti trikotnik David – Adam – Julija s primesmi povsod navzoče Cite*

Julija in njen mož David prispeta kot dediča na drago posest. Julija občuduje okolico in se čudi neverjetni sreči, ki ju je doletela, David pa se zdi nezainteresiran, brezčuten in hladen. Nasploh se zdi odtujen in bizaren. Julijino opevanje »neverjetne sreče« se sliši nemoralno, saj sta dedek in babica umrla tragične smrti, a hkrati povsem v slogu z absurdno tragikomedijo, ki je na poti. S prihodom mladega, svetlolasega Adama, ki se samozavestno in odločno približa zakoncema, nakazana absurdnost le še pridobi. Nasmehan se postavi odločno pred Davida, ki gosta za razliko od Julije, ni pričakoval. Davida sicer zanima, kdo je, a bolj ali manj le informativno. Ljubosumja ne čutimo. Julija ležerno predstavi njenega prijatelja in ker Davidu še vedno ni jasno, zakaj je prišel, mu ta povsem brez slabe vesti odgovori, da z njim pač spi. Julija je tako svojemu

možu odkrito predstavila ljubimca, ki ga je v vilo povabila zato, da bo spolno potešena, a moža to dejansko ne gane. Spomnimo se na trenutek, ko pride Luka pod pretvezo inštruiranja k Dini in Gantarju – Gantar je začel takoj z razkazovanjem svoje moči in skritimi grožnjami, medtem ko parodija tega trikotnika ljubosumje sprva povsem zanika. Vrhunec te absurdne prešuštna harmonije se zgodi, ko Adam preda Julijin klobuk možu, ki ga ravnokar spozna in mu pred njim ženo nežno poljubi na usta. Davida tudi ta akt pusti povsem hladnega. Brez minimalnega trzljaja ga sprejme: »Me veseli.« Ko želi izvedeti njegovo ime, mu Julija celo zabiča, naj »ne gnjavi«. David ljubimca svoje žene celo vika, čeprav je mlajši od njega, tako da se zdi trikotnik vse bolj nor in absurden. Julija in Adam se brez težav celo objemata pred povsem brezizraznim Davidom. Komuna, ki svobodno sprejema ljubezen.

Ko ostaneta možka pred hišo sama, začneta z gradnjo skupnega prijateljstva, ki se v nadaljevanju nadgradi z jutranjim igranjem šaha, skupnim čolnarjenjem, kjer Adam povsem brez sramu sonči svojo golo zadnjico, kar nam Hladnik nekaj časa zelo nazorno kaže in podobnimi sproščenimi družjenji. Adam Davidu celo očita, da Julije nima rad, saj bi sicer lahko večkrat spal z njo, da je njemu ne bi bilo treba zadovoljiti vsak dan dvakrat. A David svojo ljubezen do Julije potrdi s tem, da mu v obraz vrže vzdrževanje njenega ljubimca: »Da je nimam rad? Še tebe ji vzdržujem!« Ta odnos je absurden. A da vendar lahko pričakujemo zaplet tudi med njima, nam napove boj dveh rakov v prvem planu. Čeprav igrata skupaj šah, čolnarita in nasploh odkrito prijateljujeta, bo njun odnos pod velikim pritiskom.

Ob Julijinem modernistično ustrojenem Hitchcockovskem kriku, ki je bil reakcija na modernistično grozljiv tetin obraz v postelji – lepotilna maska s kumaricami in njene nenadoma široko odprte oči z brisačnim turbanom na glavi – se konkretno odzove le ljubimec Adam. Mož ob kriku ostane povsem indiferenten. Morbiden prizor maskirane tete, ki zaradi maske tudi težko govori, očitno parodira šund kriminalke. Julija se po kriku kot bi obrnila stran knjige takoj potolaži in s teto začne pogovor. Ko Adam zaskrbljeno vstopi v sobo, ga teta ogovori z »Dober dan, David.« Očitno ga je zamenjala za Julijinega moža, kar nas začudi, saj naj bi – kot izvemo nekoliko kasneje – Davida stara gospa vzgajala že od otroštva. Če torej na začetku glede na tetino nepoznavanje Davida mislimo, da je Julija nečakinja, v nadaljevanju nismo več tako prepričani. A za vsebinske nekonsistence ni kriv scenarist ali režiser, ampak je to

posledica domišljajske konfuznosti stare prevajalke, ki v zanosu in hitrosti marsikje izgublja niti in smisle. Poleg tega pa prevaja šund, kjer so zapleti pomembnejši od same konsistence vsebine. In parodija šunda je v tem primeru šund sam. Ko v sobo vstopi Julijin mož David, ga teta nezaupljivo opazuje in vpraša celo Adama, kdo je. Svojevrsten absurd. Ljubimca svoje nečakinje vpraša, kdo je nečakinjin mož. »Kdo vam je dovolil voditi tuje ljudi v mojo hišo?« Julija ji v rahli zadregi razloži, da je novi prišlek njen mož David in da je svetlolasi fant, ki mu nameni ljubezniv pogled, Adam. Teta zadovoljno sklene, da ima Julija pač dva moža. »Lepo, moderno,« ji privošči. V stilu »hladnikovskega« stalnega namigovanja na lepoto odprtih odnosov, teta podpira poliandrijo, kar spet potrjuje Hladnikovo feministično naprednost. Ženska je za Hladnika samozadostna fatalka, ki moškega potrebuje bolj ali manj le za potešitev spolnih želja, a še tukaj si lahko učinkovito pomaga tudi z žensko, kar moškega velikokrat porine na samo obrobje. Ženski filma Ubij me nežno se moških kar dobesedno znebita – sicer se tudi to izkaže le kot začasna rešitev. Ko ji Julija pove, da Adam ni njen mož, teta zapodi kar oba ven. Absurdnost tega vzgiba še utrdi poslušnost Davida, ki ne glede na to, da je Julijin legitimen mož, zapusti prizorišče skupaj z Adamom. »Za goste je sprejemnica!« Ko ostaneta sami, teta izrazi navdušenje nad Adamom in Julijino odločitev, da si je omislila ljubimca podpre, saj razume, da ima David preveč dela in da je zato ne more povsem zadovoljiti.

A Julija ima ne glede na nezvestobo svojega moža rada. Odkrito ga spoštuje in ceni. Teti vzneseno razlaga, da se ukvarja z »inteligenco mesojedih rastlin« in ob tem izkaže veliko spoštovanje do njegovega dela. Ceni ga, spoštuje. »Tvoji šopki so bili cele povesti.« A David ji prizna, da so bili vsi šopki sestavljeni iz skrbno izbranih rož, ki so jo opili, da je začela počasi zamenjevati vonj šopka in njega. Varala ga je le zato, ker so cvetlice v šopkih v njej prebudile neustavljivo strast. S šopki jo je zastrupil, tako da Julija res spi z Adamom, a zdi se še vedno zaljubljena v Davida. Adama ima v prvi vrsti le za potešitev svojih neukrotljivih telesnih potreb, čeprav je res, da si Julija in Adam svojo ljubezen izkazujeta zelo nežno. Kot bi ne šlo le za strast, telesno zadovoljitev, ampak za lepo, nežno ljubezen. Adam je srečen, da je lahko z njo in vanjo noro zaljubljen, Julija pa se zdi z njim bolj obsedena, zasvojena kot vanj zaljubljena. In izkaže se, da je njena nimfomanija dejansko posledica čarobnega cvetličnega napoja, ki ji ga je načrtno nastavljal njen mož David.

Adam ni ravno herojski mačo, ki bi izžareval pretirano moškost. Ko vzame športno moško revijo v roke in si z gledalcem vred pobliže pogleda ogromne bicepse, mišičast hrbet, napete prsi, kockaste trebušne mišice in nabite roke Silvestra Stalonea, se spremeni v burleskno karikaturu, ki skače po sobi in napenja svoje suhljato telo. Postavi se ob kip grškega moškega, ki prav tako razkazuje svoje izklesano telo. Ob grškem kipu izpade Adam impotenten, tako da nas spomni na Tomaža iz Sončnega krika, ki se je postavljaj kot super heroj, a bil prav tako kot je sedaj Adam že s svojim telesom feminiziran. Klavirski leitmotiv in bele lilije, ki poosebljajo žensko, spremljata Adama, ki se gol pred ogledalom, zaljubljen vase, povsem brez mišic napenja. Bela lilija se trese, Adam spušča čudne glasove in vokal zavrešči kot bi roža z Adamom ravnokar doživela orgazem. Da je Adam cvileč in mlahav fant, izda tudi omedlevica, ki jo doživi ob pogledu na malo rano na Davidovem hrbtu, ko mu stara gospa vrže pikado v hrbet. David sicer padec utemeljuje s tem, da ga je Julija preveč izmučila, a jasno je, da gre le za njegovo šibkost, infantilnost, antijunaškost. Adam je Tomaž. Spolni subjekt, ki lahko zadovolji še tako zahtevno žensko, a demaskuliziran – v Ubij me nežno ga ženski celo kruto kastrirata in ubijeta, kar le še ojača njegovo bitno impotenco.

Vsiljivka tega odprtega ljubezenskega trikotnika med Adamom, Julijo in Davidom, ki celotno zgodbo spelje na absurdno tragikomična pota, je Cita. Če je Adam proti Davidu potenten svetlolasi zapeljivec, je Cita proti Juliji tudi prav to: seksapilna svetlolasa zapeljivka. Fatalka. Kot dostavljavka čtiva teti prevajalki igra vlogo njenega alter ega. Prevajalka bi rada bila prav ta privlačna in fatalna Cita. Ko Cita prvič sreča Adama, se vanj zaljubi na prvi pogled – na tla ji pred njim padeta knjigi »Ljubezen na prvi pogled«, »Srce mi je zastalo« – a Adam ostaja mrtvo hladen in brez interesa. Cita pa je zanj pripravljena narediti vse.

V Davidovem rastlinjaku, polnem smrtonosnih in mesojedih rož, ki jih David ročno hrani z mletim mesom, Cita pripravlja meso in medtem ko gledalec v prvem planu opazuje naturalističen posnetek mletja mesa, se zdijo Citine besede kot napoved:

*»Tako boste enkrat zmleli Adama!«*

*»Ker se trudi namesto mene?«*

*»Utopili bi ga v žlici vode.«*

Mesojede rastline se obračajo za Cito, ko se gola odpravi do ribnika z lokvanji. »Znorel boš od samega gledanja.« Ponesreči ji na tla pade črn lokvanj, kar Davida tako razjezi,

da ji da nekaj krepkih klobut. Cito, ki se zdi kot vlačuga, to očitno spodbudi, da si ga vzame. Rože plešejo v ritmu njenega seksualnega gibanja. Povsem goli ji David očita, da ji gre samo za Adama in prizna, da ima tudi on Adama iskreno rad. Morda celo homoseksualno. A na koncu je prav Cita tista, ki Adama dejansko zmelje in to z mitraljezom.

Adam tako postaja spolni objekt, a večno zaljubljen le v Julijo. In to nezdravo izkoriščanje njegovega telesa zaskrbi celo staro gospo, ki vstopa v spalnice brez trkanja. V vili intima ne obstaja – vsak lahko vstopi kadarkoli kamorkoli. Brez zasebnosti. Teta skrbi, da bo Adama Julija izžela do smrti, saj naj še ne bi bil vaje takšne ljubezni. »Če bi bil Adam žival, bi ti že crknila!«, ji očita. Neodgovornega obnašanja ob vsem tem obtoži tudi Davida.

*»Bled je kot stena in hujša. Naj umre zaradi nesramne ženske!«*

*»Sam si je kriv, če jo ima rad!«*

*»Ne sme ti biti vseeno, kaj dela tvoja žena. Ti si njen mož, ti bi ga moral zaščititi.«*

Dialog je absurden, še bolj absurdna pa je rešitev, ki jo teta najde za Adama. Adam se narcisoidno gleda v ogledalu in napenja svoje mišice, ko ga Julija nežno objame, poljubita se. Igra klavirska glasba. Brez trkanja ju zmoti stara gospa, ki brez kančka sramu in brez spoštovanja njune intime vstopi in Adama kot otroka prime za roko in ga izvleče iz sobe, v kateri sta bila z Julijo tik pred spolnim odnosom. Zahteva, da bo prespal pri njej. Adam ji sledi povsem brez upora. Teta ga potolaži, da mu ne bo treba spat z njo, ampak da je njen edini cilj to, da se bo spočil. Zato ga zaklene v svojo spalnico, kjer bo na varnem. Ker Julija brez njega ne more, mu naroči, naj skoči iz balkona. V tem prizoru spoznamo, da je Julija blazna in obsedena, saj začne ihteti in tolči po vratih z grožnjo, da jih bo razbila. Ker ji ne uspe, spoznamo, da ji ne gre toliko za Adama, kot za goli seks - obleče se v seksi tančico in gre kot prava nimfomanka poskusiti še k Davidu. A David spi kot ubit. Ko ga zbudi, zeha. Julija se pred njim slači in mu z dojko boža obraz, a David spi naprej: »Razumi, da sem ravno zadremal.« Bradavica mu ščegeta ustnice, a on še kar miži in zeha. Medtem Adam v zgornjem nadstropju posluša senzualno klavirsko glasbo in si domišlja, da sta Julija in David skupaj: »Cipa!« Zajoka kot dojenček in ponovi: »Oh, ti cipa! Julija, Julija, Julija!« Sedaj izgubi razum on in začne blazno tolči po vratih, da bi jih na silo odprl. Hladnik prizor jasno karikira in nam Adamov boj z mlino na veter servira na burlesken način.

Odloči se realizirati Julijin predlog in skoči v sod poln vode. V počasnem posnetku sledimo tej bizarni odločitvi. »Ti bom že pokazal, kurba!« In še vedno joka kot dojenček. Ihti. Od ljubosumja ga bo razpočilo. »Kje si, da te ubijem!« Vdre v sobo in kot užaljen otročiček, ki so mu vzeli liziko, Juliji očita: »O, ti kurba, z lastnim možem me vara!« Kar se sliši povsem ludistično. Parodično z ozirom na podoben prizor v Maškaradi. Tudi Luka bi Dino najraje ubil, ker je kot kurba občevala z lastnim možem. Adam fizično napade Davida – tudi Luka je fizično napadel Matijo –, ki ga kot pravi Jackie Chan iz začetka filma – da je oblečen v pižamo, ki je na las podobna obleki Jackie Chana ni naključje – podere na posteljo. David se smeje, Adam pa od hudega cvili. Hladnik spremeni pretep v pravo burlesko, kjer so njuni zvoki ob klavirski spremljavi bizarni in absurdni. Pogledi zlovešči, a smešni. Adam cvili, David renči. Julija vse pozorno spremlja in se ponosno smehlja. David Adama zaluča na lestenec in dobi boj. Nasmijan potolaži Julijo: »Vidiš Julija, mali te ima rad!« Julija obstane pred Adamom očarana: »Še sanjalo se mi ni, da ti je toliko do mene!« Adam se spusti z lestence in jo nežno poljubi. Ker je Julija dodobra ogreta in ne potrebuje romantike, mu poda šopek rož in ga prisili, da jih duha. Tako postane Adam nemudoma seksualno lačen in si začaran strastno vzame Julijo. Hladnik pokaže poljubljanje prsi, a nam spolni akt prekrije s prvim planom šopka rož, ki izdaja, da so za njegovo lakomnost krive rože, tako kot so krive tudi za njeno nimfomanijo.

#### *6.9.4 Trikotnik Julija – Adam – Cita*

Cita je v Adama zaljubljena od prvega trenutka dalje in zato zelo ljubosumno prenaša Adamovo naklonjenost Juliji, ki jo sprejema kot oviro, zato bi se je rada čimprej znebila. Ko jo je ponižujoče povozila s tetinim porchejem in ji vsej blatni in umazani po obrazu posmehljivo poteptala dostojanstvo, ji kontrastno položi glavo na svoje prsi. Julijina tiha poslušnost ob vsem tem se zdi absurdna. Julijin obraz na njenih prsah v Citi prebudi (morilske) strasti: »Jaz ti bom oprala glavo.« Julija pa do Cite razvije homoerotična čustva in jo vzburjeno previdno prime za prsi. Julija se je očitno res zaljubila v Cito, Cita pa v razmerju z njo vidi le pot do osvoboditve Adama. Ko ji izpira glavo, jo zlovešče smejoče zadržuje pod vodo. Cita pogleda direktno v kamero in z zloveščim leskom v očeh izjavi: »Škoda, da nimaš dolgih las.« Hladnik gledalcu nato še dobesedno vizualizira Citino fantazijo, da bi Julijo zadavila z njenimi dolgimi lasmi. V



posnetku davljenja je Cita naličena kot smrtonosna kača, ki nas spomni na pitona, ki se kot smrtonosna grožnja potika po vilinih vrtovih.

Da Stara gospa posoja Citi avto, je namenjena prav fizični odstranitvi Julije. David s tem ni najbolj zadovoljen, saj naj bi Cita Julijo že čisto zmešala. A Stara gospa je v svoji zaščitniški drži do Adama, ki meni, da David in Julija z njim ravnata nečloveško, jasna: »Če je Julija s Cito, ima Adam vsaj malo miru.« Ne pozabimo, da ravna teta z njimi kot z otroci in jih pošilja po večerji spat: »Vsak v svojo sobo!« Oni pa jo poslušno ubogajo. Drvenje po cesti pa hkrati prebujata Julijino oboževanje Cite. Njuno nevarno razmerje simbolizirata dva krokodilja mladiča z darilno mašno okrog vratu, ki se iz zadnjih sedežev Porscheja preselita na okroglo posteljo, na kateri izzivalno leži Julija in ju ljubkuje. Krokodilčka poljubi in ga položi v kopalno kad k drugim krokodilom. Prizoru s krokodili logično sledi lezbični prizor med Julijo in Cito. »Kako nisem mogla že prej opaziti, kaj si želiš? Če pomislim, koliko časa te že poznam in vendar sem si tudi jaz želela prav to. Samo to!« Julijo je Cita povsem obnorela in zdi se, da tudi Citi to povsem ugaja. Ena nasproti druge se goli ljubkujeta, otipavata in poljubljata. Blaženi sta. »Ti si kot klavir. Vsak delček tvojega telesa poje ob dotiku mojih ustnic«. Kamera se vrti okrog njiju in ustvarja erotično poezijo. Nato se uležeta v posteljo, a Hladnik spolni akt – podobno kot je v Maškaradi pod prisilo prekril homoseksualni akt med Andrejem in blondincem – skriva s kadrom dveh krokodilčkov, ki se »poljubljata«. V ozadju se vrti senzualna glasba in plan krokodilčkov je vse bližji.

Adam in Julija se na skrivaj dobita v gozdiču za rastlinjakom. Julija noče, da bi ju Cita videla, a se pretvarja, da noče v hišo preko trupel, saj na stopnišču leži mrtva Stara gospa, za katero sta prišla nabrat rože. Adam postane sumničav in grozeče predlaga, naj naberejo rože še za koga drugega in to ravno v trenutku, ko nam Hladnik pokaže okno in premikajoče se zavese – predstavljamo si, da ju spremlja prav Cita. In Adam bi prav njej nabral rože, saj sumi, da zaradi nje izgublja Julijo. Julija pa bi se očitno rada znebila prav njega, saj mu potem, ko mu igrano dahne, da bi se z njim poročila, ukaže, naj razbije ključavnico od rastlinjaka in tam zahteva, da poduha črni lokvanj. Hladnik nam Julijo prikaže kot zlobno morilko, a Adam hitro spregleda, da ga Julija želi umoriti in sum razširi še na Cito. To spoznanje ga tako razočara, da zblazni. Misel, da bi s črnim lokvanjem naredil samomor, ovrže z idejo, da je boljša izbira sladko maščevanje. In maščevanje bi bilo najbolj učinkovito z ubojem Julijine ljubezni, Cite.

Ker se zaveda, da je Cita zaljubljena vanj, se odloči, da jo bo poskušal zapeljati in jo s črnim lokvanjem umoriti. S Porschejem in šopkom rož jo dohiti in povabi k morju. »Končno sama. Poduhaj rože! Poduhaj kako lepo dišijo. Vedno sem ljubil samo tebe!« Cita posumi, da je on kriv za vse umore, zato se šopku rož spretno izogne. Odlična fotografija nam prikaže idiličen prizor ob morju. A navidezna velika ljubezen je le del igre, ki jo spretno preigravata oba. Cita odvrže rože na skale in Adama povabi k proslavitvi tega težko pričakovanega trenutka, da sta končno skupaj. Zaplešeta ob morju in nas spomnita na Peščeni grad, kjer je trojica tudi plesala. Cita si je zaželela nekaj žganega izpod tetinega sedeža, tako da se Adam hitro ponudi in gre po pijačo: »Potruditi se moram zate.« Jasno je, da igrata isto igro: kdo bo koga. Cita se medtem vrne varno na posest, kjer jo pričaka Julija. Cita je nanjo jezna, saj verjame, da je pri poskusu umora sodelovala z Adamom in se zato zahvali za »čudovit šopek«. »Na poduhaj!« in ji pod nos pritisne črn lokvanj, čemur sledi prerivanje in lasanje. Kar naenkrat pa se prikaže tudi Adam. Nasmehan. »Sama ljubezen nas je!«, reče Julija. »O lilije moje, ljubezen in nežnost«, doda Adam. Nato se usedejo k mizi in Hladnik nam spet uprizori obliko trikotnika. Adam ju želi prepričati, da je medsebojno pobijanje z rožami nesmiselno. »Lahko bi se z revolverji ali raketami,« dodata Julija in Cita. A Adam vztraja s tehnično zastavljenim odprtim odnosom, ki bi zadovoljil vse tri: »Julija, ti si noro zaljubljena v Cito. Ona je spala s tabo, a te ne mara, ker je zaljubljena vame. Ne vem, zakaj. Jaz sem zaljubljen v Julijo. To priznam odkrito in iskreno. Nič nimam proti tebi, Cita, priznam, lepo dekle si. Je tako? Predlagam: živimo lepo v miru. Spal bom s tabo, Cita. Poskušal bom biti čim boljši, če boš ti spala z Julijo, ki je ne maraš in jo s tem pripravila do tega, da bo ona spala z mano, ker jaz jo nadvse ljubim. Čeprav vidim, da me ona ne. To bo čudna seksualna komuna, naš mirni in prijazni tozd. Cvetovi so vsi uničeni, zlo je uničeno. Dovolite mi, da grem spat za nekaj trenutkov. Saj to je blazno. Že tri noči ni noben od nas zatisnil očesa.«

Cito Adamove besede razočarajo in Julijo prav tako. Senzualna glasba spremlja njuno srkanje ostrig, ki veljajo za afrodisiak – prizor je s tem vedenjem nabit z erotičnim pričakovanjem. Njuni pogledi izžarevajo medsebojno privlačnost. Odločita se, da se znebita Adama: še spečega udarita s kipcem po glavi, ga zavijeta v žakelj in izvlečeta do ribnika. Tam ga privežeta na steber in ga pustita sedeti v vodi, v katero spustita piranhe. »Ugriznile te bodo, kjerkoli bo nanoslo.« Izgledata kot dve nori fatalki. »Zdaj boš umrl,« se priželjivo zasmeji Julija. Pred njim se poljubita in nasmejeta. Adam je tik pred

živčnim zlomom in na vse načine poskuša prepričati dekleta v odrešitev, a zaman. »Ti ne veš, kaj je žensko srce in nikoli ne boš vedel,« reče Cita žalostno. Objeti gledata Adama, ki začne krvaveti. Kruta kastracija. Od trpeče bolečine kriči in se zvija, a ne more nič, saj ga piranhe jedo živega. Lev je imel to srečo, da so mu v kad vrgli krape in ne piranh, kar lahko spet gledamo kot direktno Hladnikovo samoparodijo. Zgroženi Adamov obraz pa le dočaka milostni strel, saj ga Cita dokončno pokonča kar z mitraljezom. Ostane le krvavi ribnik. »Zdaj ga bodo vsaj lažje prebavile«, se tolaži Cita. »Bil je prijazen fant,« pove Julija. Obe sta žalostni. »Ljubezen je čez vse.« A tudi Julija je odveč. S Cito ležita na okrogli postelji, ko jo med spanjem pokrije s svileno rutko in do smrti zaduši. Tako ostane Cita sama, a ne za dolgo, saj se nepričakovano prikažeta živa David in Stara gospa.

#### *6.9.5 Umor za umorom ali kdo je krivec*

Že naslov filma odkrito govori o ubojih. Ker gre za ludistično komično kriminalko, ki parodira šund tako, da ga ustvarja, so ti umori izvorni in neobičajni. Vrstijo se en za drugim in nekaj mrtvecev celo vstane od mrtvih. Konfuznost starkine domišljije ustvarja nelogično alinearnost in nekonsistentnost relacij in dogodkov, kar ustvarja absurdnost celotnega plota, polnega nepričakovanih preobratov.

Prvi, ki tragično umre in to povsem po svoji nespametni zaslugi, je dedek, ki posredno ubije tudi svojo ženo. Za njima po nesreči umreta še dve hipijevski najstniški štoparki, lezbijki, ki se odločita prespati v smrtonosnem rastlinjaku. Povsem goli ležita druga ob drugi in občudujeta črni lokvanj. Povohata ga, položita na prsi in zaspita za vedno. Mrtvi ju najde stara gospa.

Glavna peterica filma umre postopoma, a v celoti. Prvi, ki pade, je David. V idiličnem parku ob morju so Julija, Adam, stara gospa in Cita pri zajtrku, ko pristopita dve čudaški prodajalki smrtonosnih piranh. Julija ravno crklja belo mačko, ki glasno prede – a ne za dolgo. Dekleti si »mucico« za trenutek sposodita in jo položita v rumeno vedro vode, ki takoj naturalistično pokrvavi. Mucico povlečejo s povodcem iz vedra, a le njeno okostje. »Zdaj, ko so site, so prijazne kot kužiji. Verjemite, čudovite ribice.« Ludističen uvod v prvo pravo smrt. Vrisk morilskih deklet s piranhami in grozeče

neurje napoveduje, da se je v vili zgodilo nekaj srhljivega. Hladnik četverico (Julijo, Staro gospo, Cito in Adama) posname iz žabje perspektive na način, da izpadejo zombijevsko, napadalno, krivo – na stopnicah opazijo mrtvega Davida, ki izgleda z izbuljenimi očmi in odprtimi usti strašno, a smešno. Hujšega odziva četverice ni, vsi bolj ali manj mrtvo hladno razmišljajo, kaj morajo ukreniti. Cita se nasmejana javi, da bo poklicala policijo in spet se zdi prav ona najbolj kriva za umor. Pridejo policaji in kot v burleski z neobremenjujočo glasbo v ozadju truplo fotografirajo, merijo in karikirano padajo po stopnicah. Nato pridejo reševalci, ki ugotovijo, da se mu je zgodila nesreča: »zlomljen tilnik«. Cita se ob tem pomenljivo spogleda z zdravnikom, s čimer Hladnik pošlje signal, da ima prste vmes prav ona. Odpeljejo ga pogrebniški. Stara gospa ne verjame, da je bila nesreča.

Drugi uboj naznani švedski blondinec. Julija, Cita in Adam spet iz žabje perspektive gledajo na istem mestu na stopnicah truplo stare gospe. Trojica sumi, da jo je udarila kap zaradi divjih nočnih voženj, vseh mladih fantov, plesa in Davidove smrti. Nič posebnega, pač.

Tretji umor, ki je med vsemi tudi najbolj sadističen in grozljiv, je umor Adama. Julija in Cita si privoščita srednjeveško kastracijo s piranhami in brutalen milostni strel z rafalom mitraljeza. Če je kdo pričakoval, da je z Adamovo smrtjo dosežen cilj, se je motil, saj Cita na koncu ubije tudi Julijo. S svileno rutko pokrije njen obraz in jo zaduši do smrti. A prvi res nepričakovan in povsem presenetljiv preobrat se zgodi, ko po umoru Julije pride David s porchejem po Cito. Objameta se, kot da sta končno uspela. Srečna sta. Nasmejana. V avtu imata bovlo s črnim lokvanjem in Cita je vesela, da ji ga je uspelo rešiti za seme. Hladnikov hladni veter napove še en preobrat – izza grma se prikraše še živa in zdrava Stara gospa in Davida vpraša, če je prinesel črn lokvanj. Stara gospa poljubi bovlo, jo položi na avtomobil in z mitraljezom hladnokrvno in nasmejano ustrelji Davida in Cito, da mrtva padeta na tla. Teta se glasno smeje in strelja. Kot na začetku filma, vidimo spet pretirano deročo reko krvi. Puško teta odvrže v grmičevje, truplo Davida pa izvleče v prepad. Ko David leti čez pečino v morje, se spomnimo na Mileno v Peščenem gradu, ki se vrže iz podobne pečine.

In tako imamo opraviti z neskončno absurdnimi drobcami, ki to ludistično komično kriminalko vozljajo v nekonsistentno fantastično pripoved domišljajskega sveta

upokojene prevajalke šund romanov. Erotična zgodba se izgublja v fatalnih podvigih in kreativnih umorih, tako da je sorazmerno s pretirano prisotnostjo krvi zgodbe malo. Ta pa je nepomembna. A niti ni smisel v sami zgodbi, kot bolj v prikazu tega kičastega domišljjskega sveta Stare gospe, ki na koncu povsem kontrastno preseneti s svojim melodramatičnim življenjem. Gre za minorno zgodbo v ozadju, ki se v celoti pokaže šele na koncu. Gre za parodijo Hladnika samega. Kot bi želel vse svoje zgodbe strniti v ta ludističen film in na nek način zrušiti vso iluzijo svojega svobodomiselnega pogleda na svet, ki ga je ves čas gradil.

#### *6.9.6 Režijski prijemi*

Ludistično komedijo iz parodične šund kriminalke ustvarjajo absurdni vložki, ki so velikokrat zreducirani tudi na raven dialogov. Akterji se sprašujejo absurde stvari, govorijo norosti in njihove akcije so velikokrat mimo logične konsistence. Vsebinske nekonsistentnosti pa niso režijska ali scenaristična napaka, ampak dokaz in dodaten rekvizit za gojenje absurdnosti filma in parodije šunda. Konec koncev gre za šund film (čeprav naj bi šund le parodiral) in ko vsebina temelji na domišljiji prevajalke šund literature, je jasno, da priletna gospa pozabi na podrobnosti, odnose in iluzijo realnosti pa potvarja naključno in sproti. Zmešnjava njene nekonsistentne domišljije in navdiha pa rodi nesmisle in nelogična razmerja, kot je na primer nemogoča določitev sorodstvene vezi med Staro gospo, Julijo in Davidom. Seveda tega odnosa ni, zato je v filmu namerno velikokrat postavljen, zrušen in spet postavljen. Dodana vrednost.

Hladnik je tudi tokrat zvest svojemu komično burlesknemu duhu. Ker ima vsak film večinoma enega burlesknega nosilca, lahko rečemo, da je to vlogo tokrat prevzel Adam. Adam si na primer burlesko špricne dezodorant v hlače, Adam burlesko skoči v buč vode, Adam se burleskno pretepa in joče kot dojenček. Adam je burleska.

Če se za hip vrnemo k Plesu v dežju, se spomnimo njegove baročne stiliziranosti in nasičenosti. A film Ubij me nežno ga z vidika baročne nasičenosti še preseže. Vsepovsod nasičena scenografija – slike, marmorne stene, drago pohištvo. Vse je kičasto in kričeče. Kar pusti poseben pečat filmu Ubij me nežno je množična zasedenost scenografije z različnimi eksotičnimi živalmi in rastlinami. Spet imamo opravka z

ribami – tokrat celo z morilskimi piranhami, ki so imele zelo aktivno vlogo. Če so v filmu *Ko pride lep dvoje krapov* Leva z žgečkanjem in grožnjo moškosti prestrašila, so piranhe v filmu *Ubij me nežno* Adama paradoksalno kastrirale in ubile. Hladnik se je tako oprl na prizor Filma *ko pride lev* in parodiral samega sebe. Tudi Tomaž iz *Sončnega krika* ima komične vzporednice z feminiziranim Adamom. Nazorno parodijo pa si je Hladnik privoščil tudi iz težkega melodramatičnega Lukovega odkritja *Dininega »varanja«* s svojim možem Matijo. Ko Adam le posumi, da bi Julija imela spolni odnos z Davidom, jo očitajoč, da ga vara z lastnim možem, zmerja s cipo, kar izpade izjemno parodično in komično prav z nanašanjem na *Maškarado*. Parodijo samega sebe ponovi večkrat, tako da se konstantno nanaša sam nase. *Ples Cite* in *Adama ob morju* nas odpelje na plažo *Peščenega gradu*. Vzpon ostarele tete v svojem realnem in bednem življenju po stopnicah do lastnega stanovanja, spremlja otroški jok, ki se je kot tragična kulisa pojavljal prav na stopniščih *Plesa v dežju*. In prav tako kot si je želela razburljivega, bogatega in polnovrednega življenja stara gospa, je tudi Maruša sanjarila in se utapljala v svojem domišljijem svetu. Tudi Maruša je sanjala razkošno stanovanje, ugled in drage obleke, bila pa je revna, nepomembna in v zaniknem stanovanju. Najboljša dihotomija med iluzijo in realnostjo je moment, ko teta s »pi pi« hrani svoje ribe v ribniku, ki se na koncu filma razkrijejo kot ena zlata ribica v mali bovli z lokvanjem.

Poleg rib, pa ima pomembno vlogo v filmu tudi sikajoči piton, ki simbolizira Cito. Tako kot je lahko smrtonosen piton, tako je ves čas prikazana kot glavni krivec in morilec tudi Cita. Kača je vsesplošno prisotna kot zlovešča slutnja in grožnja. Poleg rib, kač in kuščarja, ki prinaša slabe novice, pa so vsepovsod prisotne tudi želve. Če je v *Maškaradi* Hladnik pokazal eno želvo na verigi, jih zdaj sto na svobodi, če je prej vrgel v kopalno kad krape, meče zdaj v ribnik piranhe. Film *Ubij me nežno* je eno samo pretiravanje in kičasto povzemanje že obdelanih tematik in domislic. Na veliko mestih se zdi dejansko bolj parodija samega sebe kot šund literature. Poleg raznoraznih eksotičnih živali, pa je ta film poln eksotičnih rastlin in to mesojedih in smrtonosnih. Rastline – še posebej črni lokvanj – imajo v *Ubij me nežno* ključno morilsko vlogo. Davidov rastlinjak nas spomni na *Bele trave*, ki so prav tako kot Davidove rastline smrtonosne. Spolni odnos med Cito in Davidom, ki se zgodi v rastlinjaku tik za klofutanjem, nas spomni na poskus posilstva Vere v *Belih travah*. Izpade parodično, a še bolj pa nostalgичno – zakaj se Vera ni otepla vzvodov idealiziranosti družbe in se

prepustila šarmu zalezovalca? Privlačni posiljevalec pa je tematika nove prevajalske naloge Stare gospe.

Tudi svetlolasi švedski fantek, ki se pojavlja nepovezano med filmom, nam ponuja asociacije na utopični par iz Plesa v dežju. Vedno ga spremlja misteriozna glasba, ki ustvarja odtujeno netuzemsko vzdušje. Skrivnostni deček nas spomni tudi na malega princa iz Sončnega krika. Vloga vsevedega dečka, ki spremlja zgodbo nekje od zadaj. Vloga švedskega dečka je tako kot vloga malega princa in utopičnega para prav misteriozna prisotnost nerealnosti in utopije.

V filmu Ubij me nežno se na Hladnikov filmski trak spet vrne golota, čeprav nikoli več tako naturalistično kot v Maškaradi. A Adamova gola rit na čolnu, ki jo gledalec kar nekaj časa nepremično gleda, je drzen prekršek in tudi ostale golote – gole prsi, prikriti, a relativno nazorni spolni odnosi potrjujejo Boštjana Hladnika za režiserja erotike, golote in seksa.

Tudi v filmu Ubij me nežno so Hladnikovi akterji na poti – tako kot večinoma s ciljem užitka, svobode in iskanja sreče drvirjo v smeri »naprej«.

Glasba je tudi v tem filmu zelo sugestivna, velikokrat srhljiva in napeta – ker gre za kriminalko, v kateri se vrstijo uboji in napeti odnosi, nam zvoki in glasba pričarajo misterioznost, tesnobo in suspenz, pa čeprav parodične narave. Tudi film Ubij me nežno ima *leitmotiv*, in sicer klavirski glasbeni vložek.

Da je Slovenija za Hladnika preozka dežela, je morebiti pokazal tudi preko plakata, visečega na vratih založniške hiše: »Etoile du nord north star Pullman I e II class«, ki je propagiral progo in hitri vlak, ki je povezoval Pariz z Belgijo in Nizozemsko (Pariz – Amsterdam). Morda bi vendarle moral ostati v Parizu in svobodno snemati v svojem filmskem jeziku.

## 6.10 ČAS BREZ PRAVLJIC (1986)

Čas brez pravljic je partizanski film. Že to pove, da je Boštjan Hladnik skrenil s svoje jasno načrtane poti. Njegovo osnovno preigravanje fatalnih odnosov med moškim in ženskim svetom, je v Času brez pravljic zreduciral na zgodbo o ženski, tipični slovenski materi, ki se v odsotnosti svojega moža in očeta njenih otrok žrtveniško bori in skriva na bojiščih okupacije. Moški je prisoten kot partizan iz ozadja. Kot moški, ki ga iščejo. Če so bili njegovi filmi pogosto polni fantazijskih blodenj, je njegov zadnji celovečerni film navkljub nekaj »hladnikovskih« begov v sanje in podzavesti »brez pravljic«. In ne samo brez pravljic, a tudi brez *auteurja*, ki ga sicer v naši analizi iščemo. In prav zato si bomo ta film pogledali le toliko natančno, da zaokrožimo Hladnikov celovečerni opus.

Film Čas brez pravljic je vojna pripoved, posneta po partizanski zgodbi spominov Boruta Pečarja, povedana skozi naivne otroške oči, prisiljene odrasti in dozoreti. Začne se kot zgodba dobro stoječe in srečne petčlanske družine, ki se ji ne more zgoditi nič hudega. Oče je učitelj, mama je idealna mati, ki neomajno in ljubeznivo skrbi, da so otroci odlično vzgojeni. Živijo v lepi in skrbno urejeni hiši in hrane imajo v izobilju. To dejstvo nam Hladnik nazorno pokaže z debelimi kosi belega kruha, radodarno obloženimi z marmelado. Tako pretirano debeli kosi, da jih otroci težko ugriznejo. Tudi kosila in večerje so obilna – pohan piščanec, krompirjeva solata, zgledno pogrnjena miza. Vsega imajo v izobilju – ljubezni in dobrin. Ta srečna, kičasta idila na videz nedotakljivega gnezda se prisilno konča z nastopom italijanske okupacije v drugi svetovni vojni.

Da je bila stroga socialistična oblast – ki je še v Belih travah pozorno gledala Hladniku pod prste, da ne bi slučajno upodobil kakega cerkvenega simbola – že v zatonu, kaže uvod filma, ki v prvi plan postavi prav mogočen kader cerkve, prvi plan križa, melodijo hrupnih zvonov in nabožni napev cerkvenega kora med procesijo vaščanov. Kot bi bil teh motivov podhranjen, kot bi želel vsaj s tem nekoliko sprovcirati oblast. A če molijo in pojejo, bodo morda vendarle preprečili vojno, ki trka na vrata ljudstva? Skozi otroške oči osrednjega lika lahko že v uvodu spremljamo otroško naivni optimizem. Vojne ne bo. »Oče, zmagaj, pa hitro pridi nazaj!« Borut z odprtimi očmi sanja svojega vseмогоčnega očeta, ki se v množici srečnih sovaščanov zmagoslavno vrne kot princ na belem konju.



Pred okupacijo tujcev še zadnjič skupaj kot popolna družina pojedjo svoje zadnje kosilo. »Še sonce je temno«, opazi Borut. Prej je bilo svetlejše. A otroško upanje, da ga je le pokrili temen oblak, ostaja. Tako kot drži cel film moralo kvišku prav otroški pogled na svet. Okupator zasede vas v velikem slogu: takoj zamenja zastavo z italijansko, na vaško šolo izobesi napis »Scuola popolare« in si nakrade kokoši. V tistem se Borut ustraši za svoje bele golobe: »Ne skrbi, golobček. Ne dam te Lahom, ne bodo te požrli!« Čeprav je Borut pogumen in zaverovan v zmago dobrega, se zazdi z golobom v objemu nadvse ranljiv. Hladnik nam celotno zgodbo pripoveduje skozi otroški pogum in strah, ki večkrat strateško trčita v splošno naivnem optimizmu. A vera v pravljico ostaja. Vera v zmagoslavje dobrega nad zlim ostaja. Ko partizani uporniško vsaj začasno izženejo fašiste iz vasi, tudi otroci vzklikajo »Živela svoboda!«, a rušitev okupacijskega sistema se s tem šele začne in tako gre oče končno v »pravo vojsko«, k partizanom, »saj je že čas, da enkrat zmagamo!« Ko se je šel prvič boriti proti Nemcem, so bili namreč izdani in Jugoslavija je po kratkem razorožena kapitulirala.

Okupator je s pomočjo belogardistov, ki so prišli ponjo, na poveljstvu zaslišal njegovo ženo in ji pred srednjim sinom, Borutom, grozil s truplom mrtve matere, kateri so pobili vse otroke, ker ni povedala kje je njen mož, učitelj, ki je prav tako odšel v partizane in se na njihovo povelje ni prikazal. A Hladnikova mati je vsemogočna mati, super herojka, ki družino ubrani pred vojaki in ne več fatalna ženska v borbi z moškim kot v prejšnjih filmih: »Naši mami se ne more nič zgoditi. Ona je tako korajžna!« Ko jo vendar zlomi jok, potolaži pogumnega Boruta: »Saj ne jokam, samo prah mi je šel v oči.« Tipična slovenska cankarjanska mati, ki se nikakor ne sme zlomiti, a kot simbolična samohranilka ubraniti družino pred vsem zlom sveta. Fašistični poveljnik se v pisarni med hedonističnim nažiranjem glasno smeje in zahteva, da se mora vsak dan zglasiti pri njih, zato se za zaščito svoje družine odloči zbežati. Njihova zadnja večerja je obilna in svečana. Zjutraj so se odločno odpravili v beg, k očetu. »Samo da bomo vsi skupaj in da bomo vsi partizani!« Hladnik očeta vseeno popolnoma umakne iz ubežniške zgodbe, čeprav je v Pečarjevi pripovedi oče nekajkrat prisoten. Ganljivo je Borutovo slovo od golobov. Da ne bodo lačni, jim natrosi vso zalogo koruze in obljubi, da pride nazaj. A čeprav v to res naivno verjame, njegove sanje izražajo strah: fašisti in domobranci tečejo za njimi in nasmejano streljajo. Prizor zaključuje prvi plan živih rakov, ki se gnetejo na krožniku. In tako se začne krut partizanski »road movie«, ki namesto

motoriziranega prevoznega sredstva, uporablja noge, a cilj je enak kot vedno: naprej, naprej k svobodi.

Kot v večini Hladnikovih filmov imamo spet opraviti z osrednjim ženskim likom, ki je tokrat bolj kot kdaj koli prej herojski in samozadosten. Fataalka, ki se bori za moškega se spremeni v borko, ki kot super junakinja ščiti svoje potomce. Njen mož, partizan, je ob tem zreduciran v goli privid, motivacijo za beg. Hladnik moško figuro tako spet popolnoma odstrani kot nekaj nepotrebne. Ženska je v svojem boju samozadostna. Čeprav je zaskrbljena in v strahu, vidno izčrpana in žalostna, pred otroki vedno kaže moč in pogum. Skupaj bežijo od kmetije do kmetije pa do zidanice in nazaj. Dobre volje in v družinski sreči jim uspe prebroditi prvo oviro in preiti čez most na »svobodo«. Njihov pogum in sožitje nam Hladnik pokaže preko mojstrske fotografije, opremljene s pretirano sugestivno melodijo. A idilična fotografija reke, po kateri brezskrbno plava labod in mostu, ki se zdi kot prehod iz nesreče v srečo, je le uvod v stopnjujočo se bedo njihove težke poti. Veselje na tej lažni »svobodi« namreč že v naslednjem kadru prekine njihov upočasnen korak. Da se je z begom njihovo življenje korenito spremenilo, nam Hladnik prikaže preko hrane. Če so bili pred vojno doma za polno mizo dobrot in vsak s svojim pogrinjkom, jedo kot begunci na Draganovi kmetiji iz iste sklede dolgočasen močnik. Brez pritoževanj, hvaležno. Borutu je jasno, da so tudi v času brez pravljic, pravljice nujne in vanje verjame ne glede na bedo. Otroški svet se trudi ostati neomadeževan prav z vero v pravljice, s sproščeno igro na travnikih, z izdelavo piščali, spuščanjem papirnatih ladjic in drugimi kratkočasji. Prav ta radost pod milim nebom ojača kontrast z realnostjo, ko v njihov sproščen in brezskrben prostor vdre truma oboroženih vojakov. Ko se otroka skrivata v grmičevje, njun strah podpira napeta glasba in pretirana množičnost sovražnikovega koraka. Ne glede na strah verujeta v pravljice in v super junaštvo partizanov, ki ju ščitijo na vsakem koraku. To nam pove tudi fantazijski preblisk Boruta in Maje, ko lahko poskakujeta in ob poti videvata nasmejane partizane, ki se prikažejo izza krošenj dreves in jarkov. Kot bi bila neranljiva.

Njihova skupna družinska pot pa je prikazana vse bolj surovo. Zima je in skozi njih brije leden »hladnikovski« veter. Spijo na kozolcih, oblečeni in obuti, ker bi sicer zmrznili. Da se ogrejejo, zakurijo mali ogenj in ob tem prebirajo komunistično agitprop čtivo, v katerem piše »kako lepo živijo ljudje v bratski Sovjetski zvezi«. Mati je videti

kot Mati božja, Marija, ki sanja boljše čase, a vanje vse težje verjame. Joka. Borut interpretacijo rdeče barve, ki »je znak za svobodo, za srečo« prevede v sarkastično vizualizacijo Stalina z rdečimi brki v rdeči sobi, kjer se Borut z belo kučmo, na kateri je rdeča zvezda z delavskim simbolom, lahko do onemoglosti nažira za mizo, obilno obloženo s klobasami, pohanim piščancem, belim kruhom in drugimi mamljivimi dobrotami. Gre za poskus Hladnikove parodije rdečega agitpropa in povelečevanja Stalinovega režima, ki vendar zbledi le kot domišljjski vložek mladega fanta na begu. Pomaranče, ki mu jih je obljubljal oče, se kot v potoku valijo proti njemu. Nasmejan je. Veselo pleše, ko se v tej neizmerni sreči predrami v realnost, kjer streljajo nanje. Ta dvojni svet med sanjami in realnostjo je vse bolj narazen. Družina v najhujši zimi tako zbeži naprej.

Odlična fotografija nam četverico pokaže med gazenjem po visokem snegu v burnem snežnem viharju. Otožna glasba še okrepi vtis njihove brezciljne izgubljenosti. Sanjajo in se bodrijo, da je njihov oče »nekje čisto blizu«. Tako napoči pomlad 1943. V lažnih upanjih, da je oče živ in vedno blizu njih, otrokom mati govori, da jih pride ponoči, ko spijo, obiskat. Na pravljici živijo, a daleč od pravljичnega življenja. Za živež delajo na kmetijah in se skrivajo pred »ta belimi« in črno roko. Skrivalnice pa niso bile za vse srečne, saj so na pol poti izgubili najstarejšega, Srečka, ki so ga med racijo prijeli sovražniki. Mati se ob tem prvič zares zlomi in vso krivdo prevali nase, Maja in Borut pa jo ob tem zrelo tolažita. Obrnjene vloge, ukradeno otroštvo. Hodijo in hodijo, a očeta, h kateremu so namenjeni, nikjer ni. Sedaj tudi nadomestnega očeta – najstarejšega sina – ni. A upanje ne umre: »Saj se bomo spet našli. Saj bo enkrat vojne konec.« Čas brez pravljic preživi prav na osnovi pravljice, ki ji rečemo upanje.

Končno lahko nekoliko olajšano zaživijo v zidnici, ki jim jo ponudi prijazen kmet. Mati je noseča – predvidevamo, da je otrok posledica posilstva, saj moža že dlje časa ni ob njej ali da je bil očetov nočni obisk dejstvo, ki se je končalo s srečnim spočetjem. Ker bo rodila pred svojimi otroki, jima razloži rojstvo živega bitja in bolečino ob tem: »Sreča je močnejša od bolečine.« Ne glede na visoko nosečnost, je mati hrabra in delavna. Po hrano hodijo na bližnje kmetije. Na eni teh poti se zaradi težkega nahrbtnika krompirja mati zgrudi na tla in ječi od bolečin. Hladnik v tem trenutku dvigne kamero, tako da nam nameni ptičjo perspektivo zelo žalostnega prizora treh trpečih usod med vojno. A življenje gre naprej. Borut splete za svojega bratca zibelko in mati rodi. Otroka

morata ponoči po vodo na oddaljeno kmetijo in v temačnem gozdu zaslišita skovik Hladnikove sove. Spomnimo se na mrtvorojenega dojenčka v Belih travah. Tudi mala Maja pomisli: »To je smrt.« A Borut ostaja pozitiven: »Trapa, to je navaden tič!« A zla slutnja ostane. Ko poslušata trpeče rojevanje, Majo spet zaskrbi, da bo mama umrla. A je Borut spet glasnejši: »Nasprotno. Rodila bo!« Torej smo na nek način deležni plastičnega prikaza boja med smrtjo in življenjem. Trka dveh sil, ki sta v vojni še toliko bolj črno-beli. Življenje in smrt. Njun bratec se srečno rodi. Avgust 1943. »Enega brata sva izgubila, enega dobila.« Spet črno-bel prikaz dveh plati bivanja. Borut in Maja svojega brata sprejmeta zelo zaščitniško – muhe okoli njega ubijata kot bi ubijala zle vojake, ki pobijajo po deželi. Borutov optimizem jim daje moč. On verjame, da bo še vse dobro. Tudi mati med listi dreves uzre sonce, ki ga lahko prevedemo v svetlo upanje (sonce je spet svetlo). »Iztok, ki boš živel pod svobodnim soncem«. Poklon Finžgarjevemu romanu<sup>66</sup>, ki je predajal prav njihovo upanje o življenju nikomur podložnemu ljudstvu, o absolutni svobodi in sreči skromnih ljudi. Novorojeni Iztok bo živel to življenje.

Korak k svobodi je narejen. Italija je kapitulirala in s tem so fašisti izobesili belo zastavo. A vojne s tem ni konec, saj namesto njih pridejo Nemci in »strašni Čerkezi«. Čerkezi so prikazani kot utelešeno zlo, kot posebljeno sovraštvo: »To so najbolj grozni vojaki. /.../ Pravijo, da so še hujši od Turkov. Široke ličnice imajo in oči postrani kot Kitajci.« Otrok si jih v spomin shrani kot črno pošast, proti kateri se borijo super junaški partizani. »Eni hudiči grede, drugi pridejo.« In četverica gre s culo na rami svojo pot do svobode naprej. Vsepovsod po gozdu so trupla padlih. Borut vojne ne more razumeti. Ne more se sprijazniti z dejstvom, da morajo že toliko časa bežati pred sovražniki: »Le zakaj nas vsi tako smrtno sovražijo? Tega ne morem razumeti.« Zrelo vprašanje, vredno razmisleka odraslih. Otrok se je v vojni prisiljen preobraziti v odraslega človeka. Čeprav nemoteno verjame v pravljice in se z njimi bodri, mora za preživetje marsikaj narediti, kar sicer nikoli ne bi. Lastnoročen uboj kokoši z obglavljanjem je Borutu povzročil neizmerno bolečino. A moral je. Čas brez pravljič jih v to sili. Čeprav se na eni strani vseeno trudijo biti otroci in uživati v sproščeni igri, morajo na drugi strani občutiti vso zlo vojne. Tudi ogled travmatičnega posilstva svoje lastne matere, ki v rokah drži svojega dojenčka.

---

<sup>66</sup> Pod svobodnim soncem, zgodovinski roman, ki ga je v knjižni obliki Fran Saleški Finžgar izdal leta 1912.

Nova zima, novo iskanje novega »doma«. Tako se vrtijo letni časi in od zime do zime bežijo »naprej«. Na pot dobijo novega člana, kozo Bagico, ki jim veliko pomeni. Ne samo živega bitja, na katerega se Borut takoj naveže, a tudi potujočo mlekarno zanje in še posebej za dojenčka. Trpeti morajo uši, lakoto, mraz. Vse bolj se bojijo »črne roke«, ki ponoči kosi življenja. Mati jih pripravi tudi na najhujše: »Če bi morali kdaj umreti ... samo tesno se stisnimo skupaj. To bo samo trenutek in vsega bo konec.« Borut to skupno smrt vizualizira s črno roko, ki trikrat zapode s klavskim nožem. A upanja ne ubije. Kozla skoti dva kozlička, ki kontrastno smrti simbolizirata življenje. Pomlad 1944. A spet s takojšnjo protitežjo smrti, saj ju mati podari lastniku zidanice, v kateri živijo. Majo je strah za kozlička, a jo Borut takoj postavi na realna tla: »Pojedli jih bodo. Ljudje pač morajo jesti.« V vojni ni časa za pravljice.

Po še enem težkem obisku se odpravijo naprej. Hladnik naniza nekaj števil in dejstev o ubitih partizanih. Naposled prispejo v polno vas partizanov, da se zazdi končno konec bega. V velikem loncu se kuha hrana za vse, v prvem planu na obešalu visi ubit in razklan prašič, ki Majo spomni na dva kozlička. »Tudi partizani morajo jesti.« Ko mati odloči, da gredo naprej, jim partizan ponudi obrok, a prav takrat vas spet napadejo, tako da nemudoma zbežijo. Po daljšem prvem planu padlega partizana nam Hladnik prikaže krut beg množice vaščanov, ki stečejo v dolino. Vmes krulijo prašiči, ljudje in živali v stampeu padajo na tla. Veliko ljudi želi rešiti svojo žival – v naročjih imajo zajce, kokoši, prašiče. Prizor je krut. Borut v begu vleče svojo kozo, ki je ne želi spustiti. A naposled jo je prisiljen pustiti milosti in nemilosti, saj ga je ovirala pri begu. Četverica se umakne iz množice in skriva za grm. Tako se tudi reši. Ko se vojaki umaknejo, so vsepovsod na planoti trupla ljudi in živali. V ozadju odmeva neutolažljiv jok ženske. Borut med trupli najde tudi svojo kozo in zajoka kot otrok. A tudi zdaj ne konča verjeti v pravljice: »Mama, mogoče je to čudežen izvireček, ki nam bo dal moči!« Izmučeni so, zato se ustavijo v vasi, kjer se po dolgem času naspijo v z ljudmi natrpani izbi. Jetika zelo bolnega mladeniča krati spanec. Kašelji okuži tudi malega Iztoka, ki potem, ko končno izvejo dobro novico o osvobojenem ozemlju, umre. A kot bi končno šlo za čas pravljič, ga v življenje spet čudežno predrami moški, ki neomadeževano verjame v življenje: »Nič ni lepšega od življenja. Nič večjega. Verjemite mi.« In tako zmaga življenje nad smrtjo. Partizani so končno priborili osvobodeno življenje, kamor se družina takoj odpravi. »Mama, pojdemo na svobodo!« In končno imajo pred seboj cilj in ne le beg: »Gremo, otroka, gremo! Očka in Srečko že težko čakata na nas!« In pravljica

se vrne v vsej svoji lepoti. Domišljija malega Boruta se v svojem optimizmu razbohota v vsej svoji veličini: četverica teče po travniku in nasproti njih jim v objeme skočita očka in Srečko. Poljublajo se, objemajo. Srečni so. Borut po dolgem času negotovosti, strahu in trpljenja spet sreča svoje bele golobe, kar zgodbo simbolično zaokroži v srečen konec. A le v pravljici skozi Borutove žalostne oči, ki govorijo drugo zgodbo. Hladnik v ekranizaciji ni povsem zvest izvorni zgodbi Boruta Pečarja. Tudi za konec je raje ubral svojo dvoumno pot kot srečen konec Pečarja.

Film Čas brez pravljič obuja socialistični agitprop in se na trenutke zdi na hitro zložen propagandni material – čeprav z nekaj ironičnega sarkazma vendarle, a premalo odločnega in prerediteljskega, da bi ga lahko jemali kot filmsko držo – kar se zdi povsem nesmiselno, saj je jasno, da je socialistična ureditev v letu snemanja filma že v polnem zatonu. Partizani so heroji, ki se žrtvujejo za narod – tega se še najbolj zavedajo prav otroci, ki verjamejo v super junaškega očeta in si želijo partizane posnemati. Sovražnik pa je sovrag, ki pretirano množično in neselektivno kolje po deželi. Gre za črno-bel, precej tipično agitpropovsko pretiran način prikaza dihotomije med dobrim in zlim, med partizani in sovražnikom. Otroška vera v vojno traja vse do konca težkega bežanja, ko se prisilno dozorel Borut ob pogledu na ranjene vojake vseeno vpraša o smiselnosti vsakršne vojne: »Ljudi se ne sme ubijati.« Ne belih ne črnih. In Hladnik nam preko otroka spet ponudi razmislek o (ne)smiselnosti vsakršne vojne.

A čeprav ga lahko v filmu na nekaj mestih vsaj načelno spoznamo – poskusi upodobitve fantazijskega sveta Borutove domišljije, ironija, fotografija, kamera in glasba ter sporočilnost o iskanju svobode in dvomu v vojno – je Boštjan Hladnik s Časom brez pravljič konkretno zašel s svoje avtorske poti v medle sence vsebin, ki ga osebno ne motivirajo in ne dovolj ustvarjalno navdahnjejo, da bi ustvaril presežek. Gre za film o vojni, ki sicer v sebi nosi potencial, a zdi se, da je za njegov razvoj zmanjkalo nekaj ključnega. Ljubezen? Osebna angažiranost? Trud? Dejstvo je, da mu je bila tema ponujena kot režiserju, ki še ni posnel partizanskega filma in je zato ponudbo tudi sprejel. Ne iz lastne želje po raziskovanju partizanske tematike. Poleg tega je minilo sedem dolgih let od njegove zadnje stvaritve celovečernega filma in zagotovo si je bolj kot vse želel prav snemati. Karkoli že, le snemati. Ali je šlo za neke vrste prisilo ali ne, na tem mestu ni toliko važno, a dejstvo je, da mu je bila ekranizacija zgodbe Čas brez pravljič očitno prevelik izziv. Verjetno res prav zaradi osebne nezainteresiranosti, a to

za mojstra kot je on vseeno ne bi smel biti razlog za neuspeh. A še bolj kot to, da je s Časom brez pravljic v svoj celovečerni repertoar poslal medel, spotikajoč in neizrazit film, je morda bolj boleče dejstvo, da ni po filmu Ubij me nežno sedem celih let posnel nobenega celovečernega filma. Vmes je sicer posnel kratki film<sup>67</sup>, tri dokumentarne filme<sup>68</sup>, nekaj namenskih vzgojno-ozaveščevalnih in oglasnih filmov, a celovečernega igranega filma ne. Sedem let je za njegovo ustvarjalno produktivnost veliko, za slovenski film preveč. Dolg odmor je bil začetek njegovega definitivnega celovečernega zatona, saj je po Času brez pravljic posnel le še drugo zgodbo »Prstan« – kratki film – za omnibus P. S. (Post scriptum), ki tudi na simbolni ravni podpiše svojo iztekajočo se dolgometražno kariero. Kot bi slutil, da je v njegovem filmskem pismu za slovensko kinematografijo ostal prostor le še za »p. s.«.

### 6.11 OMNIBUS P. S. (POST SCRIPTUM)<sup>69</sup>, PRSTAN (1988)

Kratki film Prstan, ki je nastal kot del omnibusa P. S. (Post scriptum), bi lahko izločili iz analize, saj ne gre za Hladnikov samostojni celovečerni film. Gre za drugo zgodbo omnibusa, ki ne pretirano angažirano obravnava socialno odmikanje posameznika v procesu staranja. Težki trenutki upokojevanja privedejo človeka v takšne in drugačne socialne stiske, s katerimi se vsak spopade po svojih najboljših močeh. Še posebej težko je socialni odmik in umetniško abstinenco sprejeti nekoč priznanim umetnikom, ki z upokojitvijo tonejo v pozabo. Prav zaradi tematike, ki se dotika tudi Hladnikovega življenja, moramo kratki film Prstan vsaj omeniti, saj vsebina filma vizionarsko napoveduje konec Hladnikove dolgometražne kariere in boj za preživetje umetniške duše. Vede ali nevede si je posnel film o odhajanju in protibolečinsko tableto za spodbudo, da še ni vsega konec, a podobno kot v Času brez pravljic brez pravega »hladnikovskega« duha in navdiha. Film o zatonu uspešnega umetnika na nek način dokazuje Hladnikov dejanski umetniški zaton.

Zelo uspešen umetnik, prvak gledaliških odrov, ki je v svoji igralski karieri želel uspehe, nagrade, spoštovanje in čast, se upokoji. A pokoj zanj ni logična zaključitev uspešne

---

<sup>67</sup> »Ne daj mi, da zblaznim, Gospod!«, 1984

<sup>68</sup> »... o govoricah«, 1984; »Majnik Jožefa Čudna«, 1985; »France Mihelič«, 1985

<sup>69</sup> Omnibus P. S. (Post scriptum) sestavljajo tri filmska dela: Hlad **Marcela Buha**, Prstan **Boštjana Hladnika** in Beg **Andreja Stojana**.

kariere, a malodane konec življenja. Zdi se, da je zanj prostor le še na smetiščih gledališča, saj se mu vsi izmikajo in kategorično obračajo hrbet. Prstan, ki ga lahko razumemo kot prestižen Borštnikov prstan, ki za igralca pomeni največji uspeh za življenjsko delo igralskega poslanstva, igra vlogo simbola za zaton, obžalovanje in spodbudo. Ko enkrat dosežeš vrh, nagrado za življenjsko delo, se od tega življenja lahko odmakneš. Iz piedestala, ko mu po zadnji upodobitvi Hamleta vsi navdušeno ploskajo in se mu zahvaljujejo, je z upokojitvijo padel na trda realna tla. »Dovolj o njem!« se sliši kot definitiven konec njegove veličastne kariere. Direktor gledališča še ni pozabil na kritične besede o razmerah v gledališču in se mu tudi zato maščuje s popolnim rezom vsakršnega angažmaja v gledališču. V tej žalostni izgubi svoje največje ljubezni, ko se tudi njegovi najbližji sodelavci od njega umikajo v svoje razvijajoče se gledališke kariere (nekdo pač mora zasesti prazen prostor, ki ga je za seboj pustil prav on), nekaj časa še vztraja in upa na kakšno ponujeno vlogo. Trenutek zavedanja o svoji dejanski nadomestljivosti in lažnem občutku nenadomestljivosti lahko preberemo v žalostnih in hkrati jeznih solznih očeh, zaslepljenih z močnim gledališkim reflektorjem, ki predstavlja prav iluzijo o večnosti. Vsega je enkrat konec. Zboli ga, ko mu ponujajo njegovo sliko, ki je visela v gledališču. »Koga boš pa sedaj obesil?« se sliši kot naklepni umor umetniške duše. A ne za dolgo. »Flashbacki« aplavzov in rož ga po trenutku boleče šibkosti pripeljejo do prebliska in odrešitve. Upokojeni igralec se odloči svojo starost in pokoj prijeti v svoje roke, zato ustanovi svoje lastno gledališče in začne z monodramami razveseljevati novo občinstvo – s svojimi igralskimi presežki začne osrečevati hvaležne in zadovoljne stanovalce domov za ostarele, ki mu vrnejo pozitivno samopodobo, spoštovanje in vero v svoje poslanstvo ter življenje nasploh. Novo občinstvo je zanj odrešitev, ki mu v zahvalo za njegovo življenjsko poslanstvo in delo simbolično podari celo prstan. In spet postane kralj odrov.

Podobno kot upokojeni igralec tudi Boštjan Hladnik produkcijsko tone v vse redkejših profesionalnih angažmajih, a svojo umetniško dušo in filmsko strast reši prav z osebnimi video filmi (podobno kot upokojeni igralec s svojim monogledališčem), ki so po kratkem filmu Prstan njegova edina stalnica. V devetdesetih letih snema svoja potovanja, družino in druge pomembne dogodke, ki krojijo njegovo sicer vedno polno življenje. Škoda je, ker niso bili realizirani vsi Hladnikovi navdihi, a hvaležni smo lahko za njegov turbulenten opus, ki akterjev slovenske filmografije ni pustil hladnokrvne. In medli padci treh »hladnikovsko« podhranjenih in umetniško nenavdahnjenih filmov



(Bele trave, Čas brez pravlji in Prstan) ne morejo povoziti njegove pomembne, drzne, modernistične *auteurske* zapuščine. Izjeme potrjujejo pravilo.

## 7 BOŠTJAN HLADNIK O BOŠTJANU HLADNIKU

»Zakaj ne bi drugi ljudje videli sveta skozi moja očala (Hladnik v Zajec 1968a, 39)?«

Boštjan Hladnik je bil v dojemanju svoje umetnosti in tudi umetnosti nasploh vedno načelen, dosleden in iskren. Iskren pa je bil predvsem - a ne samo - do samega sebe. Ni se pretvarjal, nikoli ni zahteval razumevanja, še manj pa piedestala, želel si je le ustvarjati. Nemoteno ustvarjati. Tako kot je znal in tako kot je želel. Kot pravi *auteur* je v svojem ustvarjanju ostajal zvest predvsem svoji lastni viziji – viziji o svetu, družbi, posamezniku. Resnica mu je bila pomembnejša od hvalospevov. Njegova filmska in osebna občutljivost je razpirala polkna iz oken in gledalcu dopuščala vpogled v življenje. Bil je kot otrok, ki ne vidi drugega kot svojo najljubšo igračo, brez katere ne more živeti. To je bila kamera – največja ljubezen in edina stvar, kateri se je podrejal. Njegovi filmi so bili njegovi otroci – ljubosumno se je navezel nanje in trpel z njimi. Bil je rojen režiser. Cineast. *Auteur*, ki je živel za film. Žal pa mu družba ni omogočala, da bi svojo ljubezen dosledno in kontinuirano negoval. V nasprotnem primeru smo lahko prepričani, da bi lahko iz Hladnikove ljubezni do filma vzgojili še marsikateri »najboljši slovenski film vseh časov«. Žal nam je lahko, da nismo imeli te sreče, da bi ugledali njegovo očitno zadnjo celovečerno filmsko željo: »Veliko imam zamisli, veliko energije in zelo bi si želel posneti kak celovečerec – drznega, odštekanege, zunaj vseh okvirjev in mnogo manj dostojnega, kot so vsi slovenski filmi (Hladnik v Golob in Orel 2002, 11).« Prav takšen je bil on: drzen, odštekan, zunaj vseh okvirjev in mnogo manj dostojen od »povprečnega Slovenca«. In takšen ni imel niti v samostojni Sloveniji pravih priložnosti, da bi snemal. Minilo je vse preveč časa brez njegovega filma. Škoda. Poglejmo si, kako je na svojo ljubezen življenja gledal sam.

## 7.1 O SVOJEM USTVARJANJU

»Ko ne snemam, ne živim. Takrat bi se dal kar v 'frižider'. Priprava filma, snemanje, montaža – to me spet obudi k življenju (Hladnik v Golob in Orel 2002, 8).«

In ko je nov film spet končan, ko čas spet zamrzne, »padem v tako depresijo in izgubljen obtičim v njej vse do naslednjega filma (Hladnik v Golob in Orel 2002, 8). »Režija vsakega novega filma me napolni z radostjo – kot da se igram. Samo takrat živim, ko delam. Ko ne režiram, sem kot zamrznjen. Živim samo, ko snemam film. Režija daje smisel mojemu življenju. Zato je zame režija igra, ki jo živim (Hladnik v Lazić 1990, 28) ...«

In najbrž velja tako zame kot za vsakega filmskega režiserja, da živi in diha, kadar snema, seveda izrecno celovečerni film. Ko končam posamezen film, je to zame prava depresija. To je grozno. Zgodilo se mi je že, da sem se doma zaprl, da sem jokal, ne zato, ker sem bil žalosten, ampak zato, ker sem imel občutek, da ne živim več. Občutek imam, da živim samo takrat, ko režiram. Potem tu nastopi paradoks, da se počutim kot kakšen najstnik, da sem star toliko, kolikor filmov sem posnel. Zame so namreč tisto pravo, naj ponovim, samo celovečerni filmi. Vse ostalo, kratki filmi, televizija, reklame, to so le mali izleti (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119–120).

»In z ozirom na to, da živim in mi grejo leta naprej samo takrat, ko snemam, se verjetno zaradi tega počutim tako mladega in sem praktično malo starejši *teenager* in temu primerno se počutim in včasih se tudi obnašam temu primerno. In delam silno rad mnogo, mnogo neumnosti na vseh področjih (Hladnik v Kozole 1991).« Takšen je bil. Otrok, ki se je med snemanjem igral. In človek, ki je onstran seta zamrznil in trpel.

Torej. »Konec snemanja predstavlja za vsakega režiserja nekakšno smrt, kot da je umrl. Pade v grozno depresijo, vsaj jaz, se počuti silno osamljenega. In bi najraje jokal, tulil, norel (Hladnik v Kozole 1991).« Še posebej takrat, ko je vedel, da bo delal svoj lasten film, je zelo rad gledal filme drugih režiserjev. Vemo, da je bil strasten filmofil. »Če pa bi mi nekdo rekel, da v prihodnje ne bom več delal svojega lastnega filma, potem bi bil tako razočaran in jezen na vse, da ne bi več gledal nobenega filma. Gledal bi morda

samo stare filme, kakšen svoj film, torej filme, ki bi me vračali v čas, ko sem tudi jaz režiral (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 120).« Življenje brez aktivnega filmskega angažmaja zanj v bistvu ne bi imelo smisla. Režiser lahko namreč živi »samo v pripravljanju svojega naslednjega filma (Hladnik v Kozole 1991).« Brez snemanja bi torej dejansko prenehal živeti. On, ki je življenje ljubil.

In živel za film. Vsaka njegova beseda, ki jo je izgovoril glede filma je na nek način potrjevala dejstvo, da je Hladnik živel predvsem – lahko bi celo rekli, da je živel zgolj – za film in da se je v odnosu do njega vedno vedel odgovorno, ljubeznivo, pristno. »Film je zame obsesija, a tudi pogovor s svetom. Od enega do drugega filma se vzpostavlja nov pogled na svet in nov kontakt s svetom. Končna oblika in teorija filma je zame nemogoča. Vsak nov film predstavlja določen pogled na svet (Hladnik v Lazić 1990, 29).« Določen, a vedno njegov pogled na svet.

Že od prvih začetkov – in ti so se zgodili resnično zelo zgodaj v njegovem življenju – je točno vedel kaj je film in kaj je njegovo poslanstvo. In s tem kaj je poslanstvo njegovega ustvarjanja. Izjemno pripovedno, že skoraj dogmatično, je njegovo vprašanje, ki jasno usmeri njegovo avtorsko držo: »Zakaj ne bi drugi ljudje videli sveta skozi moja očala (Hladnik v Zajec 1968a, 39)?« Vprašanje, ki jasno povzame celotno njegovo kariero (in kariero marsikaterega drugega *auteurja*): kamera je pomenila zgolj sredstvo preko katerega je lahko širšemu občinstvu predstavil svoj pogled na svet. Kamera so bila njegova očala. In film projekcija njegovega pogleda na konkreten izsek nekega sveta.

Pogled na svet pa je stvar vsakega posameznika. Tisto kar vidiš, je v tvojih očeh dejstvo. Prav tako je Hladnik v svojih filmih kazal dejstva. Dejstva, ki jih je videl na svoj način. In jih na svoj način tudi prikazal. Prav to kazanje na dejstva, ki je bilo direktno, iskreno in brez rožnatega filtra na očalih, je marsikoga bodlo. Ni obdeloval tem, ki bi bile občinstvu všeč, ampak tiste, ki so ostajale večinoma prikrite, tabuizirane, zamolčane. Delal je po svoji vesti.

Nobenega svojega filma nisem delal spekulativno, nikoli nisem računal, vedno sem skušal biti predvsem cineast. Nisem računal, morda žal, na komercialne uspehe svojih filmov. /.../ Svoje filme sem delal kot človek, ki ima film rad, ki se lahko

izraža edino skozi ta medij, izraža sebe in življenje. Če rečem kot cineast, potem ta beseda vključuje vse to – skozi film izražati svoj pogled na svet, na življenje ... Izpovedovanje svojih misli, idej, prepričanj to je pač potreba vsakega ustvarjalca (Hladnik v Zajec 1968a, 39).

Ko je ustvarjal, je izražal sebe. Odkrival je svet, odkrival resnico. Morda njegovo resnico, a vsekakor resnico. Ki jo je uspel spregledati v družbi, katere del je bilo tudi občinstvo. Občinstvo si je morda pred njo zakrivalo oči, Hladnik pa je imel pogum, da o njej odkrito spregovori. »Za izpoved občutij potrebujem film. Svojih občutij ne izpovedujem zato, da bi odkril ljudem nekaj nepoznanega. Gre enostavno za neko nujo, ki je neodvisna od potreb gledalcev. Gre za odkrivanje koščka resnice tega sveta, ki ga občutim na določen način. Ko to posredujem s filmom, odkrivam del sveta, ki ga živijo drugi ljudje skupaj z mano (Hladnik v Zajec 1968a, 39).« Kot je dejal: »Film je sploh – že ko sem bil čisto majhen, sem si vedno mislil – to je kot konzervirano življenje, to je kot življenje, ki ga imaš v konzervi (Hladnik v Kozole 1991).« In prav to je ves čas počel - izsek nekega življenja, videnega skozi svoja očala, je spretno konzerviral na filmskem traku in tako podaljšal rok trajanja – morda so prav zaradi te filozofije njegovi filmi še danes aktualni in gledljivi, saj so očitno dobro konzervirani.

To, da je lahko sodeloval s francoskim velikanom **Claudom Chabrolom** in se kot njegov asistent marsičesa tudi naučil je vplivalo na njegovo režisersko samozavest. Kot je rekel sam, je sodelovanje z mojstrom pripomoglo k temu, da je čutil »popolno sproščenost pri realizaciji nekega filma, ne da bi postal suženj samega sebe, hkrati pa ostal zvest sam sebi in končni ideji filma (Hladnik v Tršar 1961a, 4)«. Ugotovil je, da lahko filme dela kjerkoli, z nemško ali s francosko ekipo. »Vedno namreč čutim, vem, da je film moj (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).« In to je bistvo.

Ampak seveda ne brez vplivov, vzorov. Nikoli ni skrival, da je njegovo ustvarjanje tudi splet različnih vplivov, ki so izhajali predvsem iz njegovega občudovanja določenih smeri, stilov, načinov. Filmov. Kot pravi: »Določene stvari ti pač ostanejo v podzavesti in jih uporabiš preprosto zato, ker so ti všeč (Hladnik v Vrdlovec 1991, 110–111).« Dejstvo je, da je od nekdaj zelo rad gledal filme. Gledal je vse po vrsti – v začetku ga je vznemirjal že sam filmski efekt, to čarobno gibanje statičnih sličic. In počasi je s to obsesivno ljubeznijo prerasel marsikaterega cinefila in si v tem poglobljenem vpogledu

v filmski svet nabral ogromno izkušenj in znanj, ki so ga oborožile s pomembnim *metierskim* temeljem.

Že od malega sem bil navdušen nad nemškimi filmi, posebej ekspresionističnimi. V Franciji sem se naučil obrti, spoznal sem, kako mora režiser ustvariti vzdušje na snemanju, v pariški Kinoteki pa sem se med drugim nalezal surrealizma. V Nemčiji in na Švedskem sem spoznal, kakšna je pravzaprav vloga producenta. Vse te stvari, vsi ti filmi ter praktični vplivi in vtisi se seveda prepletajo v mojih filmih. Vsak pravi režiser pa vedno doda nekaj svojega, specifičnega, avtorskega. Težko si namreč predstavljam, da bi lahko režiral brez nekih vzorov. Prepričan sem, da je povsem begava tista teorija, da kot umetnik ne smeš nič poznati, da moraš pisati in slikati neobremenjeno, iz »nič« (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).

Poleg tega pa se mu je zdelo precej nepredstavljivo, da bi se lahko režiser razvil zgolj na temeljih zgodovine slovenskega filma: »Kretenizem se mi zdi, ko se govori o nekem slovenskem filmskem stilu. Kako naj nek režiser zraste le iz skromne zgodovine slovenskega filma? Te reči ponavadi izumljajo kritiki (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).«

Hladnika so seveda glede na njegovo svežino, drugačnost in nekonvencionalnost takoj povezovali z novim jugoslovanskim filmom, ki se je v šestdesetih naselil tudi v jugoslovansko kinematografijo in kot smo že omenili, veliko manj v slovensko. S Plesom v dežju naj bi postal začetnik modernističnega filma in konkretnije tudi novega vala pri nas. Ampak kot je tudi sam dejal, je bila »tema Plesa v dežju malo drugačna od tem novovalovskih filmov: le-ti niso imeli skoraj nič ekspresionističnega. Kar je bilo pri tem filmu novovalovskega, je bil sam način dela, vzdušje na snemanju, mizanscena igralcev in kamere, zlasti gibanje igralcev in kamere. To je značilno francosko (Hladnik v Vrdlovec 1991, 111).«

Dejstvo pa je, da sam ni bil ravno pristaš kakšnega rigoroznega klasificiranja umetnosti, še posebej ne avtorske umetnosti. Prav zato pravi: »Če so moji filmi novi, so zato, ker sem pač skušal izkoristiti nove svobode ustvarjanja (Hladnik v Zajec 1968a, 38).« Torej ni šlo za zavestno ustvarjanje novega filma, ampak za izkoriščanje tiste nove svobode, ki se je odpirala kot nova možnost filmskega ustvarjanja. Očitno je kmalu doumel, da

tovrstna svoboda omogoča iskren način manipuliranja s filmskim jezikom. In to tudi izkoristil. »V drugačnem pristopu je lahko neka nova lepota, nova vrednost, nova slikovitost. Na ta način lahko izpoveduješ neke nove resnice, na drugačen način izpoveduješ obup in protestiraš (Hladnik v Zajec 1968a, 41).« A se je zelo dobro zavedal: »Človek ne more reči: sedaj bom pa originalen. Ostati mora samemu sebi zvest (Hladnik v Marinčič 1962, 7).« In temu sledi logičen sklep: »Najbolj nesrečen sem, če moram snemati po diktatu (Hladnik v Golob in Orel 2002, 7).«

Zanj je bila najpomembnejša prav zvestoba samemu sebi. Zelo je trpel, ko je moral zaradi političnega diktata prevarati samega sebe. Maškarada. Hladnik je bil v času Maškaradine kalvarije izjemno prizadet. »Bil sem žalosten in jezen, da živim v takšni državi. Na dan premiere sem se umaknil čez mejo in s solznimi očmi pil vino (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118) ...« To so bili verjetno najhujši udarci v njegovem življenju: »Kritika me ne prizadene toliko, cenzura pa je za avtorja zelo huda ... /.../ To je nekako tako, kot če bi nekemu pri vašem pravkar rojenem otroku ne bi bila vseh njegova noga in bi mu jo zato kar odrezal, drug bi mu odrezal uho ... grozno! Si predstavljate, kako mi je bilo (Hladnik v Golob in Orel 2002, 5)?!« Si. Ker je bil vsak njegov film njegov ljubljeni otrok. In kot starš ne moreš neprizadeto gledati, kako ti malilčijo novorojenega otroka.

Celo več. Tudi nerealizirane filme čuti kot svoje otroke, kot nerojene, splavljene otroke. Kar ga neizmerno boli. Hladnik je imel namreč po Plesu v dežju na dlani nov projekt, za katerega je že kompletno napisal tehnično snemalno knjigo (Umirajoči veter). Torej je bil projekt tik pred začetkom snemanja, ko so ga naenkrat odpovedali. »Za par dinarjev je bil predrag (Hladnik v Kozole 1991).« Vse je šlo v nič. Seveda je nerealizacijo tega filma zelo obžaloval in v sebi celo življenje čutil, da gre v bistvu za njegov drugi film. Njegovo bolečino najbolje opišejo njegove besede: »To je bil izsiljen abortus, saj je že vse zgledalo, da bom 'rodil', potem ti pa nekaj, kar imaš rad, vzamejo. To je grozljivo, ker te ta grozni občutek spremlja skozi celo življenje (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).« A kot je dejal, ima »vsak 'pravi' režiser veliko več nerealiziranih kot pa zrežiranih filmov (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 120)«. Kot režiser moraš namreč v rokavu vedno skrivati vsaj deset kart, da lahko potem na kakšno dejansko uspešno igraš. Prav zato se moraš kot režiser na ta grozen občutek navaditi, »saj ima večina

režiserjev več nerealiziranih kot realiziranih filmov (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).«

Kot vsak režiser je imel Hladnik svoje filme rad. Zelo rad. Katerega pa je imel najraje? »Večkrat me vprašajo različni ljudje – prijatelji, znanci – katerega imam najraje od vseh mojih filmov. Vendar to je silno težko reči. Ali pa kateri je najboljši. To je tako kot bi rekli, kateri je najslabši. Ne vem. Jaz imam svoje filme rad. To je tako kot oče ali mama, ki ima vse svoje otroke popolnoma enako rada (Hladnik v Kozole 1991)«.

Je pa seveda normalno, »da je ustvarjalec vedno zaljubljen v svoj zadnji film (Hladnik v Furlan in drugi 1980, 4).« A vseeno se je zavedal, da se je treba od svojih del tudi distancirati: »Zmeraj pravim, da se moraš toliko distancirati od svojega filma, da se lahko delaš tudi norca iz njega, jasno, sam zase. In na ta način tudi ostaneš svoboden. Gorje, če imaš svoj film za kakšen spomenik (Hladnik v Vrdlovec 1991, 114).« Ko posnameš film, se moraš nekako odtujiti od njega. Tudi med samim snemanjem moraš zavzeti določeno distanco. »Moj film je moja odtujitev od njega. Seveda pa je razlika med družbeno odtujitvijo in umetniškovo odtujitvijo od svoje stvaritve. Na ta način lahko več poveš, zato lahko na primer s surrealizmom poveš več kot z realizmom. (Hladnik v Zajec 1968a, 41).«

Naslednji sestavek izjemno slikovito pripoveduje o Hladnikovi družbeni občutljivosti, o njegovem iskrenem doživljanju sveta in življenja, o njegovi kritičnosti in želji po družbenih spremembah. Vse to je bil del njegove osebnosti, ki je ključno vplivala tudi na njegovo ustvarjanje. Že zelo mlad je po svetu brskal s tistim občutljivim pogledom, ki je razkril marsikatero resnico o življenju. Ko je hodil po njem, je na nek način živel film. Dejansko se je velikokrat tako tudi počutil – kot v filmu. Ni mu ušel noben detajl, pozoren je bil na vse, kar mu je le še ojačalo to konstantno filmsko vizijo. In prav ta občutljivost in želja po iskrenosti, ki ju lahko zaznamo v spodnjih vrsticah, je soustvarjala njegov opus.

Brez Neaplja ne spoznaš Italije! Tu in prav nikjer drugje je rojstvo italijanskega neorealizma. Tu je dobil de Sica snov za svoje 'čistilce čevljev', ki še danes bosonogi tekajo za teboj in kriče 'shoe shine' (sciuscià). Tu se ti odpira znani svet italijanskih neorealističnih filmov, z edino razliko, da je v resnici še veliko bednejši



kot ga prikazujejo filmi. Tu vidiš lajne na vozičkih, kakršne smo videli v 'Junaku ulice', tu so doma 'Tatovi koles' ... Da, vsi ti polnagi otroci, sestradani psi, starke, mačke, prostitutke, vojni invalidi ... vse to sanja o čudežu, o kakršnem nam je spregovoril de Sica s svojim filmom. Kdaj se bo zgodil?! Ko potem zvečer sediš v operi in uživaš v glasbi in mojstrstvu londonskega baleta, se moraš spomniti te strahotne bede tega življenja, ko vidiš v parterju ljudi, ki se ti zde kot odmrle marionete, povite v najrazkošnejši luksuz. Kdaj se bo zgodil čudež!? Ko potem naslednje dni gledaš razne italijanske filme, narejene po ameriških vzorcih, šele spoznaš vso laž, ki ti jo prikazujejo in vidiš, da so edino neorealisti – kolikor toliko – objektivni, čeprav se mnogi poslužujejo neorealizma bolj zato, da imajo priložnost naturalistično prikazovati razne ženske čare (Hladnik 1952, 154).

In prav željo po »objektivnosti«, po razkrivanju družbenih resnic, po prikazovanju življenja, po družbeni kritiki lahko zaznamo tudi v njegovih filmih: »Vsak dober film je političen, erotičen, družbeno angažiran ... Mislim, da so moji filmi tudi politični. V širšem smislu seveda (Hladnik v Zajec 1968a, 41).«

## 7.2 POETIKA IN NAČIN NJEGOVEGA DELA

*»Snemanje je velika vesela pustolovščina, en velik orgazem, a spet po drugi strani le delo kot vsako drugo (Hladnik v Golob in Orel 2002, 10).«*

»Vsakdo vidi na svoj način moje filme, jaz pa že od nekdaj delam le to, kar mi ugaja (Hladnik v Golob in Orel 2002, 6).« »Veste, tako v poklicnem kot v zasebnem življenju sem vedno delal to, kar sem želel, in si z ničemer nisem preveč belil glave (Hladnik v Golob in Orel 2002, 11).« V svojem ustvarjanju se ni obešal na ta ali oni žanr, na ta ali oni –izem, na ta ali one prijem. Delal je tako, kot se mu je zdelo prav glede na svojo režisersko vizijo. »Človek menda sme delati tako, kot zna, kot se mu zdi najprimerneje. O lastni tipičnosti res ne morem sam govoriti (Hladnik v Zadnikar 1982, 10).« Da bi se obvezal nekemu konkretnemu žanru, pa sploh ni bilo v njegovem interesu, saj »žanr režiserju veže roke« (Hladnik v Lazić 1990, 24). »Jaz ljubim različne žanre. Zelo me zanima narava in realizacija različnih filmskih žanrov (Hladnik v Lazić 1990, 24).« »Mislim, da mora režiser spoznati čim več žanrov ali se v njih preizkusiti. Tako vedno

odkrivaš kaj novega, človeško in ustvarjalno se bogatiš (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).«

Hladnik se je ob vsakem novem filmskem projektu počutil, kot da začenja povsem znova: »Pri vsakem filmu, ki ga začnem, se počutim kot začetnik, saj je vsak film povsem drugačen. /.../ Vsak film predstavlja problem zase. /.../ Vsak film je resnično zgodba zase (Hladnik v Lazić 1990, 24)«. In to, da je vsak filmski projekt nov začetek, potrjuje tudi dejstvo, da je – navkljub nekaj relativno stalnih sodelavcev – vedno znova razmišljal o naboru filmskega osebja. Hladnik je vsak film pripravljal tako, da mu je prilagajal filmsko ekipo. »Tako se zgodi, da nek sodelavec iz prejšnjega filma, ki je celo tvoj prijatelj, kar naenkrat ni med sodelavci novega filma. Prijateljstvo pri filmu ni vedno prvo, vsakemu režiserju je pomembno, da bi naredil dober film, dober film pa je že več kot dosledno prijateljsko sodelovanje.« Tako kot predstavlja izbira tehnične ekipe vedno novo zgodbo, tudi nabor igralcev ne predstavlja neke kontinuitete. »Za mene predstavlja vsak film popolnoma nov način izbora igralcev in nov način njihovega vrednotenja (Hladnik v Furlan in drugi 1980, 6).«

A na vsako svojo izbrano igralko je bil vseeno izjemno ljubosumen, celo posesiven: »Veste, režiserji smo zelo posestniški do igralk v svojih filmih in strašno sebični – vsako igralko bi imel le zase. /.../ Po končanem snemanju filma bi dal vsako svojo igralko kar v hladilnik ali pa v tisto trugo v mrtvašnici! Tako bi ostala neoskrunjena vse do takrat, ko bi jo potreboval v svojem naslednjem filmu (Hladnik v Golob in Orel 2002, 14).« Najljubša mu je bila – »njegovo odkritje« - Marina Urbanc: »Ko sem jo spoznal, se mi zdi, da sva se kar po valovih začutila. Med nama je obstajal nekakšen stik že na daljavo (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).«

In kakšen je bil način njegovega dela z igralci? Najpomembnejši korak je bila sama izbira. »Potem že veste v kakšno smer se bo gibalo sodelovanje s tem in takšnim igralcem (Hladnik v Lazić 1990, 28).« Zato je »zasedba vlog v filmu zelo pomembna; če tu zgrešite, vam ni pomoči (Hladnik v Vrdlovec 1991, 111).« Za vsakega igralca je potrebno imeti pravo vlogo. »Če se pohecam, vedno moraš izbrati pravega igralca za pravo vlogo. Pri vsem tem pa moraš imeti svojega igralca rad (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).« Zato je zelo pomembno tudi zlato pravilo: »Največja skrivnost filmske režije glede dela z igralci leži v dejstvu, da igralec nikoli, v nobenem trenutku

ne občuti, da izvajate pritisk nanj. Ne da se igrati na silo. Igralec mora imeti občutek, da vse izhaja iz njega (Hladnik v Lazić 1990, 28).« »Na snemanju režiser nima veliko časa in mora seveda največ pozornosti dodeliti igralcem. Z vsakim v ekipi se lahko skregaš, z igralcem pa se ne smeš ali vsaj ne radikalno. Igralec za gledalce najbolj izstopa na platnu in ne samo to, v ekipi namreč lahko zamenjaš vse ljudi, v primeru igralcev pa je to skoraj nemogoče (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).«

Po Hadnikovem mnenju na samo igro zelo vpliva tudi prostor in ambient v katerem se igralec nahaja. Zato tudi »pred snemanjem nikoli ne izvajam posebnih vaj z igralci. /.../ Verodostojnost igre igralca je vedno odvisna od okolja, v katerem se oblikuje njegova igra. Najpomembnejša je trenutna koncentracija igralca v filmskem kadru in verodostojnost njegove igre (Hladnik v Lazić 1990, 28).« In prav zato je bilo zanj najboljše, da se vloga igralca oblikuje na samem dogodku snemanja, kjer lahko začuti sam ambient, ki vpliva na njegovo igro. »Igralec se mora počutiti prijetno in samozavestno, da ustvari nekaj absolutno naravnega, in nikakor ne nekaj, kar je spektakularno in lažno. Chabrol mi je govoril, spomnim se: veš, film je velika umetnost, ampak nikoli ne smemo prikazati njegove veličine. Mislim, da je to največja skrivnost igre v filmu (Hladnik v Lazić 1990, 28).« In konec koncev: »Vedno trdim: če je igralec dober, je to njegova zasluga, če pa je zanič, je to režiserjeva krivda; kajti režiser, ki vsaj nekaj ve in obvlada svoj poklic, lahko iz vsakega igralca nekaj izvleče (Hladnik v Vrdlovec 1991, 108).« In on je. Ustvaril marsikati osupljiv karakter.

Okolje pa ne vpliva zgolj na igro, ampak tudi na vse drugo. Predvsem na kreativnost, domišljijo, neobremenjenost. »Zelo težko je namreč delati doma, ker je tvoja imaginacija preveč obremenjena z banalnostmi. Jaz tudi zelo nerad snemam filme v Ljubljani, kajti, ko režiram, živim v povsem drugačnem svetu in me blazno motijo vsi običajni problemi, ki pa se jim v življenju seveda ne da izogniti (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).«

Inspiracijo svoje ustvarjalnosti je črpal iz svojega življenja, pri tem so mu pomagale malenkosti in (ne)navadne stvari, ki so se dogajale okrog njega: »Težko je reči od kod dobi človek neko inspiracijo. /.../ Včasih zadostuje en oblak ali prijeten pogled nekega človeka, ki gre po cesti.« Odvisno pa je verjetno tudi od tega, koliko je človek dovzeten za življenje in Hladnik je znal videti in (za)čutiti prave stvari. Kot pravi Hladnik, lahko

ideje producira tudi ogled svojega lastnega filma, ki deluje na nek način kot shramba spominov režiserja: »Naše spominske knjige so filmi, kajti ob vsakem filmu, ki ga pogledaš, se ti zbudi spomin na vse tisto, kar si doživel ob filmu.« In potopljen v ta spomin, »ponavadi že spet dobiš idejo za nek nov film (Hladnik v Kozole 1991)«. Sicer pa lahko ustvarjalni duh navdahne že neka »nepomembna« igračka: »Na primer za film Sončni krik me je spodbudila neka igračka, ena majhna muca, ki se jo je dalo naviti in je šla in se prekopicavala. In to sem prav zaslutil, da moram nekakšen tak film delati. In tudi ko sem pisal scenarij, sem tisto muco prav vsak dan približno petkrat navil, da se je igrala naprej in prekopicavala (Hladnik v Kozole 1991).« S tem je narekoval ritem in igrivo vzdušje filma.

Če si pogledamo Hladnikove filme, je kmalu jasno, da gre večinoma za obdelovanje sodobne tematike vsakdanjega življenja. Vedno si je tudi želel ustvarjati nekaj sodobnega, nekaj aktualnega, nekaj kar mu je blizu. Dobro se je zavedal, da bi moral vsak režiser delati le tiste stvari, ki jih dobro pozna. »Kajti v nasprotnem primeru si izgubljen (Hladnik v Vrdlovec 1991, 108).« Tako se je osredotočal predvsem na sodobne odnose med posamezniki. Večinoma na psihološko bolj ali manj zapletene odnose med moškim in žensko. In v tem oziru je zgovorno tudi njegovo dojetje svojih junakov: »Moji junaki občutijo le svoje življenje in svoje probleme, majhne lastne probleme« (Hladnik v Zajec 1968a, 39). Hladnik s svojim filmom ne rešuje sveta in ne moralizira o vsesplošno družbenih problemih. Cilj mu je pokazati tisti majhen »košček resnice«, s katerim se srečujemo v vsakdanjem življenju ali bi se morda morali srečati. Z majhnimi, a za nas pomembnimi problemi. »Družba se vendar izraža v individualnih življenjih, konfliktih in majhnih ali večjih osebnih problemih« (Hladnik v Zajec 1968a, 39).

In vse to nosi v sebi tudi tisto mističnost, fantastiko, ki jo nosi vsak posameznik v sebi. »Odmevi duše« vsakega posameznika, ki jih čuti le on sam v notranjem boju, se odlivajo v različne odtenke, marsikomu neznane barve. In tak je tudi Hladnikov ekspresionizem, ki se kaže v večnih notranjih bojih njegovih junakov. Predstavljenih fantastično, v »blodnjaku«. Nikoli ni bil za strogo realen izraz, vedno je stremel k pravljici, fantastiki, surrealizmu: »Vedno mi je všeč, če je v filmu tudi malo fantastike, če je vse skupaj skrivnostno, bizarno, nenavadno« (Hladnik v Vrdlovec 1991, 111). »Mene že od nekdaj /.../ zanimajo, privlačijo rahlo nenavadne stvari,

bizarne, skrivnostne, mogoče malo avanturistične, ki se dogajajo v nenavadnih dekorjih in kjer nastopajo tako rekoč nenavadni ljudje (Hladnik v Kozole 1991).« Že kot otrok je ljubil tovrstne filme. Konec koncev je bil tudi Hladnik sam človek bizarnosti, avanturist ekstrapogance. Njegovo življenje ni bilo nikoli vsakdanje, njegova življenjska drža ni bila nikoli v skladu s povprečjem. Zato pri Hladniku ne gre za golo prikazovanje vsakdanjega življenja posameznikov, ampak tudi za psihoanalitičen prikaz njihovih notranjih bojov, ki mu omogočajo mehak surrealističen izraz. Pogosto gre za ekspresionistično prehajanje med blodnjami in realnostjo. In temu je prilagajal tudi kamero s pogostimi nenavadnimi »*travellingi*« in montažo: »Ja, rad sem imel takšne nenavadne, malce šokantne stvari« (Hladnik v Vrdlovec 1991, 114). Zato ga realistični pristop filmskega ustvarjanja ni nikoli privlačil, do realizma ni nikoli vzpostavil »pravega odnosa, ker to človek gleda vsak dan, vse to se dogaja okoli mene in imam raje takšne stvari v filmu, ki jih ne doživim vsak dan, ker mi je to rahlo dolgočasno« (Hladnik v Kozole 1991).

Prav zato se verjetno ne odloča za vsakdanje težave povsem vsakdanjih ljudi, saj mu ne bi dopuščali dovolj prostora za njegovo ustvarjanost, za njegov fantastični izraz, a vseeno ostaja v vsakodnevni realiteti. Konec koncev ima povsem prav: »Ali se vam ne zdi, da ljudje, ki žive normalno, ki se strinjajo, ne omogočajo dogajanja, konfliktov, skratka zgodbe« (Hladnik v Zajec 1968a, 39)? Hladnik je človek z roba in kot tak potrebuje sebi enake – upornike, posameznike, ki presegajo robove konvencionalne družbe. Poleg tega pa je bil tudi zavesten provokator. Zavestno je želel vznemirjati slovensko družbo. »Sicer pa me vznemirja, če delam stvari, ki so nekako na robu, ki izzivajo. Vedno sem sovražil slovensko hipokrizijo« (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118). Zato je bil v svojih filmih tudi vedno dovolj kritičen. Z ustvarjanjem vzdušja in vedno prisotno tragiko je glasno govoril: »To ni v redu!«

In hkrati je na filmska platna vedno izlival tudi sebe samega. »Verjetno mi najbolj ležijo filmi s poetsko in imaginativno formo, kot je bil 'Ples v dežju'« (Hladnik v Lazić 1990, 25). Verjetno zato, ker mu ravno takšni filmi omogočajo psihološko obdelavo junakov in s tem njega samega. »Zame osebno je moja filmska poetika izraz moje podzavesti. V filmskih kritikah pogosto najdem samega sebe« (Hladnik v Lazić 1990, 26). Morda prav zato ni nikoli rad govoril o interpretacijah svojih junakov. »Kot ustvarjalec težko govorim o svojih junakih, preblizu so mi« (Hladnik v Zajec 1968a, 40). Verjetno bi s

tem razgalil svojo osebo. »Sicer je pa možno vsak film interpretirati kot fantazijo režiserja, predvsem režiserja. Sicer je pa že tako film – kot izum – sama fantazija in v bistvu sama laž. Saj je sestavljen iz samih statičnih fotografij, ki se potem prično premikati. Torej je vse skupaj laž in naša utvara« (Hladnik v Furlan in drugi 1980, 6). A vse drugo je, če to »laž« režiser obdeluje iskreno.

Ker je v njegovih delih zlahka začutiti nekakšno kontinuiteto določenih tem, kot so vsekakor osamljenost in odtujenost ter ljubezen in erotičnost, je zelo zanimivo pogledati tudi, kakšen je bil njegov pogled na človeka, njegovo naravo, njegovo eksistenco. Kakšno je bilo njegovo dojemaje življenja. Dojemaje spolnosti, erotičnosti. Erotika je bila vedno del njega, del njegovega ustvarjanja, del njegovega življenja. »Erotika je v takšni in drugačni obliki prisotna v vseh mojih filmih (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).« Konec koncev je erotika prisotna povsod, predvsem v umetnosti: »Mislim, da je ravno Freud rekel, da umetnost nastaja iz erotičnih nagibov (Hladnik v Zajec 1968a, 41) ...«

»Predvsem je preozko pojmovati erotiko samo kot razmerje med moškim in žensko (Hladnik v Zajec 1968a, 41).« Erotičnost je namreč povsod. Lahko je tudi v glasbi. Erotičnost se vije med ljudmi in njihovim dojemanjem sveta, zato je vsepovsod prisotna. »Vsi odnosi med ljudmi zunaj dela (*neproizvodni odnosi op. a.*) seveda niso spolni, so pa nujno erotični. Drugačnih odnosov ni (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« In zato je tudi povsem jasno, da so vsi Hladnikovi »junaki vedno predvsem v erotičnih odnosih« (Hladnik v Zajec 1968a, 41). Kar seveda ne pomeni, da so vedno tudi v seksualnih odnosih, čeprav smo lahko v njegovih delih deležni tudi zelo eksplicitno prikazane spolnosti. Ki se prav tako nikoli ne omejuje na odnos med moškim in žensko.

V Hladnikovih filmih lahko precej neposredno začutimo tisti freudovski, psihoanalitični odnos med erosom in tanatosom. Torej eros, ta skupek gonov, ki človeka spodbuja k ohranjanju rodu in vrste, se pri Hladniku venomer kaže tudi kot čutna ljubezen, velikokrat povsem telesna, strastna, polna hrepenenja, ki skoraj vedno živi kot psihoanalitično nasprotje tanatosu. Eros se v Hladnikovih akterjih na nek način torej vedno spopada tudi z agresivno težnjo, željo po smrti in (avto)destruktivnosti. Zato so Hladnikovi odnosi vedno prežeti s strastjo, a hkrati tudi z mučenjem, ki se nemalokrat konča celo s smrtjo. Tako so Hladnikovi filmi večinoma prežeti z libidom, ki poganja

njegove akterje. Tudi v smrt. Filmi so tako polno erotični, mučni, razdirajoči, psihološki, tragični in groteskni, a hrati lahko tudi skrajno komični, burleskni, simbolični in karikirani. A ne glede na samo glazuro filma, skoraj vedno čutimo nek manifestativen boj med erosom in tanatosom. Kot je dejal tudi sam v Kozoletovem portretu, zavzema odnos eros – tanatos v njegovih filmih zelo različne vloge in je zato tudi različno predstavljen:

Na Primer v Plesu v dežju je nekaj grozljivega, pošastnega, čisti ekspresionizem, s pridihom neke fantastike. Isto tako kot v Erotikonu. Lahko pa je erotika tudi nekaj zelo lepega, nežnega, kot je na primer odnos v Ubij me nežno med obema tema dekletoma, na primer. Lahko pa je tudi nekaj silno veselega, igrivega, nagajivega kot v Sončnem kriku. Sploh je pa lahko tudi, če pogledamo malo bolj na široko, malo bolj svobodno, se pa lahko tudi omeji zgolj na fizkulturo, na telovadbo, posteljno. To pa pride v poštev pri t. i. porno filmih (Hladnik v Kozole 1991).

Spolnost in goloto je lahko v svojih filmih prikazoval tako sproščeno, neobremenjeno, brez tančic in tabujev tudi zato, ker v nasprotju s konzervativno slovensko družbo ni v seksu nikoli videl ničesar »grešnega«. »Človek se že rodi ves krvav, sluzast in gol, umre tudi gol (Hladnik v Golob in Orel 2002, 6) ...« Torej je njegov kasnejši naturalizem izhajal predvsem iz dejstva, da sta seks in golota pri človeku nekaj naravnega. Na vse očitke zaradi eksplicitnega prikazovanja spolnosti, ki je bil v Maškaradi še posebej »moralo-ogrožujoč«, je dejal: »Smatram, da seks ni nikakršen očitek, ker je to del našega vsakdanjega življenja – tako kot kruh in voda (Hladnik v Mally 1971, 3).« Poleg tega pa je za Hladnikov duh povsem jasno: »Sicer pa je erotika, mislim, sploh nekaj zelo, zelo lepega, za katero se splača živeti (Hladnik v Kozole 1991)!«

Del našega vsakdanjega življenja pa je tudi osamljenost, čeprav prežeta z družbo. »Ne verjamem, da je človek kdajkoli in da bo kdaj živel drugače kot osameljen. Sam se rodi in sam umre. Druži pa se z drugimi, vendar spet sam (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« Človek je torej sam, večino časa povsem sam, individuum. Spolni akt pa pomeni začasno združitvev: »Človek je za trenutek združen z nekom (ne-sam) in hip zatem spet sam (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« In vsak posameznik naj bi v bistvu živel prav za te osamljene trenutke »ne-bit-sam« in v iskanju stanja »ne-bit-sam«, ki naj bi bila zgolj lažna utvara: »Polnost življenja je prav v nihanju med biti sam in ne-bit-sam, v boju za

ne-biti-sam. In potem, ko nisi več sam, si spet želiš biti sam. Takrat, ko nisi sam, postane tudi to stanje utrujajoče. Vsemu temu pa se pridružuje še strah smrti. Človek misli, da ne bo umrl, če ne bo sam. Človek umre vedno sam, fiktivna varnost (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« Človekova trajnejša združitev z drugimi ljudmi je torej lepa, a neuresničljiva iluzija.

In »spolnost je življenje in smrt hkrati. Poraja življenje, rojstvo življenja in njegovo smrt hkrati. Spolni akt je pravzaprav obsodba na smrt in njena izvršitev hkrati, takrat si pravzaprav krvnik (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« Eros in tanatos. Vse te besede napeljujejo na večno temo Hladnikovega repertoarja – osameljenost posameznika. Alienacija. Ko si v družbi, a vedno sam, osamljen. »Človek je z rojstvom obsojen na življenje, na osamljenost, na smrt. Čeprav živi v kolektivu (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« In to je prekletstvo skorajda vseh Hladnikovih junakov. V vsem tem pa se skriva pomemben smisel življenja: »Svoboda je v tem, da lahko izražaš svoja čustva, kot jih tisti trenutek občutiš, kot misliš (Hladnik v Zajec 1968a, 40).« Prav to je vse življenje, tudi preko filmskega medija, Hladnik tudi delal. Izražal svoja čustva tako, kot mu je velel dani trenutek. Živel je. In ne (po)ustvarjal življenja.

To eksistencialno filozofijo, ki jo je razpel med osamljenostjo človeka in erotičnostjo medčloveških odnosov, ki se borijo prav z osamljenostjo, ki naj bi bila neizogiben del človeške eksistence, je v večini njegovih filmov tudi zlahka začutiti in razumeti. Vedno gre namreč prav za konflikt med osamljenostjo in (erotičnim) odnosom, med »ne-biti-sam« in »biti-sam«.

In kako je delal na filmskem setu? Čim bolj sproščeno, a vedno resno. »Pri Francozih sem se naučil to, da je bistveno važno, da ustvariš atmosfero, v kateri lahko delaš in režiraš. Tako atmosfero, da lahko od svojih sodelavcev zahtevaš vse in kjer se ti počutiš popolnoma doma in popolnoma sproščenega. Samo na ta način lahko nastane dober film (Hladnik v Kozole 1991)«. »Ko začnem delati film, je bistveno pomembno, da se ekipa dobro počuti. Kajti film je vsekakor – na žalost, bi lahko rekel – kolektivno delo. In ker od tega dela zavisi rezultat, se morajo vsi, ki sodelujejo pri tem, dobro počutiti. Ker če tega ni, ni pravega vzdušja v ekipi (Hladnik v Kozole 1991).« Hladnik je bil perfekcionista in perfekcionizem je zahteval tudi od svoje ekipe. In to zato, ker je želel čim bolj dosledno slediti svoji avtorski viziji. V največji možni meri realizirati svoj »v



glavi posnet film«. In ob tem ni dopustil, da bi mu pot otežkočala lastna filmska ekipa, zato je bil pri svojem delu vedno dosleden in strog:

Moram pa reči, da na nek način tudi jaz mučim svoje sodelavce. Seveda jih ne mučim zaradi kakšnega sadizma, ampak zato, ker želim od njih dobiti največ, kar želim, da bi bil film na vseh ravneh dober. Ne prenesem namreč ljudi v ekipi, ki na nek način vse delajo z levo roko, ki so kreativno popolnoma zaspani in nezainteresirani. Če me nekdo moti, da ne morem niti poskusiti izpeljati svoje filmske vizije, potem mora stran. Takšna je pač, vsaj kar mene zadeva, tista »temna« stran posla, ki mu pravimo režija. Pri vsej stvari bi najbrž bilo zelo žalostno, če bi režiser film delal tako, da niti njemu ne bi bil všeč (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).

Poleg tega pa je režiser navkljub kolektivistični naravi filmske produkcije velikokrat povsem sam. In to v ključnih momentih. To potrjuje tudi Hladnik, ki priznava, da je za režiserja včasih zelo hudo:

Ko je zvečer, ne glede na to, da je obkrožen z maso ljudi, recimo, popolnoma sam v problemu za naslednji dan. /.../ Ko še točno ne ve, kako bo drug dan neko določeno sceno realiziral, kako bo to naredil, ker vidi, da tistemu igralcu ne leži to, da se potem prilagodiš tudi igralcu, da se prilagodiš kameri, če imaš šminkerja recimo malo slabšega ali pa če nimaš dovolj tračnic za posnetke, če nimaš toliko in toliko objektivov ali pa da nimaš različnih filtrov in tako naprej. Na vse te stvari se moraš ozirati in potem to spojiti v tak sklop, da točno tisto pride oziroma da se maksimum približaš tistemu, kar si si ti predstavljal takrat, ko si pač pisal snemalno knjigo, a ne (Hladnik v Kozole 1991).

Dejstvo je, da je režiser tisti, ki kot »delovodja« sestavlja kamenčke mozaika, ki izzvira iz njega samega. Kakšen bo rezultat je odvisno prav od tega, kako uspešno uspe reševati težave in kako uspešno realizirati predstavo mozaika iz snemalne knjige. Ta način seveda ne garantira uspešnega rezultata, garantira pa avtorsko delo. Kako uspešno bo, pa je odvisno prav od režiserja in njegove sposobnosti ustreznega vodenja kolektiva. In Hladnik je očitno upošteval pravi recept.

Ena pomembnejših nalog režiserja je tako vsekakor ta, da na snemanju ustvari pravo razpoloženje, da zna svojo avtorsko vizijo uspešno prenesti na celotno filmsko osebje. Tega se je dobro zavedal tudi Hladnik, kateremu je to večinoma tudi uspelo. »Ker v trenutku, ko bi ljudje vzeli delo zares, potem to delo ne bi bilo pravo delo. Ker kot je rekel moj prijatelj **Claude Chabrol** – ne bom nikoli pozabil – film je tako važna stvar, tako pomembna stvar, da ga ne smeš vzeti zares. /.../ Vse skupaj mora biti tako, kot da bi se otroci igrali na igrišču. /.../ Film mora biti in tudi je v bistvu igra« (Hladnik v Kozole 1991). »Še danes se na snemanju potrudim in skušam ustvariti takšno vzdušje, da se počutim, kot da bi prišli nekam, kjer se bomo igrali. Na ta način je snemanje filma prijetno za vse, ker lahko tudi vsak vse reče. Če pa jemlješ samega sebe zelo resno, ti tudi nihče ne bo nič rekel, ker se te bo bal (Hladnik v Vrdlovec 1991, 108).« Prav ustrezno vzdušje ogromno prispeva k sami ustvarjalnosti, pripravljenosti in zbranosti ekipe. »Mislim pa, da sem že pri prvem filmu uspel ustvarjati tisto 'štimumgo', ki so mi jo dale pariške izkušnje, torej 'štimumgo', preko katere preneseš svoje razpoloženje, videnje in ustvarjalni zanos na celo ekipo (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).« A brez prave ekipe, ekipe filmskih entuziastov, je lahko ves trud zaman: »To je pomembnejše kot primerna zgodba (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).«

Pri filmskem ustvarjanju »gre za entuziazem, za tisto drogiranje s filmom (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117)«. In prav ta zasvojenost s filmskim ustvarjanjem in zavedanje, kako zelo pomembna je režija, sta mu omogočala vsaj načelno zvestobo svoji avtorski viziji. Vedno je skušal slediti svojim zamislim, čeprav je bilo glede na razmere naše kinematografije to včasih otežkočeno, celo nemogoče. In ta nesvoboda je bila zanj vsekakor hudo breme. »Vedno sem bil blazen individualist in to mora biti po mojem vsak režiser, ne glede na to, da je individualizem na nek način v nasprotju z naravo filmskega dela. Zdi se mi, da sem včasih ta svoj režijski individualizem do takšne mere stopnjeval, da sem zaradi njega prihajal v številne konflikte (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 117).« In ta njegova odločna, sebična in individualistična drža vsekakor opredeljuje njegovo *auteursko* pozicijo. Redki so *auteurji*, ki v svojem ustvarjanju ne bi prihajali do raznih konfliktov. Ena od definicij *auteurja* celo zahteva *auteurjevo* konfliktno pozo nasproti establišmentu.

Filmski producent je za Hladnika ena ključnih osebnosti filma. Zdelo pa se mu je zelo pomembno, da producent vedno verjame v delo režiserja. Vsak producent bi moral biti

na strani režiserja, držati z njim, ga podpirati, »kajti režiserji smo še bolj občutljivi kot igralci. /.../ Če je namreč režiser ranjen in prizadet, lahko producent vrže film stran (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118).« A pri nas so producenti žal »večinoma delali proti režiserju (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 118)«. Poleg tega pa »pri nas producentov tako rekoč nismo nikoli imeli (Hladnik v Kozole 1991)«. Producent je namreč financer filma, »iz svojega denarja skrbi, da realizira film. In tega pri nas ni, ker nihče nima tega denarja (Hladnik v Kozole 1991)«. Poleg golega financiranja pa mora biti producent tudi »kot dobra mama, kot ena koklja, ki skrbi za svoje piščančke. Skrbeti mora, da se režiser in cela ekipa dobro počuti. Seveda so tudi slabi producenti, ki zelo skoparijo z denarjem in taki, ki sekirajo režiserje. Jaz osebno imam silno lepe spomine na zapadne producente, na primer na mojega producenta, za katerega sem snemal Erotikon (Hladnik v Kozole 1991).«

Proces njegovega ustvarjanja je bil vedno skrbno načrtovan. Menil je, da mora režiser »natanko vedeti, kaj bo posnel. In ko je film končal, naj ne reče, da tisto in tisto ni dobro, ker ... Potem je prepozno in prav za vse napake je kriv le on sam (Hladnik v Marinčič 1962, 7).« Prav zato je imel nekako vsak film preden na filmskem traku posnet v svoji glavi. »V pripravah na snemanje se za vsak film, pa naj bo na videz bolj ali manj zahteven, vedno skušam tako dobro pripraviti, da znam film, tudi v tehničnem pogledu, skoraj na pamet. Zato tudi ne razumem tistih vprašanj, ki namigujejo, da je montaža možnost za reševanje filma (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).« Tako ima vedno vsak film že pred samim snemanjem tudi nekako zmontiran v glavi: »Jaz imam montažno vsak film v glavi že pred začetkom snemanja, v montaži samo deloma določene stvari popravljam in postavljam dokončen ritem filma (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).« Tako da velik del montaže »naredi« že pred samo montažo. »Zame montaža filma ni montaža, zame je montaža režija filma. Ko se film režira, se ne da reči, to bomo uredili v montaži. Film se režira montažno ali se ne režira. Pri meni je montaža v glavi ( Hladnik v Lazić 1990, 26).« Jasno je torej, da se zanj delo režiserja ni končalo pri režiji in snemanju filma, ampak se je z enakim ustvarjalnim zanosom nadaljevalo tudi v montaži, ki je bila zanj prav tako zelo pomemben del produkcije filma. »Montaža je poezija filma in najvišja oblika filmskega mišljenja. Napačno je mišljenje, da je montaža filma tehnični posel. Montaža je vedno kreativno delo (Hladnik v Lazić 1990, 26).«

Kako je potemtakem gledal na samo režijo?

Režija filma je ustvarjanje posebnega režiserjevega rokopisa. Za vsako filmsko delo poseben filmski rokopis. Zame je film popolnoma nova stvarnost. Osebnost mi ni vseč film-resnica (cinéma-vérité, op. a.) niti dokumentarnost v filmu. Film je res nova stvarnost, ki pomeni nekaj več kot stvarnost sama. Ne verjamem, da je dokument lahko umetnost. Je samo dokument. Ko postavimo kamero na ulico, da snema, to je samo dokument, a nikakor ni in ne more biti umetnost. Mislim, da je samo z režiserskim posredovanjem in vključevanjem režije mogoče ustvariti umetniški film. Kar pomeni, da je režija artikulacija nove filmske stvarnosti (Hladnik v Lazić 1990, 2–27).

Tudi scenarijem se je velikokrat posvetil v celoti sam. Večinoma pa je pri njih vsaj sodeloval. Torej scenarij soustvarjal. Seveda je bilo zanj zelo pomembno, da je imel pred seboj dober scenarij, takšen, ki mu je bil na nek način blizu. Zavedal se je, da »se lahko režiser profesionalce loti vsake teme, če le v njej prepozna delček sebe. Jaz še v življenju nisem našel na scenarij nekoga drugega, za katerega bi lahko rekel, da mi je vseč od začetka do konca. Velikokrat se celo zgodi, da najdeš scenarij, ki je sicer dober, pa ti ni vseč in je nesmiselno, da na takšni osnovi zastaviš režijo (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).« Seveda je povsem jasno, da si je želel vedno odličnih scenarijev. »Res je, da bi bil zelo srečen, če bi drugi pisali scenarije zame in to takšne, ki bi mi bili večinoma vseč. Moram reči, da je bil **Franček Rudolf** po moji meri. Sam sem pa scenarije pisal večinoma zato, da sem lahko režiral (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 119).« Sicer pa se je vedno obračal k tistim pisateljem, »ki so bili na takšen ali drugačen način provokativni (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).« Le tako je lahko realiziral svojo avtorsko filmsko vizijo. Torej lahko zopet potrdimo tezo, da lahko dober film nastane le z obdelavo teme, ki je blizu režiserja. Ali kot avtor, soavtor scenarija ali zgolj kot režiser – to ni pomembno. Pomembno je, da režiser ve, kaj snema, da je lahko torej iskren, brez razdirajočega blefa. Hladnik je doživel velik spodrseljaj prav tedaj, ko je v režijo prevzel temo, ki mu ni bila nikoli blizu in dokazal – »ne znam blefirati«.

Hladnik se je že od samih začetkov ustvarjalne poti dobro zavedal, da zahteva snemanje filmov filmski jezik in ne gole ekranizacije vsebine. Za oživitev na traku potrebuje prav vsaka vsebina filmski jezik. Vsebina je tako lahko celovito predstavljena zgolj na

filmskem platnu kot del filmskega dogajanja. Prav zato je na vprašanja o vsebini svojih filmov odgovarjal zelo neposredno: »Če bi hotel povedati vsebino, kot pravite vi, bi napisal roman. Jaz pa jo hočem pokazati. In videli jo boste (Hladnik v Marinčič 1962, 7).« In prav zato je imel vedno, ko je scenarij oziroma kar snemalno knjigo delal po literarni predlogi, pred očmi dejstvo, da bo snemal film, da torej potrebuje filmski jezik. »Vedel sem, da moram in hočem delati film. Zato sem izbral tiste elemente v knjigi, za katere sem čutil, da se da iz njih narediti nekaj, kar bo tudi filmsko zanimivo oziroma da jih bom lahko realiziral tako, kot bi si sam želel (Hladnik v Vrdlovec 1991, 108).«

Poleg same slike, pa je bil za Hladnika zelo pomemben tudi sam zvok filma: »Slika in zvok sta zame v filmu enakovredna. Če je 'premalo' slike, mora biti več zvoka, med njima mora biti napetost, kajti šele to da učinek polnosti ... sicer postanejo stvari dolgočasne in prazne (Hladnik v Vrdlovec 1991, 111).«

Prav tako se je zavedal, da pri filmu ne gre zgolj za pripovedovanje zgodbe, vsebine, ampak da je pri ustvarjanju filma nujno prisotno tudi vzpostavljanje vzdušja, razpoloženja, ki je marsikdaj pomembnejše od same vsebine filma. Naracije. Zato se mu je zdelo vprašanje o razumevanju filma vedno banalno. Zanj je bilo pomembno, da se z ogledom filma v človeku rodi čustvo ali da čustvo v njem ostane. Film naj bi v gledalcu namreč puščal neko razpoloženje, ki ga tudi po odhodu iz kinodvorane ne bi popolnoma zapustilo (Marinčič 1962).

In da to kot režiser tudi dejansko dosežeš, je nujno potrebno tudi znanje, obvladovanje obrti. Odlična popotnica Hladnikovega ustvarjanja je bila vsekakor njegova umetniška zrelost, ki je temeljila prav na želji po obvladovanju filmske obrti. In verjetno je prav Hladnik en strokovno bolj podkovanih režiserjev pri nas. Verjel je: »Splošno mnenje je: bolje dober obrtnik – kot umetnik, ki ne obvlada svoje obrti (Hladnik 1952, 154)!« »Najprej je namreč treba obvladati filmsko obrt, spoznati vse zakone in pravila, da jih potem lahko kršite (Hladnik v Golob in Orel 2002, 14).« »To je pač *metier*, poznavanje obrti, kar je predpogoj, da lahko svobodno delaš, če imaš možnosti, seveda (Hladnik v Vrdlovec 1991, 114).« Brez določenega znanja pač ne (s)poznaš zmožnosti, ki ti jih filmska umetnost sploh ponuja. In on je zmožnosti filmske govorice poznal malodane do obisti. Kar je vedno tudi s pridom uporabljal.

Zanimivo je dejstvo, da so Hladnika že v rosnih letih nekako obsedle prav možnosti filmskega jezika, zato se ne gre čuditi, da se je z njimi poigral že v svojem amaterskem prvencu, filmu Deklica v gorah (1947). Prav te možnosti, ki jih je ponujal filmski jezik, so ga prepričale, da bo snemal filme. Že takrat so ga zanimali predvsem elementi filmskega jezika, režijski in še posebej montažni postopki: »Lahko bi rekel, da sem prišel k filmski režiji zaradi navdušenja nad tehniko, iz obsesije z iluzijo gibanja (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 116).« In to mu je vsekakor tlakovalo dobro utrjeno pot filmskega ustvarjanja, ki je temeljilo prav na odličnem obvladovanju medija njegovega umetniškega izraza.

### 7.3 O FILMU IN »NOVEM FILMU«

*»Film je življenje in ljubezen. In: veliko zmešnjave (Hladnik v Tršar 1961a, 4).«*

Boštjan Hladnik je bil velik cinefil. Že od malih nog je bil obseden s filmom in izkoristil je prav vsako priložnost, da se je lahko zavil v temo kinodvorane. »Občutek, ko se je odprla zavesa filmskega platna, potem gong, tema in žarek svetlobe, ki je padel na platno. Zame je bilo to čarobno (Hladnik v Golob in Orel 2002, 3).« »Ne vem, zakaj, a film in kino sta me strašno privlačila. Maksimalen užitek mi je bil najmanj trikrat na teden gledati filme – vse sem videl (Hladnik v Golob in Orel 2002, 2)!« V času bivanja v Franciji je marsikatero uro presedel v pariški Kinoteki. Samo tam si je ogledal okoli 1600 filmov: »Hranim' jih v številnih zapiskih in kadar jih prebiram, oživijo domala vsi (Hladnik v Tršar 1961a, 4).« Bil je obseden s spomini. S svojimi zvestimi zapisovanji si je ustvaril svojo filmsko zgodovino, precej dragoceno zgodovino. Ni pa hodil le v Kinoteko, ampak je redno obiskoval tudi druge kinematografe, kjer je gledal vse najnovejše filme. In vedeti moramo, da se v svoji obsesiji s filmom ni »hranil« le s t. i. umetniškimi filmi, ampak tudi z *mainstream* upodobitvami: »Gledam praktično vse filme. Včasih še večkrat kakšnega. Včasih sem silno ljubil nemške filme, italijanske filme, ameriške filme, najrazličnejše zvrsti in tako naprej ... od Bergmana do Hitchcocka. Danes pa imam zelo rad na primer gospoda Spielberga, Indiana Jones in tiste neumnosti, kakor pravijo kritiki (Hladnik v Kozole 1991).« Seveda pa mu je bila ob tem pasivnem konzumiranju filmske umetnosti vselej najpomembnejša filmska praksa. In ta cinefilska strast in zasvojenost s filmom, mu je omogočila, da je filmsko umetnost

spoznal v njene globine in tako doumel »recept«, ki bi nekako vsaj načeloma vsakemu režiserju omogočila uspešno spopadanje s filmsko umetnostjo:

Menim, da za nekega ustvarjalca ne sme biti zakon ne ta, ne ona smer, ne to, ne ono ime – bistveno je, da je ustvarjalec resničen in zvest samemu sebi in da intenzivno ekranizira tisto, kar hoče izpovedati in to s takim filmskim izrazom, kakršnega odseva njegovo filmsko občutje sveta, ki pa je le odraz njegove filmske in splošne kulture ter družbe, v kateri živi.

In če ustvarjalec zna svoj métier (kar je predpogoj) ...

... če ima izrazito individualno čustvovanje in doživljanje sveta ...

... če je filmsko kultiviran ...

... če je potentna osebnost ...

... če si zna priboriti pogoje in svobodo za delo ...

... če ima svoj filmski nazor ...

... če ima talent, ustvarjalno fantazijo ...

... če intenzivno živi s svetom, ki ga obkroža ...

... če je dosleden, resničen in zvest samemu sebi ...

... če živi v okolju, bogatem kulturne dediščine in tradicije ...

... če ...

... potem bo imel vedno sodoben filmski izraz – ne glede na kaj in kako, na ta ali oni – izem, na to ali ono idejno smer.

V tem trenutku bo on ustvarjal SODOBNI FILMSKI IZRAZ – in vsi tisti, ki imajo vsega naštetega in nenaštetega manj – mu bodo sledili (Hladnik 1962, 37).

Čas njegovih začetkov je čas novega vala, filmskega modernizma in novih možnosti ustvarjanja avtorskega filma. Čas, ko je postala svoboda filmskega pogleda predmet marsikaterih diskusij. Zdi se, da je Hladnik odlično razumel bistvo novega, avtorskega filma. Verjetno zato, ker je tudi sam v svojem filmskem angažmaju takoj prevzel prav to poslanstvo. Ustvarjati avtorski film.

Prvenstveno gre za filmsko doživljanje sveta, seveda pa poznavanje obrti ni nič manj pomembno. Potem pa je čisto vseeno, ali ustvarjalec doživlja svet neposredno (kot avtor scenarija) ali pa ga doživlja preko literarne predloge. Težko bi namreč odvzeli avtorstvo denimo Johnu Fordu, Hitchcocku in nekaterim drugim starejšim ustvarjalcem, ki niso pisali scenarijev za svoje filme. Vseeno pa so avtorji, filmi

nosijo pečat ustvarjalcev, nastali so kot posledica njihovega, določenega gledanja na svet in glede na njihova izkustva (Hladnik v Zajec 1968a, 38).

Razni filmski kritiki in publicisti so na vse pretege poskušali »novemu filmu« natakiniti primerno »etiketo«. Ga klasificirati, ga poenotiti, ga pospraviti v isti predal. Ga kanonizirati. A Hladnik je vedno znova poudarjal, da je bistvo novega filma v bistvu prav to, da se ga ne da poenotiti. »Novi film seveda je žanr sam zase, hkrati pa je mešanje vseh žanrov. Mešanje zato, ker ni podrejen konvencionalnim zakonitostim filma (Hladnik v Zajec 1968a, 38).« Lahko bi rekli, da gre za avtorsko, povsem svobodno uporabo filmskega jezika, ki se ne ozira na konvencije. A omogoča iskren izraz vsakega režiserja posebej. In jasno je, da je takšen individualist kot je bil vsekakor tudi Boštjan Hladnik, svoj izraz našel prav v avtorski projekciji svoje filmske vizije. Čutil je in ves čas ustvarjal kot pravi *auteur*.



## 8 SKLEP O FILMU BOŠTJANA HLADNIKA

### 8.1 DRUŽBENO-KULTURNI POGOJI DELA<sup>70</sup>

Boštjan Hladnik se je s filmom začel ukvarjati že kot mlad fant, saj je svoje prve amaterske posnetke v svet poslal že leta 1946. Ustvarjati je začel torej v času druge Jugoslavije, ki je bila za slovenski film prvo obdobje morda res sokrojiteljica, a navkljub vsemu njegova roditeljica. Z Jugoslavijo se je namreč končno postavila neka organizirana platforma slovenskega filma in prav v njenem času so ne glede na vse stranske učinke partijskega nadzora na filmske trakove prišli najbolj kontroverzni in modernistični slovenski filmi vseh časov.

Maloštevilčen narod na malem ozemlju, kateremu so pogosto stregli po slovenstvu in si ga želeli podjarmiti ter vsrkati vase, je razvil refleks po obrambi slovenstva. Strah zaradi svoje majhnosti so nekateri želeli nevtralizirati z združitvijo in ustvarjati močnejšo jugoslovansko kulturo. A tovrstna združevanja zahtevajo kompromise in tvegajo izgubo kulturnih specifik. Strah pred izgubo slovenske kulture in slovenskega jezika je bil stalno prisoten in posledično dodobra ukoreninjen. Najprej so po »slovenstvu« tolkle destruktivne okupacije, potem federativna ureditev Jugoslavije in poskus umetnega oblikovanja srbohrvaškega jezika. Po uspešnem boju z okupatorji naj bi v svoji državi podredili slovenski jezik umetni tvorbi? Da bi v morju jugoslovanske kulture utopili »slovenskost«? Ta vprašanja so postala glavna tema takratne slovenske kulturne srenje. Prav varovanje slovenskega jezika pa je postalo odprto bojno polje. V tem kulturnem boju, ki je kulturo poslal v politično sfero, sta se oblikovala dva bregova, in sicer marksistična in katoliška skupina braniteljev kulture. Spolizirana kultura pa je oblikovala vero v slovensko Besedo, ki je postala najbolj cenjen temelj vsake umetniške

---

<sup>70</sup> V pričujočem delu si lahko preberete le kratek povzetek zgodovine slovenske kulture in slovenskega filma. Za poglobljen pogled v zgodovino slovenske kulture vam priporočamo knjigo Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji (ur. Ervin Dolenc, Bojan Godeša in Aleš Gabrič, 1999, Ljubljana: Modrijan), podrobnosti zgodovine slovenskega filma pa boste našli v dveh publikacijah iz leta 2013: Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma – Slovenski klasični film (1931–1988) dr. Petra Stankovića (Ljubljana: Fakulteta za družbene vede) in Zgodovina filma na Slovenskem: 1896–2011 Zdenka Vrdlovca (Ljubljana: Umco).

prakse. Kdor je kršil zapovedi slovenske povečane Besede, je bil heretik. Čista, knjižna slovenska Beseda je tako postala kriterij za visoko umetnost. In tako sta kot učinkovita nosilca čiste slovenske besede postala gledališče in književnost osrednja stebra slovenske kulture in umetnosti. Film je bil v iskanju in varovanju čiste slovenske kulture (pre)dolgo časa spoznan kot vsiljivec in nebodigatreba, s katerim niso vedeli, kaj bi. Zato so ga puščali – tudi zaradi varnosti – raje na stranskih tirih. Zato film kot igrana, celovečerna fikcija, navkljub obetavnim pionirskim filmskim začetkom slovenskega filma, ni in ni našel plodnega zagona, ker niso spoznali njegovega umetniškega potenciala. Kot sodobna, moderna in popularna oblika umetnosti je bil film sprejet kot potencialni rušitelj slovenstva in čistega slovenskega jezika. Poleg tega pa je film kot neka moderna, zabavljaska industrija predstavljal grožnjo resni in elitni umetnosti, kot sta bila literatura in gledališče. In strah pred izgubo »slovenstva« je tako postal temelj kulturne razprave. Strahu pred izgubo »slovenstva« se je pridružil še standardni odpor proti novitetam, saj je bila tradicija temelj, na katerem je bilo težko posaditi karkoli drugačnega, sodobnega in modernega.

V času okupacij je strah pred izgubo slovenstva upravičeno doživel vrhunec. Po kulturnem molku Osvobodilne fronte je po kapitulaciji Italije nastopila kulturna in intelektualna renesansa, saj se je na osvobojeno ozemlje vrnilo veliko število izobraženih izgnancev, ki so ojačali kulturno-znanstveno partizansko gibanje. Intenzivno so začeli ustanavljati kulturne in znanstvene ustanove, ki so omogočile kulturni razvoj. Leta 1945 se je tako začel povojni razvoj slovenske kulture, ki je s pomočjo federativne ureditve Jugoslavije omogočil, da je Slovenija dobila svoje prvo ministrstvo za prosveto. Tako so bile usmeritve kulture in šolstva vsaj načeloma v domeni slovenskega naroda, kar je sprožilo razcvet kulturne, umetniške in izobraževalne infrastrukture. Ustanove so postale »slovenske«, kar je še dvignilo kulturno zavest naroda. V času socialističnega utrjevanja oblasti so socialni realizem – ki se je spontano nadgradil tudi v bolj intimen in poetični realizem – v skladu z agitprop usmerjevalnimi prijemi preusmerili v socialistični realizem. Najprej se je črno-bela predstavitev krivic kapitalistične ureditve in meščanskih družb ter odrešujoča prihodnost delavskega razreda pod obetajočo novo socialistično oblastjo utrdila v književnosti in se z dejanskim prevzemom oblasti preusmerila tudi na filmsko produkcijo. Da je socialistična oblast spoznala agitprop potencial filmske umetnosti je za slovenski film sicer izjemno pomembno dejstvo, saj je na tej podlagi slovenska

filmska umetnosti končno lahko zaživela. Partija je sicer z agitprop usmeritvami, priporočili in cenzorskimi ocenami sooblikovala programe kulturnih ustanov, a je njen vpliv že od petdesetih let 20. stoletja dalje tja do sedemdesetih let postopoma upadal, dokler ni v osemdesetih letih povsem izgubil svoje moči<sup>71</sup>. A navkljub nedobrodošlemu vmešavanju se moramo prav socialistični oblasti zahvaliti za zagon sistematične, finančno podprte in organizirane filmske produkcije na Slovenskem. Slovenska partija je z uspešno izbrano decentralizacijo jugoslovanske kinematografije lahko že leta 1946 s produkcijsko hišo Triglav film začela z zagonom slovenskega filma. In tako se je po seriji dokumentarnih filmov leta 1948 končno rodil prvi igrani celovečerni slovenski film.

Čeprav je partija v filmski umetnosti videla predvsem odličnega agitprop pomočnika, je jasno, da se je slovenski film razvijal tudi onstran njenih togih zapovedi. Vemo, da je marsikdaj prav omejitev najboljša stimulacija za kršitev. In dejstvo je, da je socialistična oblast s svojimi pravili igre, zapovedmi in omejitvami spodbudila tudi kak protesten, modernističen in provokativen korak. Tudi filmski. Čeprav je oblikovala enoznačen sistem ustvarjanja umetnosti in kulture, ki je moral poveličevati in širiti »edino pravo« marksistično ideologijo in ostati zvest socialistični morali, ter načeloma prepovedovala vsakršen vdor potencialno škodljivih trendov zahodnega sveta, je bila dovolj propustna, da so se skozi nenadzorovane špranje v slovensko kulturo vendarle pritihotapile novitete preko sodobnih tem in novih izraznih sredstev ter govoric. Modernistična filmska umetnost je bila kot abstraktna, odtujena in težje razumljiva itak odmaknjena od realnega življenja, ki ga je želela predstavljati oblast, in kot taka se je zdela ne glede na nekonvencionalnost varna izbira. Ne pozabimo, da smo prav v času socialistične oblasti dobili prvi modernistični film, ki je bil kilometre stran od socialističnega realizma, poleg tega pa so prav v njenem času cvetele komercialne mednarodne filmske koprodukcije, ki so med drugim predstavljale tudi zahodne vrednote. Poleg tega je prisoten pritisk oblastniškega usmerjanja k socialističnemu enouju spodbudilo umetniške ekscese, pa čeprav je bil poglavitni del kulturnih in umetniških ustvarjalcev prilagojen pričakovanjem in usmeritvam socialistične misli. Tudi zaradi zagotovljene

---

<sup>71</sup> Uradni agitprop je bil ukinjen leta 1952, čeprav je bil vpliv oblasti na kulturno dogajanje še naprej prisoten. Partija se je še naprej trudila utemeljevati, zakaj mora biti kultura podrejena marksistični ideologiji in na taktično spretne načine umikala »škodljiva« dela in »škodljive« vplive na slovensko družbo. Cenzurni postopki so najbolj klestili literarno in revijalno dejavnost. Boj proti klerikalizmu in kapitalizmu je ostajal tako do osemdesetih let 20. stoletja vseprisoten.

finančne in produkcijske podpore. Pospševanje ustvarjanja partizanskih, socialnorealističnih in na literaturi slonečih filmov je pričakovano pripeljalo do tega, da se je občinstvo tovrstne produkcije prenasitilo, zato so začeli ustvarjalci s snemanjem bolj individualističnega doživljanja sveta, ki je sicer že v njegovih začetkih uspešno tekmovalo s strogim kolektivizmom.

Slovenski jezik pa je še naprej predstavljal ogrožen kamen slovenstva, ki ga je bilo treba povzdigovati in varovati. Srbohrvaščina je preplavljala federacijo in na podlagi poskusov o zблиževanju in združevanju jugoslovanskih kultur je rasla zavest o obrambi slovenskega jezika. Na tej podlagi se je slovenski jezik usidral v umetnost in kulturo. Kultivirana zborna izreka je postala literarna in gledališka stalnica in se preko teh temeljev slovenske kulture preselila kot zapoved tudi na filmska platna. Slovenski film pa je z zborna izreko izgubljal na prepričljivosti in sodobnosti, poleg tega pa se je v znak spoštovanja slovenstva in slovenskih literarnih klasikov mnogokrat naslanjal na literaturo in upal, da bo prav z literarnostjo dvignil svojo umetniško vrednost. Žal pa še tako kultivirana zborna slovenska beseda in še tako kultno literarno delo ne more nadomestiti filmskega jezika, brez njega pa težko ustvariš prepričljiv film. Tako je slovenska kinematografija na podlagi branilstva slovenskega jezika in povzdigovanja slovenske literature na piedestal slovenske umetnosti velikokrat ustvarila literaturo na filmu. Poleg literature pa je v slovenski film z vso močjo udarjala tudi zvestoba revolucionarni misli, partizanstvu, časti Titu in poveličevanju socialistične misli. V tem objemu je bilo malo prostora za drzne režiserje, ki so namesto literarno produciranih filmov o ruralnem življenju malega človeka snemali filme o sodobnem stilu življenja modernega človeka. Vseeno pa se slovenska kultura in umetnost lahko tolaži z dejstvom, da je bil že takoj po petdesetem letu 20. stoletja v vseh umetniških zvrsteh čedalje bolj reprezentiran tudi zahodni modernizem. V šestdesetih 20. stoletja je **Boštjan Hladnik** kot prvak modernističnega filma zaoral ledino tudi v drugačno filmsko poetiko. Tako se je tudi na Slovenskem – zaradi manjše razsežnosti na Slovenskem gledano širše – rodil specifičen »novi jugoslovanski film«, ki je bil grajen na avtorski, osebni in senzibilni formi. Navkljub mogočnim poskusom pa je slovenski film vseeno zaostajal za tujimi kinematografijami – četudi se je še tako trudil biti v koraku s časom, je bil vedno prepozen – triinštirideset let zamude je pustilo posledice. Njegova stalna neaktualnost je bila posledica te neopravičljive zamude, poleg tega pa je partijski nadzor z usmerjanjem »pravilnega« filma onemogočal svoboden, kritičen in

sodoben razvoj slovenske filmske poetike. Ob tem pa je večno naslanjanje na literaturo in povečevanje elitnih umetnosti, kot sta literatura in gledališče, ter nujno spoštovanje »slovenskosti« preko literarno-gledališkega slovenskega jezika, slovenski film okradlo spontanosti, življenjskosti in sodobnosti. Nanašanje na tradicijo mu je odvzelo razvoj svoje lastne forme in naslanjanje na slovensko besedo življenjsko spontanost. Tudi Boštjan Hladnik je moral marsikatero kritiko požreti prav na račun »sočnega, grdega in umazanega« jezika akterjev svojih filmov. In prav ta že pregovorna sterilnost slovenskega filma je v šestdesetih letih 20. stoletja izsilila sodoben, modernističen film. A po modernističnemu razcvetu v šestdesetih letih 20. stoletja je šlo slovenski kinematografiji spet samo še navzdol. V osemdesetih 20. stoletja je slovenski film padel na najnižjo točko in klavrno pot nadaljeval tudi v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Boštjan Hladnik je v tem obdobju ne glede na uspešno filmsko kariero in željo po ustvarjanju slovenskega filma povsem izvisel. Da se je slovenski film ves čas spotikal na trhljih temeljih, nosi največjo odgovornost prav filmska institucija, ki je s svojo sedmo vejo umetnosti mačehovsko opletala in ga v svoji zaostalosti prepuščala spletu bolj ali manj (ne)srečnih naključji.

Omejujoč nadzor oblasti, ki je z usmeritvami sooblikoval nacionalno kinematografijo, je najbolj grobo in boleče občutil prav Boštjan Hladnik. Že v svojih zgodnjih najstniških cinefilskih letih ga je oblast spremljala kot sumljivega in nevarnega fanta, ki bi s svojo filmsko strastjo oblasti lahko škodil. Ves čas so ga imeli pod drobnogledom in ga nato v profesionalnih režiserskih letih udarili z bolečo cenzuro – rezom filmskega traku. Že res, da se je cenzura zgodila Maškaradi, ki je bila še porezana pogumen eksces za slovensko komercialno filmografijo, a je bila za Hladnika vseeno travmatična.

Zunanji pogoji za ustvarjanje, ki izhajajo iz družbe in ne iz ustvarjalca samega, so bili v prvi polovici 20. stoletja na Slovenskem zelo slabi. Film je bil nekaj manjvrednega, nekaj nepotrebnege. Literatura in gledališče sta bila edina zdrava poligona za razvoj slovenske kulture, film pa je kot grožnja ostal nekje zadaj, čeprav so bili z **Grossmannom** njegovi začetki zelo obetavni. Žalostno je, da je bil na Slovenskem film kot potencialna umetniška forma prepoznan šele leta 1948. Dejstvo, da se je šele z nastopom druge Jugoslavije zgodil prelom slovenske mentalitete, ki je začel verjeti v potencial filmske govornice za razvoj in utrditev slovenske kulture, je skoraj neverjetno. In čeprav je bila pomembna »pravilna usmerjenost« filma, skladna s sekretariatom za

kulturo, ki je spodbujal produkcijo filmov z izbiro varnih vsebin in korektnim stilom ustvarjanja, je partijsko sito dopuščalo tudi odmike. Hladnik je v tej zgodbi zagotovo tisti režiser, ki potrjuje pravilo, da se v okolju, kjer se spodbuja pravilna usmerjenost ustvarjanja, lahko razvijejo neizpodbitni *auteurji*. Ko so se snemali filmi v skladu s pričakovanji oblasti, ki so črno-belo govorili o dobrem in slabem ter povzdigovali kolektivni duh in vsakodnevni boj malega človeka, je Boštjan Hladnik snemal intimne zgodbe individualcev, ki so se bolj kot s preživetjem ukvarjali s samimi sabo in svojimi notranjimi strahovi ter blodnjami. Večina Hladnikovih likov ni izhajala iz ruralnega okolja, ampak iz meščanskega srednjega razreda, kjer se jim ni bilo treba boriti na bojiščih ali njivah, a v vilah, gradovih in na plažah. In to predvsem s svojim lastnim fantazijskim svetom in prešuštnimi dejanji. Sicer tudi Hladnik ni bil povsem imun na partizanstvo in ruralno okolje, a je svoja dva filma s to tematiko posnel takrat, ko je bil agitprop v zatonu in slovenski film na sploh na psu. Dejstvo je, da je v strogem partijskem obdobju Hladnik posnel svoje najbolj modernistične in ekstravagantne filme. Kot pravi upornik in *auteur*.

## 8.2 NJEGOVA FILMSKA USTVARJALNOST<sup>72</sup>

Boštjan Hladnik je rojen cinefil, torej dobesedno »otrok kina«. Svoje otroštvo je, če se je le dalo, preživel namreč v mraku kinodvoran ali za kamero. Kljub nespodbudni, nazadujoči in zaostali filmski kulturi je Boštjan Hladnik svojo filmsko strast skrbno gojil in usmerjal. Če bi se moral držati smernic slovenske filmografije in politike, verjetno sploh ne bi snemal filmov, saj je bil kot nadobuden cinefil, ki je svoje znanje izpopolnjeval tudi pri najboljših francoskih režiserjih, preveč široko opremljen z vedenjem in znanjem o filmu ter veliko preveč uporniško izzivalen, da bi lahko na platna pošiljal statična in brezosebna dela, ki so bila zaželeno. Že s svojim prvim celovečernim filmom je dokazal, da je film samostojna umetniška forma, ki zahteva avtorsko obdelavo filmskega jezika in to kljub izhajanju iz literarne predloge. Konec koncev je že s svojim amaterskim prvencem, filmom Deklica v gorah (1947) dokazal,

---

<sup>72</sup> Biografijo Boštjana Hladnika in njegov potek filmskega izobraževanja ter razvoja si preberite v Prilogi 1.

da je avtorski film plod avtorske manipulacije s filmskim jezikom. Za to pa je bila nujna umetniška svoboda.

Kot umetnik, ki se je počutil zares živ le takrat, ko je snemal, je s filmom dihal. Čeprav je bil produktiven tudi na drugih filmskih področjih<sup>73</sup>, je bila zanj edina prava filmska potešitev snemanje celovečernih filmov. Tudi zato, a predvsem zato, ker se naša analiza opira na njegovo celovečerno filmografijo, se bomo posvetili »le« na celovečerni del njegovega mogočnega opusa. Za celovito Hladnikovo filmografijo pa priporočamo knjigo Boštjan Hladnik iz zbirke Slovenski film (Nedić in Vrdlovec 2001).

Izbira sodelavcev je bila pri vsakem novem filmu projekt zase. Vsak njegov film je zahteval nov začetek, ki je zahteval nov nabor osebja. Čeprav je imel nekaj konstantnih sodelavcev, je prvi vsakem novem filmu vedno znova razmišljal o primernem kolektivu. Zavedal se je, da je dober film posledica dobro ubranega kolektiva posameznikov z določenimi kvalitetami, ki jih točno določen film zahteva. Prav tako pomembna je bila ne samo igralska, ampak tudi ostala podporna tako tehnična kot umetniška zasedba. Igralke pa so bile velikokrat njegove muze, do katerih je čutil posebno vez in jih v času snemanja prav posestniško posvojil za svoje. Tako zelo za svoje, da bi jih najraje v hladilniku prihranil za naslednji primeren film. Njegovi največji muzi sta bili zagotovo **Duša Počkaj** in **Marina Urbanc**. Slednja je bila sploh njegova celuloidna ljubezen.

Za čim boljši izkoristek kvalitet igralcev in igralk je poskušal ustvariti čim bolj sproščeno in naravno okolje. Ni bil pristaš predpriprav in vaj v bralnih sobah, ampak je svoje igralce puščal rasti na samem prizorišču snemanja, da so svoj karakter in vlogo lahko razvijali v naravnem okolju. Njegova težnja je bila naravna in sproščena igra, stran od lažne spektakularnosti in teatralnosti, zato je želel, da na igro – ki je za dober film izjemno pomembna – vpliva ambient sam.

Kot režiser, ki se je izpopolnjeval pri filmskem velikanu Chabrolu, se je naučil, da je ena od pomembnejših stvari na setu vzdušje, ki ga režiser ustvari. To mora biti dovolj sproščeno, a hkrati tudi resno. Ker gre pri filmu nujno za kolektivno delo, mora režiser celotno ekipo prepričati in motivirati, da pod njegovim vodstvom s skupnim delom

---

<sup>73</sup> Snemal je kratke igrane filme, dokumentarne filme, oglasne in namenske filme, pornografske filme, televizijsko nadaljevanko in video filme ter se kot igralec postavil tudi na drugo stran kamere.

lahko realizirajo njegovo idejo. Hladnik je pri ustvarjanju vzdušja dosledno in strogo sledil svoji avtorski viziji – film je imel vedno prej posnet že v glavi in nato skrbno tudi v snemalni knjigi. Ker je želel v ustvarjanju avtorskega dela doseči maksimum možnega, je bil v ustvarjalnem procesu vedno strog in dosleden. Da je ostajal zvest sebi, je na ekipo prenašal svoje razpoloženje, vizijo in ustvarjalni zanos ter s tem razpoloženje prenesel tudi na film sam. Čeprav gre za kolektivno delo, se je zavedal, da mora biti v ustvarjanju režiser kot delovodja tudi individualist in to navkljub možnosti, da zaradi tega spodbudi konflikt. Konfliktna poza ne sme biti sama sebi namen, ampak mora ohranjati režiserjevo avtorsko vizijo. Avtorska vizija pa izhaja iz avtorja samega.

Zato je Hladnik stalno – hote in nehote – provociral in iskal tisto več, kar bi še lahko pokazal. Ker se ni želel opreti in omejiti na žanr, saj je bil kot neustavljivi umetniški duh vedno tudi raziskovalec novih poti, je v njegovih filmih moč najti tako rekoč vsega po malem – ekspresionizem, novi val, pop artizem, fantastični surrealizem, absurdno komedijo, burlesko, kriminalko, muzikal in še marsikaj. Če bi ga želeli strpati v en enoten predal, bi užalili njegovo vsemogočno ustvarjalno širino. Ni želel varnih izbir, ki bi zagotavljale komercialni uspeh, ampak je želel komercialni uspeh doseči s svojo avtorsko vizijo. Ali pač ne. Pomembno mu je bilo, da je ostal zvest sebi in svoji viziji, ki je predstavljala njegov notranji svet. Ta pa se je najbolje izražal stran od realističnih premis – če je že izbral realizem, se je ta bohotal v naturalizmu. Kot je dejal sam, je režija »rokopis«, s katerim režiser ustvari novo filmsko stvarnost (Hladnik v Lazić 1990). Zato mu je bil ob sliki zelo pomemben tudi zvok, ki ga ni prepustil naključju.

Najvišji približek svojemu pogledu na svet pa je lahko dosegel s svojimi scenariji. Tudi če se jim ni posvetil v celoti sam, je želel imeti pri nastajanju aktivno vlogo. Scenarij mu je moral biti blizu – v njem je moral prepoznati svojo avtorsko vizijo, svoj pogled na svet, saj je bil to predpogoj, da je ostal zvest samemu sebi. Hladnik je bil tudi privatno/zasebno pristen človek in se ni oziral na razne konformne zapovedi družbe, v kateri je živel. Tako je bil tudi v svojih filmih predvsem pristen in iskren, saj se je zavedal, da režiser lahko vrhunsko obdela le tiste teme, ki jih dobro pozna. Pa čeprav je ustvarjal tudi po literarni predlogi in s tujimi scenariji, je v temah moral čutiti sebe. Le tako je lahko ostal zvest sam sebi, za kamero pa pristen in iskren.



Najraje je imel provokativne scenarije, ki so obdelovali temo, ki mu je bila blizu. Blefirati ni znal in je zato ob obdelavi tematik, ki ga niso osebno zanimale, vedno zabredel v mlačno stvaritev. Nikoli pa mu ni šlo za samo vsebino, za golo naracijo in fabulativnost filma, saj je v ospredje postavljaj filmski jezik. Kako in ne kaj je bilo njegovo vodilo. Navdušen nad tehniko je preko nje z režijskimi in montažnimi postopki ustvaril povsem svoj, avtorski filmski jezik. Kot je rekel sam, je snemal filme prav zaradi filmskih možnosti prikazovanja, če bi želel povedati vsebino, bi pisal romane (Hladnik v Vrdlovec 1991).

Strast ustvarjanja novih filmskih realnosti pa je skrbela tudi za montažo. Hladnik je filme namreč vedno režiral montažno, kar pomeni, da je imel montažo že med samim snemanjem ves čas v glavi. Ko je rekel, da je imel vsak film preden na traku posnet že v glavi, je bil ta film zagotovo tudi že montiran. Za Hladnika se režija ni zaključila z režijo na samem setu snemanja, ampak se je nadaljevala tudi v montaži. Montaža je bila zanj zelo pomembno kreativno delo.

Ogled celotnega celovečernega Hladnikovega opusa razkrije, da je, ne glede na velike razlike med nekaterimi filmi, njegov pečat skoraj povsod zelo razpoznaven. Žanrsko se ni omejeval in tudi osnovni žanri – melodrama, komedija, drama – niso bili nikoli zapečateni. Žanr je bila zanj nepotrebna omejitev, zato je raje odkrival vedno nove poti, svoje poti. Dejstvo pa je, da je rdeča nit njegov pogled na svet. Čeprav pravi, da se z vsakim novim filmom vzpostavi »nov pogled na svet in nov kontakt s svetom« (Hladnik v Lazić 1990, 29) in tako vsak nov film pokaže določen pogled na svet, je v celotnem Hladnikovem opusu razviden njegov pogled na svet. Sam je povedal, da je preko filmov posodil gledalcu svoja očala (Hladnik v Zajec 1968a) in ga s tem potopil v svoj svet. Skozi kamero se je izražal, preko filma je izražal svoje življenje, svoje ideje, svoja prepričanja. S filmi je »konzerviral« delčke življenja, delčke nekega sveta (Hladnik v Zajec 1968a in v Kozole 1991).

Ne glede na to kje in s kom je sodeloval, je čutil, da ustvarja svoj film. Zavedal se je, da je eno pomembnejših načel vsakega *auteurja* ostati zvest samemu sebi. Če si *auteur* po duši, je največje trpljenje proizvajati filme po tujem nareku. Zato je jasno, da sta dva Hladnikova najbolj medla filma – *Bele trave* in *Čas brez pravljic* – mrtva filma prav zaradi zavezanih rok in obdelave tem, ki ga osebno niso zanimale.

Po svetu je hodil z občutljivim pogledom in odzivnimi čutili. Prav to življenjsko občutljivost je usmerjal tudi na celuloidni trak. Hrepenel je po razkrivanju življenja – in to ne tistega povprečnega in nezanimivega, a šokantnega in vznemirljivega. Sodobnega in aktualnega. Tako je obdeloval predvsem partikularne odnose med posamezniki. In čeprav je v prerez jemal njihove male, vsakdanje probleme, se ni osredotočal na povprečne posameznike, ki se borijo za svoj povprečen vsakdan, a vsaj na določeni ravni nekonformne, čudaške individuume s posebnimi problemi. In prav ti mali, a vznemirljivi problemi so mu omogočali, da je bil v svojih filmih velikokrat ekspresionističen – blodnjaki, fantastika, surrealistično doživljanje sveta so bili njegova stalnica.

Njegov pogled na svet osvetljuje bizarno in avanturistično ekstravaganco posameznih zgodb. Njegove akterje velikokrat črvičijo notranji boji, ki se izžarevajo v boju z drugimi in svetom. Vedno je šlo za konflikt med individualnostjo in svobodo ter interakcijo z drugimi, kar je sprožilo tudi fatalne trke med dvema nasprotujočima si svetovoma. Hladnik je bil svoboden umetnik in tudi v življenju se ni oziral na pričakovanja družbe, publike, kritike. Ljubil je ekstravaganco in hojo po robu, zato je jasno, da je s svojimi filmi tudi načrtno vznemirjal in provociral. In ker je njegova filmska poetika izražala tudi njega samega, so njegovi filmi polni njegove podzavesti.

Glavna tema in rdeča nit sta osamljenost in odtujenost posameznika v družbi z drugimi. Odnosi v Hladnikovih filmih so vedno erotični. A ta erotičnost je vedno predstavljena kot trk med erosom in tanatosom, zato sta »hladnikovska« ljubezen in erotičnost vedno destruktivni, marsikdaj celo fatalni. Odnosi so lahko strastni, mučni in tragični ali pa burleskni, simbolični in komično karikirani – vedno pa razdiralni. Srečnega konca nam Hladnik ne privošči niti v romantičnih komedijah. Erotika je v Hladnikovem filmu vedno prisotna, a se manifestirana na vedno specifičen način. V Plesu v dežju in Erotikonu je erotika ekspresionistična, tragična, fatalna in tudi fantastična. V Peščenem gradu je sproščena in novovalovska, a prav tako tragična, mučna in fatalna. V Maibritt, Sončnem krik in filmu Ko pride lev je erotika igriva, sproščena, karikirana, komična in simbolizirana. Maškarado je Hladnik erotiziral najbolj radikalno, neposredno in fatalno ter podobno, a omehčano s posrednostjo nadaljeval tudi v filmu Ubij me nežno. V Belih travah je erotika komaj zaznavna in povsem deerotizirana.

Spolnost je bila za Hladnika nekaj povsem naravnega in vsakdanjega, zato ni videl nobene potrebe, da bi seksualne odnose skrival in ovijal v celofan, saj je menil, da je spolnost lepa sama po sebi. Spolnost med dvema osebama omogoča trenutek spojitve in fizično stanje »ne-bití-sam«. Medosebni odnosi so za Hladnika vedno na razhodu med dvema stanjema – »bití sam« in »bití v družbi«. A »ne bití sam« je iluzija in to nam Hladnik preko svojega opusa tudi ves čas dopoveduje. Človek vedno umre sam, zato je njegova celoživljenjska borba za stanje »ne bití sam« iluzija, ki proizvaja vedno nove konflikte in boje. Pogled, da je trajna združitev le iluzija, nam je Hladnik utelesil v mlademu paru iz Plesa v dežju. A prav hrepenenje po trajni združitvi človeka ohranja pri življenju.

### **8.3 AUTEURJEV FILM**

#### *8.3.1 Melodramatično preigravanje psiholoških ljubezenskih iger*

Hladnikov Film je – v kolikor ni komedija – melodramatično preigravanje psiholoških ljubezenskih iger med moškim in žensko, velikokrat začinjeno s homoerotičnimi razmerji. Vedno gre za razraščajočo, vse težjo in črno tragično propadajočo ljubezensko zgodbo. Film vedno znova ugotavlja in potrjuje, da je resničnost življenja tragična in da je sreča možna le v fantastični pravljici, ki se prej ali slej izjalovi kot trk z iluzijo. Hladnik nam iz filma v film dopoveduje, da če nismo sposobni živeti resničnosti, nismo vredni življenja. Zato si marsikateri Hladnikov akter življenje vzame, saj je zanje realnost muka, polna konfliktov in zagonetnih odnosov, ki se ne bližajo rešitvi, a vse bolj moreči bolečini. Hladnikov človek je prav zato alieniziran in dehumaniziran tujek odtujenega sveta, kjer ne najde svetlobe, zato tava v temi z občasnimi eskapadami v fantastiko, svoj blodnjak. Trenutke si rešuje s »*flashbacki*« in potopi v svojo podzavest, ki včasih prinesejo kanček svetlobe in sreče, a vedno znova potrjuje grozoto realnosti. Utapljanja in vračanja v podzavest pa Hladniku omogočajo manipulacijo z modernističnimi prijemi, ki ustvarjajo psihološko močne karakterizacije.

Kot velik individualist je Hladnik na svoja platna pošiljal individualiste, drugačneže, posebneže, ki se s svojim načinom življenja zoperstavljajo družbenemu omejevanju z okovi pravil in kalupi konformizma. In to ne z moraliziranjem, a z golim prikazom

nekega drugega življenja, nekega drugega gledišča na življenje. Hladnik ni nikoli sprejel družbenega zatiranja individualnosti. Prav uniformiranost vse bolj robotizirane družbe je večna kritika sodobnega sveta, ki živi v laži, nečloveškosti, odtujenosti in osamljenosti, kjer »Človeka ni več!«.

Izrazita značilnost Hladnikovega Filma je zelo nevsiljiva refleksija o sodobni družbi, podana brez vsakršnega moraliziranja. Gledalec se v vsakem filmu lahko postavi na breg odobravanja ali neodobravanja nekega momenta – vse je odvisno od posameznikovega gledišča. Hladnik je podajalec zgodbe in ne sodnik, to je ves čas jasno.

Kljub svobodi in svojskosti Hladnikovega akterja prej ali slej nastopi moreče trpljenje. Pesimizem je drža. Pesimistična ljubezen se izraža v fatalni (samo)razgradnji partnerskih odnosov, ki kopiči bolečino in jo stopnjuje z dodajanjem svinčenih uteži. Tudi do smrti. Ta neznosna razgradnja se gledalcu manifestira s konstantnimi notranjimi boji in stopnjujočimi stiskami likov do kulminacije pesimizma in obupa.

Hladnikov akter vedno nekaj išče. Išče pot, išče cilj, išče srečo, išče rešitev. Najpogosteje išče smisel za svojo eksistenco. In ko išče, je večinoma nekje na poti brez cilja, na poti »naprej«, zato se zdijo Hladnikovi filmi vsaj deloma tudi »road« filmi, saj jih dobesedno ali preneseno vedno spremlja brezciljno tavanje. Včasih s kočijo, včasih z avtomobilom, včasih z motorjem, včasih s čolnom, včasih peš, včasih z domišljijo, a vedno na poti »naprej«. Pot je za Hladnikovega akterja tudi odrešitev sama zase, saj je pot mehurček, v katerem je najlepše živeti, pa čeprav gre za iluzijo, laž, domišljijo, smrt. Vedno gre za eskapado iz realnosti. In ta nevaren skok (ki se manifestira tudi dobesedno v skoku čez pečino v smrt) popelje akterje v večne utopične kraje – naj bo to smrt, domišljija, peščeni grad, ruševina sanj, morje ali sama pot, se bodo Hladnikovi akterji le v utopičnih krajih počutili varni. Želijo si nekam, kjer je vedno svetlo, kjer vedno sije sonce, kjer je lepo. A tega ne zmorejo najti v realnosti, zato iščejo v fantastičnem svetu iluzij. Večinoma se v iskanju na poti »naprej« znajdejo ob morju, ki simbolizira svobodo, neskončnost, večnost. Tudi sam Hladnik je ljubil morje in se tam počutil najlepše. Kot njegovi akterji.

Ljubezen je za Hladnikov Film nekaj nedosegljivega, utopičnega. Življenje je namreč maškarada in ljubezen mit. Vsak menja svoje vloge in maske, zato je v Hladnikovem svetu zvestoba nemogoča, ljubezen pa bolj ali manj igra. Ne glede na to, da gre za iluzijo, pa je prav erotika del slehernega življenja. Prešuštvo, homoerotika, rivalstvo so osrednji nosilci erotičnih iluzij Hladnikovega Filma. Vsi se zatekajo k silhuetam, ki so kot iluzija realnosti. Naj si bodi to prikazen, obleka ali pravljичni »jaz«, gre za potrjevanje nezmožnosti bivanja v realnosti. A silhueta izgine, je le prazna obleka. Iluzija. Petrova izjava iz prvega celovečernega filma, »če nismo sposobni živeti v resničnosti, pa pocrkajmo«, je tako stalnica Hladnikovega opusa. Realnost je pretežka, utopija pa nemogoča. A Hladnikov akter večinoma ni sposoben živeti v realnosti, zato je pogosta rešitev iz te nemogoče realnosti prav smrt. In smrt je nasploh Hladnikova stalnica. Če ne gre za udejanjanje smrti – velikokrat tudi izjemno krute smrti – gre vsaj za stalno simbolično tematizacijo smrti.

Hladnikova ženska je večinoma samoiniciativna in odločna (sicer pa krhka in ranljiva). Vrhunec organizirane in načrtne samoiniciative je dosežen v Sončnem kriku, ko postane ženska erotični vojak, vseskozi pa je neodvisna od moškega. Le Maruša se je zdela brez njenega moškega tako izgubljena, da je vzela življenje dobesedno v svoje roke in ga končala. A tudi Hladnikova nesrečna ženska bo nasmejana. Nasmeh je kot krinka. Najglasnejši smeh bo odmeval prav v trenutku največje žalosti. Kontrasti.

Hladnikov moški pa je večinoma feminiziran, velikokrat se zdi kastriran in povsem infantilni. Če še tako napenja svoje mišice in v sebi čuti super junaštvo, je navzven smešno mlahav in poženščen. Tipičen »hladnikovski« moški je naveličan, samozadosten, deerotiziran in čustveno invaliden. Moški je odtujen egoist, nezmožen ljubezni. Zdi se, da je Hladnik z amputacijo moškosti povečal žensko moč in njeno dominacijo. Moški spolni gon in obsedenost z žensko seksualnostjo jim povsem zamegli um. Ženska erotičnost jih tako razoroži, da se večinoma le prepuščajo njihovim vodilom, poleg tega pa se morajo boriti še s svojim prastrahom pred prevzemom odgovornosti in večno željo po svobodi. A večinoma se Hladnikov moški ne bori le s seboj in s svojimi šibkostmi, ampak je večinoma vpet v večno moško rivalstvo v boju za žensko.

Ljubezenski trikotniki so za Hladnika skoraj zavezujoči. Celo večkotniki so Hladnikova stalnica. Ljubezenski boj štirih se zgodi celo na poročnem potovanju, ki ga sponzorira tekmeč. Priča smo tudi absurdno permisivnim ljubezenskim trikotnikom, ki rivalstvo, prevzemanje in prešušstvo jemljejo kot nekaj vsakdanjega in ga stopnjujejo v prijateljsko sprejemanje. Trikotniki se ne omejujejo le na heteroseksualne ljubezni, a pogosto zadevajo tudi homoerotične povezave. Nekateri trikotniki poskušajo celo z dogovori in porazdelitvijo spolnosti in odnosov vseh treh vrhov trikotnika. Odnosi rivalstva, posesivnosti in prešušstva so lahko izjemno tragični, nasilni in ponižujoči, na drugi strani pa nas zna Hladnik prav z istim momentom nasmejati z absurdnim humorjem – spomnimo se na avtoparodično izjavo: »Prevarala si me z lastnim možem!« Tako ali drugače je moški večinoma kot marioneta v blaznih ženskih rokah. In tako ali drugače je njun odnos obsojen na propad, saj gre pri razmerju le za začasno tvorbo, ki kot vsaka iluzija prej ali slej trči ob zid realnosti.

Hladnikov Film nas nagovarja k temu, da nosimo odgovornost za lastno srečo in življenje sami. Nihče ni odgovoren za nas, nihče ne more ničesar spremeniti, če tega ne naredimo sami. In prav zato, ker je odgovornost za lastno življenje tako težko umestiti v lastno iniciativo, se Hladnikovi akterji zatekajo v fantastični svet, v katerem se izgubijo v blodnjah brez prehoda. Realnost in irealnost izgubita mejo med sabo in se prekrivata, kar omogoča Hladnikovo modernistično obdelavo.

Seksualnost, ki se velikokrat manifestira kot gola fizkultura, je Hladnikova mantra, brez katere ne gre. Bolj ali manj fatalna ali bolj ali manj komična erotičnost malomeščanskega sodobnega sveta je Hladnikov Film. Njegova seksualnost ni nujno povezana z ljubeznijo, ki je itak mit in iluzija. Seksualnost je edina, ki tisti trenutek zdrži realnost in omogoča stanje »ne-bit-sam«, zato njegovi akterji večkrat vsaj pomislijo: »Če seksava, še ne pomeni, da se tudi ljubiva!« Njegova seksualnost pa ni le heteroseksualna, ampak pogosto prežeta s homoerotiko in to večinoma zelo eksplicitno. Glede na cenzuro, ki jo je doživel, je jasno, da je njegovo prikazovanje seksualnosti velikokrat razgaljeno in prikazano povsem naturalistično. Čeprav so mu ta del na filmu amputirali, je prikazoval celo najstniško masturbiranje, kar je radikalen eksces slovenskega filma. Vrhunec neposrednega prikazovanja spolnosti in hkrati pomemben del zgodovine slovenskega filma je sekvenca zabave »divjega plemena«, ki se gleda kot najlepša oda seksualni revoluciji. In to je Hladnik. To je njegov Film. Ker »ljubezni več

ni«, nam ostane svobodna seksualnost, ki se ne omejuje, ampak le prepušča strastem in navdihu.

Hladnikov Film je urbani film, v katerem se bohotijo nadstandardne vile in razkošno baročni interierji, v katerih Hladnik neposredno secira buržoazijo. Med štirimi stenami bogatih hiš pogosto pustošijo nezadovoljstvo v dolgočasnem zakonu, ki ga spremlja želja po spremembi ter posledično prešuštvo. Meščanska življenja se v Hladnikovem Filmu spopadajo s fatalno ljubeznijo tragičnih razsežnosti, a polnih strasti in erotike. Hladnikova melodrama se praviloma začne srečno in sproščeno, a se nujno tudi tragično konča, prehod pa Hladnik vedno mojstrsko stopnjuje. Kot bi vsaki sekvenci dodal svinčeno utež, ki tudi gledalca vse bolj bremeni.

Zelo očitno je, da je v času njegovega najbolj intenzivnega delovanja razsajala vietnamska vojna, ki ji je v duhu »*flower-power*« drže nasprotoval. Geslo »*make love, not war*« je pogosta parola opusa in prav gotovo je to Hladnikova izjava. Hladnik sicer stalno izkorišča svoje akterje za osebno nagovarjanje družbe.

Hladnikov Film je poln nanašanja na prejšnje filme, sposoben je celo parodije svojih prejšnjih – tudi tragičnih – sekvenc in s svojim plakatom izvede tudi »*cameo apperance*«<sup>74</sup>. Akterji različnih filmov so si med seboj velikokrat zelo podobni in se zdijo kot nadgradnja prejšnjih izvedb. Prav tako zgodbe in dogodki. Kot bi vlekel isto nit skozi celoten opus in to ne glede na osnovno žanrsko usmeritev. Poleg nanašanja nase in na svoje predhodne akterje in filme pa je zvest tudi podarjanju poklonov (»*homage*«) drugim cenjenim umetnikom. Večino poklonov nameni ikonam množične popularne kulture.

Vsak film je poln kontrastov. Značilna je kontrastna gradnja karakterjev, ki so si diametralno nasprotni, s čimer Hladnik doseže še jasnejšo karakterizacijo svojih oseb. Tudi dogodki so si med seboj velikokrat kontrastni, kar še utrdi vzdušje obeh polov, zelo posplošeno recimo temu kar dobrega in zla. Nasploh je kontrastiranje pomemben Hladnikov element. Velikokrat je kontrastno tudi kadriranje in uporaba glasbenih vložkov.

---

<sup>74</sup> Plakat filma Peščeni grad se pojavi v kadru Erotikona.

Hladnikov Film se začne hrupno. To je pravilo. In hrupen začetek gledalca uvede v film z *introm*. Uvodi v film so enote zase, so kot napovednik vzdušja in abstrakt filma. Mojstrsko ustvarjeni prologi strnejo vzdušje, maksimo in sporočilo filma.

Hladnikov podpis, ki podpira njegovo avtorstvo, je tudi kontinuiteta zvokov. Skovikanje sove in hladen veter, ki ustvarja ob zli slutnji skovikanja neznosen občutek hladu, naznanjajo tragičen preobrat, hladen konec ljubezni, spoznanje o padcu iluzije, neobstoječe ljubezni in tudi smrt. Kontinuiran Hladnikov zvok, ki ustvarja vzdušje, je tudi bučanje morja, ki je odrešujoče tako za gledalca kot za akterje. Še posebej močni so zvočni občutki takrat, ko Hladnik kamero potopi pod vodo in s tem v vakuum, zatišje, mir. Sicer je voda nasploh Hladnikov pogost in pomemben scenaristični element. Morje, dež, bazen, sod vode, ribnik ... Akterji so pogosto soočeni z vodo, ki je lahko utopični kraj sam zase, kulisa, kraj zločina ali pa komičen vložek. Tudi glasba je za Hladnika zelo pomembna in podpira učinke slike, saj ustvarja vzdušje, ritem in orientira gledalca. Hladnikov film ima poleg ponavljajočih se zvokov, ki dajejo gledalcu jasno orientacijo, tudi glasbeni *leitmotiv*, ki prav tako jača učinke spremljajoče slike. Ena od vrlin Hladnikovega Filma je tudi mojstrsko prehajanje iz nediegetske v diegetsko glasbo.

Hladnikova kamera je aktivna in živa ter v veliki meri sodeluje z gledalcem. Pogosti so dvigi kamere in prepuščanje ptičjemu gledišču, kar utrjuje vlogo vsevedih gledalcev, poleg tega pa ojača gledalčevo sočustvovanje in refleksijo – nekajsekundni kadri s ptičje perspektive namreč dopuščajo gledalcu, da se zamisli nad dogodkom in ustvarjenim vzdušjem. Ptičjo perspektivo nam namenja skrbno načrtovano. Prav tako nas Hladnik velikokrat postavi za hrbet akterja in nas s tem vanj utelesi, da na dogajanje gledamo z njegove perspektive. S tem še utrdi voajersko naravo gledalca. Zelo pogosti so prvi plani, velikokrat zelo ekspresionistični in presunljivi. Hladnikov Film je poln lucidnih novovalovskih in ekspresionističnih domislic, ki še utrjujejo čarobnost filmskega formata umetnosti. Njegov podpis so tudi prepovedani pogledi v kamero, ki se zgodijo v ključnem trenutku spraševanja ali razodetja. Značilne so vožnje kamere, velikokrat zelo modernistične in pripovedne. Značilno je, da nam z enim samim kadrom pove celo zgodbo – z enim samim pogledom ali simbolom ustvarja slike in z njimi vzdušje filma. Slika za sliko, mojstrsko povezani v Film.



Film, ki je poln simbolike, metafor in asociacij. Razni ponavljajoči se znaki, ki ponujajo konotativne asociacije, in konstantna simbolika so v posameznem filmu tisti dodatek, ki podobno kot zvok in glasba gledalca orientira in dopolnjuje akterja ter zgodbo. Simbolični vložki, ki se velikokrat berejo kot dvoumne izjave, prav tako razlagajo ozadje in spodbujajo gledalčevo refleksijo. Z dvoumnim zavajanjem v trenutkih preobrata pa ustvarja presenečenja. Hladnikov Film je poln absurdov. Absurdne izjave, absurdni dogodki, absurdni odnosi. Njegovi prehodi niso mehki, ampak šokantni in rezi vzdušja ostri. Mehke prehode dopušča med realnostjo in irealnostjo, s čimer želi poudariti prav to tanko mejo med dvema stanjema iste eksistence. Za prehode pogosto uporablja elipso, ki ustvarja kontinuiteto akterjevega doživljanja. Estetsko učinkovita je tudi Hladnikova repeticija in podvojitve prizorov.

Kot modernist je Hladnik v svojih filmih mojstrsko ustvarjal šokantne nadrealistične kadre. S svojo brezkompromisno nadrealistično estetiko je vzbujal srhljivost in grozo. V večini filmov so očitni tudi novovalovski vplivi, ki se izražajo v dolgih brezskrbnih in sproščenih sekvencah. Mojstrsko. Kot izvežban »*metteur en scene*« je vse svoje znanje in izkušnje lahko mojstrsko mešal in ustvarjal povsem svojo filmsko poetiko. Povsem svojo filmsko govorico. Zanj je značilno mešanje žanrov, saj lahko v enem samem filmu gledalca popelje skozi melodramo v psihološki triler, od tam z »*road*« estetiko do burleske in muzikala. V melodramatičnem naboju filma lahko Hladnik od začetne navidezne sreče mojstrsko stopnjuje grozo in nesrečo ter počasi dodaja malodušju svinčene uteži tako, da gledalec z akterjem počasi pada v brezno pesimizma in tesnobe. Srečnega konca večinoma ne privošči.

### 8.3.2 *Komično-absurdni manifesti ljubezni in svobode*

A Hladnikov Film ni zgrajen le na melodramatičnih temeljih. Njegova poetika ni le pesimistično črna, a tudi barvito srečna. In Hladnikov prepoznaven stil ostaja očitno tudi na izrazito komičnih temeljih. Celo koketiranje s klasično romantično komedijo, ki mu je precej žanrsko zavezala roke, je pokazalo njegovo poetiko in držo.

Hladnik tudi v komediji namreč obdrži svojo avtorsko prezenco. Pripovedno kontrastnost še ojača, tudi estetsko gledano je v kontrastiranju zelo učinkovit.

Kontrastni liki, ki gredo pravljico skupaj, kontrastna dojetanja, kontrastna glasba in zgodbe so še vedno prisotne. V komičnem Hladnikovem filmu so pogoste besedne igre, ki gredo z roko v roki s stalnim – tudi megalomanskim – pretiravanjem, ki mojstrsko izrisuje »hladnikovsko« burleskne karikature. Kričeča in barvita kostumografija sprošča vzdušje ter gledalcu omogoča užitek mladosti, brezskrbnosti in ljubezni. Končno sproščenost in užitek. Kot se za Hladnikov film spodobi, tudi v komedijah zvočna in glasbena spremljava poudarjata sliko in s tem vzdušje. Množični, koreografirani kadri s ptičje perspektive so oblikoven Hladnikov podpis, še ena od njegovih stalnic. Tako kot odmaknjeni podvodni kadri. Kamera ostaja aktivna, igriva in če je v melodramah velikokrat upočasnila posnetke, v komediji raje uporablja hitre posnetke, ki še ojačajo burlesknost dogodkov. Repetitivnost kot poetičnost je v komičnem svetu še ojačana. Jezik je v Hladnikovem filmu nasploh zelo živ in sočen, še posebej med mladimi akterji. Veliko je preklinjanja, pogovornega jezika in tudi slenga, kar se v sproščenih komedijah še utrdi.

Hladnikova komedija je stripovsko karikiran, pop artistično barvit film, ki se upira jugoslovanski črnini. Čeprav je v njej veliko seksualnosti in erotike, je le-ta samocenzurirana in zapakirana v vrhunske »hladnikovsko« estetizirane domislice, opremljene s simboliko, ki dodaja oblikovno vrednost filmu. Erotični pathos pa s preusmeritvijo na strogo asociativnost vseeno ne izgubi na ostrini. Z domiselnimi sekvencami, ki spominjajo na fizkulturo, ustvarja mojstrsko obdelane prizore, ki dokazujejo visoko kakovost avtorske filmske poetike in obrtniškega znanja. Domiselnost asociativnih kadrov doživi vrhunec v filmu *Ko pride lev*, kjer smo lahko pričča likovno izjemno preišljenim kadrom. Spolnost se gleda koreografirana v poetičnih filmskih pasajah, kjer tihe sekvence ustvarjajo ritem. A o spolnosti ne duha ne sluha. Včasih se nam zazdi, da smo prepuščeni kolažu umetniških vtisov in naši domišljiji.

V Hladnikovi komediji je zastavljena tudi vzporedna kriminalka, ki še potencira »hladnikovsko« burlesknost, zaščitni znak Hladnikovega filma (in to ne le v komedijah). V komičnem filmu je simbolika še bolj jasna in povsem karikiran ter zapakirana v stripovski stil, ki odlikuje Hladnikovo poetiko. Ta burleskna karikatura Hladnikove komedije je pretirano koreografirana, kar še estetsko jača komičnost filma.

Da gre za mojstra, je jasno, saj Hladnik tudi v sproščeni komični formi ustvarja estetsko zelo premišljene kadre, ki so kot avtorski podpis, njegov jasen rokopis.

Stereotipna karikatura Hladnikove komedije sarkastično in cinično prikazuje absurden, smešen in umazan svet kapitala, na drugi strani pa dovoli naivno in srečno ljubezen. Gre za burleskne parodije, kjer bizarnost utrjujejo absurдни trenutki, a hkrati ustvarjajo oris družbene realnosti.

Ker v komediji ni prostora za fatalno destrukcijo, se lahko romantika uresniči le v Hladnikovi komični uprizoritvi ljubezni. V teh zgodbah, ki ne pozabijo na ljubezenske zaplete, zaznamo skoraj popolno odsotnost posesivnega ljubosumja. Ljubezenski trikotniki so prisotni, a nevtralizirani in okradeni vsake fatalnosti, saj se ve, da ima ljubezen pač omejen rok trajanja. Brez velikih besed, obžalovanj in trpljenja. Ljubezenske zgodbe so sproščene, vesele, radostne in srečne. Uživaške. Se pa prav tako večinoma končajo z razdorom.

Še bolj kot v melodramatičnem »hladnikovskem« svetu, je »hladnikovski« moški feminiziran v komediji. Moški je prava princeska – mehkužen, požensčen in nesposoben, a rojen pod srečno zvezdo. Kot kastriran deviški lepotec je, ki zna udariti s svojim egoizmom in oportunizmom. Komično oblikovani »hladnikovski« moški so izrazito čudaški karakterji. In če Levu izjemoma ne smemo očitati manka seksualnega libida in moškosti, mu lahko dodamo še mero čudaškosti več.

V komediji je »hladnikovska« ženska emancipirana kot nikoli doslej. V Sončnem kriku doseže ženska emancipacija vrhunec in ustvari planet žensk, ki se bori za spolni objekt. Oda telesni seksualnosti, seksualni revoluciji. Moški postane seksualni stroj za redno fizkulturo lačnih samic. Ženska je samoiniciativna, ob tem celo agresivna. Brez romantike, zgolj fizkulturno. Hladnikova ženska v komediji udari po mizi še močneje kot navadno in vzame stvari v svoje roke. Tudi razočarana se postavi na svoje noge in gre svojo pot naprej. Nasmejana. Hladnik v komediji povsem zamenja družbeno pričakovane vloge moškega in ženske, kjer lahko ženska s svojo seksapilnostjo moškega kadarkoli razoroži in zahteva od njega vse. Ženske so uniformirane in oborožene s svojo erotično nabitostjo. Lahko so tudi naivno zaljubljene, a, čeprav odrinjene, se ne pustijo poteptati.

Tudi v komediji slišimo protivojne parole in *beat* vzdušje rock'n'rolla ponovi Hladnikovo geslo »*make love, not war*«. Hladnikove vrednote so stalnica. Svoboda je močno vpeta v Hladnikov pogled na svet in njegovo filmsko poetiko. Svoboda bivanja, seksualna svoboda, umetniška svoboda. Svoboda pa gre z roko v roki z individualnostjo njega samega in njegovih likov. V komediji je svoboda še izrazitejša, saj se ne bori s fantazmami težkih psiholoških stanj notranjosti. Komičen Hladnikov Film je tako oda mladosti, svobodi, uporništvu, hedonizmu in krik avtoritetam. S sodobnostjo se borijo proti zastarelosti in z odprtostjo nastavljajo ogledalo zadržtosti konvencionalne družbe.

Film *Ubij me nežno* je poglavje zase. Gre namreč za film v Hladnikovem opusu, ki na nek način poveže vse filme – tako melodramatične kot komične – v parodično zmešnjavo. Čeprav v osnovi parodira šund literaturo, se zdi bolj, da parodira samega sebe. Baročna nasičenost prekaša celo *Ples v dežju*, seksualnost pa spet zajaha odkrite oblike predstavljanja (čeprav *Maškarade* ne ponovi). Vsa fatalna tragičnost Hladnikovega Filma dobi v *Ubij me nežno* na okrutnosti in pretirani prisotnosti krvi, a ne izgubi na komičnosti. Zato gre za svojevrsten eksces, ki potencirano obdela vse, kar je bilo že obdelano. Erotika, homoerotika, fantastični blodnjak, hedonizem, kruti umori in ostali ekstremi, ki se v končni fazi spreobrnejo v golo iluzijo zdolgočasenega življenja. Vse je iluzija. Vse svoje zgodbe je strnil v ta ludističen film in zrušil vso vero v obstoj svobodomiselnega pogleda na svet, ki ga je gradil skozi celoten opus – tako komičen kot melodramatičen. Svoboda je mit. Vsi živimo v realnosti, čeprav tega nismo sposobni. In trpimo. Nesvobodni, utopljeni v svojih sanjah.

### 8.3.3 *Odmik in zaton*

Hladnik je že od samih začetkov dokazoval, da je izjemen »*metteur en scene*«. S svojo kamero zelo domiselno in spretno ustvarja sekvence, prehode in vzdušja. Urbane zgodbe, stran od zgodb malih ljudi. Bele trave pa so odmik prav s prestavitvijo kamere v ruralno okolje, kjer se bijejo eksistencialni boji delavskega razreda. Hladnik je ostal zvest pripovedovanju zgodbe preko partnerskega odnosa, a daleč stran od njegove stalne poetike in tematike. Zato je ta film v Hladnikovem opusu ujet kot tujek. Jasno je, da ga tema ni zanimala, in kot nekdo, ki ni znal brefirati, je posnel medel film, ki Hladnikovemu Filmu ni niti podoben. S tem, da je dajal Vero in Daneta v posteljo

oblečena, je jasen protest nadzoru nad njegovim umetniškim delom in nad umetniško nesvobodo. S socialno dramo je tako posnel povprečen, politično korekten film, ki je napovedal strm padec njegove ustvarjalnosti.

Podobna žalostna zgodba se zgodi s filmom Čas brez pravljic, ki, kljub na momente zelo poetični in »hladnikovsko« spretni obdelavi partizanstva, ni bil v skladu s Hladnikovim pogledom na svet. S tematiko, ki ga ni osebno intrigirala, je tako posnel partizanski film brez večje markantnosti. In tako je tudi v filmskem svetu zašel v čas brez pravljic. Kratki film Prstan, ki je del omnibusa P. S., le še simbolično utrdi njegov umetniški konec in prenehanje s celovečernim stvarjenjem, čeprav sam Hladnik tega ni ne vedel ne pričakoval. Njegova filmska strast je namreč še hrepenela in v rokavu je imel še nekaj adutov. A zaman.

Rečemo lahko, da izjema potrjuje pravilo in je Hladnikov odmik od svojega Filma le dodaten dokaz, da je bil Boštjan Hladnik neizpodbiten *auteur*. Konec koncev je padec doživel prav v filmih, ki so bili kilometre stran od njegovega pogleda na svet in filmske poetike. Kot pravi *auteur* pa je bil lahko zvest le sam sebi.

#### 8.4 KRITIKA O BOŠTJANU HLADNIKU<sup>75</sup>

Boštjan Hladnik je imel to nesrečo, da je svojo filmsko strast razvijal na slovenski filmski sceni, ki je zaradi strahu pred filmom in načrtnim zapostavljanjem filmske umetnosti nazadovala in nikoli zares vzpostavila kinematografske kontinuitete in močne filmske kulture. Nekaj filmskih entuziastov je bilo premalo, da bi se razvila zares kultivirana filmska javnost, kultura in kritika. Filmski kritiki in recenzenti so večinoma izhajali iz gledališkega področja, kar je posledično pomenilo, da je med kritiki vladalo nepoznavanje filmske govornice in umetnosti. Izhajajoč iz gledališča je kritiški pogled marsikaj spregledal in se opiral na povsem napačne vidike Hladnikovega ustvarjanja. Iz tega je izhajalo, da so Boštjana Hladnika vso kariero trgali in mu očitali vse mogoče, a le redko priznali njegovo veličino.

---

<sup>75</sup> Podrobnejšo analizo kritiških zapisov o Hladnikovih filmih si preberite v Prilogi 2.

Redki kritiki so namreč spoznali Hladnikov *auteurski* duh. Eden izmed njih je **Ranko Munitić**, ki je Hladnika označil za »edinega pravega umetnika« (Munitić 1968, 368). Dejstvo, da so ga kritiki tako pogosto cefrali, prav gotovo izhaja tudi iz velikih pričakovanj – kot nadobuden najstniški cineast je s svojimi amaterskimi stvaritvami standarde svojega filmskega talenta postavil zelo visoko in postal vsemogočen up jugoslovanske kinematografije. In s svojim prvim celovečercem, slovensko modernistično filmsko premiero, ki je bila kasneje deklarirana za najboljši slovenski film vseh časov, je kritiško javnost razočaral. S svojim prvim celovečernim filmom je namreč izdal slovensko tradicijo, zapovedano skromnost slovenskega naroda in spoštovanje slovenske zborne izreke. Ustvaril je »neslovenski« film in s koketiranjem z zahodom izdal slovenskega malega človeka. Največji greh je bila sodobnost, sproščena slovenska izreka in urbanost. S Plesom v dežju je spodkopaval slovensko umetniško tradicijo. In kot nalašč je začel s svojim profesionalnim filmskim ustvarjanjem prav v času največjega strahu pred modernizmom in novitetami. A prav zaradi tega se je v slovensko in tudi jugoslovansko kinematografijo usidral kot revolucionar, kot modernist in kot upornik. »*Enfant terrible*« slovenskega filma.

Če bi dojemanje Hladnika skozi oči kritike uprizorili z grafom, bi začeli zelo visoko. Po zelo dobro sprejetem amaterskem kratkem filmu Deklica v gorah (1947) je velike pohvale in spoštovanje sprejemal tudi njegov amaterski kratki film Pravljica o ljubezni (1954). S tem filmom je pridobil naziv »*enfant terrible*« slovenskega filma, ki ga je spremljal celo kariero. A z nastopom na profesionalnem dolgometražnem odru je bilo moč zaznati takojšen padec krivulje. Čeprav so mu nekateri priznali, da je s Plesom v dežju zaoral ledino slovenskega avtorskega, osebnega in umetniškega filma, so film na Slovenskem večinoma sprejeli z neodobravanjem. **Janko Kos** je bil Hladniku načeloma naklonjen in je priznal, da smo z njim pridobili režiserja – *auteurja*, s katerim je slovenski film prvič »postal izraz in orodje osebnosti« (Kos 1968, 32). Kos je spoznal vrednost avtorskega ustvarjanja v tem, da nosi ves proces filmske stvaritve »pečat svojevrstne osebnosti, ki se je /.../ znala izražati s filmskimi sredstvi« (Kos 1968, 32).

Med kritiki so bili tudi takšni, ki so povsem ujeli ta Hladnikov avtorski duh in prepoznali njegovo umetniško specifiko in filmsko občutljivost. Poleg tega je večina priznala Hladnikovo filmsko obrtniško znanje, a očitala njegovo umetniškost – tej očitki

so izhajali prav iz nepoznavanja filmske umetnosti, saj niso uvideli, da gre za avtorsko ustvarjanje z modernističnim filmskim jezikom.

Očitali so mu pomanjkanje družbene občutljivosti, saj se je odrekel moraliziranju in ekraniziranju socialnih tegob malega človeka in namesto tega na filmska platna odtujeno pošiljal t. i. nerealna družbena stanja buržoazije. Njegova osrednja tematika je bilo prešušno in bogato erotično življenje v svetu meščanske odtujenosti, česar kritiška javnost ni nikoli požrla. Nemalokrat so Hladnikovo avtorsko težnjo spoznali kot artistični ekshibicionizem in cirkuško demonstracijo njegovega neizpodbitnega obrtniškega znanja. Motilo pa jih je, da se ni držal dramaturške narativne logike in namesto pojasnjevalnega dialoga uporabljal simboliko in asociacije. Hladnik naj bi gledalca varal s fikcijo in lažjo, saj v filmih predstavlja tuj svet, ki nima veze z realnim slovenskim okoljem. Snemal je namreč zgodbe o razvajenih malomeščanih, namesto da bi upodabljal socialni realizem. Prav zaradi nepoznavanja socialistične realnosti so mu očitali ideološko ignoranco. Bil naj bi malomeščansko izučen in o dejstvih socialistične družbe povsem nepodučen.

Dejstvo je, da je bila slovenska kritiška javnost v času Hladnikovega ustvarjanja filmsko nepodučena in ignorantska – v tistem, kar bi morala spoznati njegovo neizpodbitno tehnično podkvano avtorsko filmsko govorico, je videla njegovo največjo nesposobnost. Kritiki niso bili sposobni sprevideti njegove neizpodbitne avtorske vizije in ga prav zaradi nje ves čas podcenjevali. Veljalo je, da je fabulativno smiselna vsebina pomembnejša od forme in ker je Hladnik po definiciji ravno nasprotno, po zgledu modernističnega novega filma, dajal prednost formi, je padel na izpitu slovenske kritiške javnosti. Očitki, da je Hladnikova filmska govorica pomembnejša od same vsebine, se nadaljujejo po celotnem opusu.

Tem očitkom se pridružujejo tudi drugi, na primer nespoštovanje slovenskega jezika in pomanjkanje stroge lekture ter celo diletantizem. Očitali so mu, da je seksualnost, žensko goloto in erotiko zlorabljal v komercialne namene. Poleg tega je bil ob tem Hladnikov največji greh, da je mavrično seksualnost predstavljal kot nekaj povsem naravnega in normalnega. Erotika in seks sta v Hladnikovih filmih brezgrešna. In ker naj bi bil film v službi morale, je to njegov velik greh. Če bi Hladnik s filmi jasno

izjavil grešnost in nemoralnost seksualnih odnosov, bi verjetno zvožil celo brez cenzure in ne le z blažjo kritiko.

Tako je bilo zaupanje v največje upanje slovenskega filma iz filma v film manjše in kritike vse ostrejše. Sicer so se vedno našli tudi zvesti Hladnikovi navijači, ki so doumeli njegovo neizpodbitno avtorsko poetiko, a so bili v manjšini. Ko je nastopil na tujem filmskem trgu in z nemškim producentom posnel dva filma, ga je slovenska filmska javnost skoraj ignorirala. Tuji kritiki pa so ga že zaradi svojih prvih dveh celovečernih filmov prepoznali kot enega boljših mladih evropskih režiserjev. Tujina je v Hladniku prepoznala neizmeren talent, medtem ko se je slovenska kritika še kar naprej spotikala ob pomanjkanje fabulativnosti in utemeljitvene vsebine.

Graf kritiške percepcije Hladnikovega opusa torej prikazuje konstantno strm padec. Opazimo lahko tudi drastično pojevanje kritiške zainteresiranosti do njegovega dela. Z vsakim filmom je bila kritika strožja in z vsakim filmom je bil Hladnik bolj podcenjen režiser. Počasi je tonil v pozabo in manko filmskega angažmaja. Na srečo se je – sicer veliko prepozno – javnost vendarle zavedla, da je Boštjan Hladnik med najboljšimi slovenskimi režiserji vseh časov. Če bi se tega zavedali že nekoliko prej, bi spoznali, da si je zaslužil tudi kakšno priložnost več.

## 8.5 BOŠTJAN HLADNIK KOT *AUTEUR*

Da je Boštjan Hladnik *auteur*, smo vedeli že na začetku analize. Tako markantna dediščina namreč tudi nepoznavalcu ponudi zlato nit, ki veže celotno Hladnikovo zgodbo v neizpodbiten avtorski opus. Tudi romantično gledano lahko zaključimo, da je Boštjan Hladnik tiste vrste filmski umetnik, ki razpolaga s samosvojo in edinstveno osebnostjo, ki se prevaja v avtorsko vizijo in preko nje v filmsko govorico, ki ustvarja načeloma enoten filmski opus. Velikokrat je bil nerazumljen in kot pristen upornik pod budnim očesom oblasti. V svojem ustvarjanju je ostajal zvest samemu sebi in s tem ohranjal svojo individualnost. S svojo individualnostjo pa je preko ponavljajočega se filmskega jezika na svoje filme projiciral svojo konstantno avtorsko vizijo in tako stilistične rešitve ter tematske obdelave združil v *auteurski* Film. Njegov značilen pogled na svet je preko kamere predajal gledalcu in tako z njim delil samega sebe. Svoj



svetovni nazor. Njegova avtorska duša se ni predajala toliko zgodbi, ampak bolj načinu pripovedovanja fabule. Forma in mizanscena sta mu pomenila medij izražanja individualne perspektive in sredstvo uokvirjanja vsebine. Vsebina je bila obstranska, čeprav se je v okviru osebne vizije najraje nanašala na malomeščanske erotične zgodbe v odtujenem svetu.

Boštjan Hladnik je svojo umetniško plat in izrazito talentiranost dokazal že kot najstnik in se s svojo amatersko mojstrovino Deklica v gorah (1947) zavihtel med upe slovenskega filma. Svojo nadarjenost je še utrdil s svojim prvim celovečernim filmom Ples v dežju in se kot pionir slovenskega modernističnega filma vpisal v zgodovino slovenskega filma. Že začetki so torej kazali drznost, umetniškost in samosvojost vizije, ki se je z leti nadgrajevala in vedno znova iskala nove rešitve, a ostajala zvesta Hladnikovemu pogledu na svet. Ko je sebe »prevaral« in zajahal tematike, ki mu niso bile osebno blizu, je dokazal, da ne zna blefirati, in tako ustvaril medel film, ki kot izjema potrjuje pravilo o njegovem neizpodbitnem avtorstvu.

Ustvarjal je v času partije in agitpropa, a ravno v tem času posnel svoje najbolj modernistične, kontroverzne in ekstravagantne filme, kar le potrjujejo domnevo, da so lahko omejevanja tudi spodbuda. Bil je namreč tisti »*enfant terrible*«, ki je izzival oblast in se kot upornik znašel v konfliktni drži nasproti konformizmu, a zaradi svoje modernistične nerazumljivosti večinoma odšel mimo brez prask. Dobro podkovan s filmskim metierijem se je igral s filmskim jezikom in provociral vsestransko publiko, saj je jahal vode, ki niso bile varna izbira. Uporniško, drugače, izzivalno. V okolju, kjer se je spodbujal »pravilen« način ustvarjanja, se je lahko razvil umetniško močan *auteur*. Kar Hladnik vsekakor dokazuje. Čeprav so ga že kot najstniškega cinefila oblasti imele pod nadzorom kot tempirano bombo potencialnega ekscesa, je imel vsaj načeloma mir in umetniško svobodo. Vsaj dokler ni posnel ekscesne Maškarade in si z njo nakopal radikalno cenzuro, ki ga je kot avtorja tudi osebno zelo zbolela. Počutil se je, da mu maličijo otroka. Tako kot ga je zaradi finančne prepreke neposneti film preganjal kot prisilno abortiran otrok. Bil je ranljiv umetnik. Na svoje ustvarjanje je gledal zelo osebno in s filmskim setom dihal. Ko ni bil za kamero, je notranje hiberniral.

Kot *auteur* je imel nekaj konstantnih sodelavcev, ki jim je zaupal in verjel ter vedel, da bo z njimi lahko sledil svojo avtorski viziji. Ni pa imel zabetoniranih sodelavcev, saj se

je zavedal, da je ne glede na kontinuiteto avtorske vizije vsak film projekt zase in da zato potrebuje vsak svoj lasten razmislek. Imel je nabor svojih zvestih spremljevalcev. Tudi muze si je ustvaril in se vanje filmsko zatreskal, da jih je komaj predal naprej. Kot režiser *auteur* se je zavedal, da je navkljub kolektivni naravi filmske produkcije prav on dirigent, ki ustvarja vzdušje. In dobro vzdušje je pomemben dejavnik dobrega filma, ki je lahko posledica dobro ubrane ekipe, ki režiserju zaupa in spravljivo sledi ideji ter avtorski viziji. Pri tem je bil strog in dosleden. Ker je imel film še pred začetkom snemanja zmontiran v glavi, je svojo avtorsko vizijo prenašal natančno, saj je vedno želel maksimum od celotne ekipe. Kompromisov ni želel. Filmu v glavi in snemalni knjigi je – če so le bile možnosti – sledil brez popuščanj in prilagajanj. Kot *auteur* je ves čas ostajal zvest sebi.

Prav zato se je zavedal, da imata ob sliki pomembno vlogo tudi zvok in filmska glasba. Vedno je skrbno izbiral in z njima natančno manipuliral, kar se v njegovih filmih tudi z lahkoto opazi, saj je glasbeno in zvočno obdelovanje filmskega gradiva dosledno in konstantno. Hladnikov rokopis. Tudi scenarije je kot pravi *auteur* najraje pisal sam, ali pri njih vsaj sodeloval. Čeprav je kot avtorski modernist dajal pred fabulo prednost filmskemu jeziku, mu je morala biti tematika blizu. Iskreno in pristno je namreč lahko obdeloval le tiste teme, ki jih je čutil in poznal. Blefirati ni znal. Njegova avtorska participacija pa se ni končala pri snemanju, ampak kreativno nadaljevala tudi v montaži. Montaža je bila zanj umetniško delo, ki je zahtevalo režiserjevo avtorsko vizijo.

Ker je bil tudi zasebno ekstravagantne narave, so bile njegove zgodbe bizarne in avanturistične. Hoja po robu ga je spremljala tako v osebнем življenju kot tudi na filmskem setu in preko njega se je ekstravaganca selila tudi na akterje Hladnikovega Filma. Triadi melodram se po dvofilmski eskapadi pridruži Maškarada. In zdi se, da je najbolj pristen »hladnikovski« jzik prav psihološka razgradnja malomeščanskih družbeno prepovedanih odnosov. Stran od socialnega realizma na pot ekstremne seksualne odprtosti. A po drugi strani je svetlejši pol Hladnikove duše, tisti nagajivo nasmejan in hudomušen, priskrbel še protiutež težkim buržoaznim zgodbam zablojenih zaljubljenecv. Očitno je, da so se akterji selili iz filma v film. Lahko nekoliko spremenjeni, bolj zreli, morda bolj radikalni ali osvobojeni, a Hladnikovi vendarle. Tudi sami dogodki in ideje so dobivali nove razsežnosti v novih filmih. Če so na primer ribe v kadi Leva žgečkale in sprožale neukrotljiv smeh, so smrtonosne ribe v ribniku z

Adamom sprožale neutolažljiv krik na pomoč. In tako marsikateri dogodek. Tudi sami akterji so zelo prepoznavni v drugih filmskih inkarnacijah. Že z nanašanjem na lastne filme je ustvarjal tisto nevidno vez svojega opusa, ki ga neizpodbitno uvršča med *auteurje*.

Poglobljena analiza je dokazala Hladnikovo konstantno avtorjevo držo in ga s čudovitim opusom umestila med najmogočnejše *auteurje* ne samo slovenskega, ampak tudi svetovnega filma. Boštjan Hladnik je slovenski umetnik, ki si zasluži veliko začetnico in veliko obžalovanje, da je bil prevečkrat podcenjen, še bolj pa si slovenska filmska institucija zasluži občutek slabe vesti, da ga filmska produkcija ni jemala resno niti v osamosvojeni dobi Slovenije. Izginil je z zemljevida slovenskih režiserjev, čeprav je imel zagotovo še ogromno navdiha in idej. Njegov metier pa ne potrebuje izgubljanja dodatnih besed. Boštjan Hladnik je *Auteur*, ki si upravičeno zasluži gradnjo kulturne osebnosti. Boštjan Hladnik je ikona slovenskega filma. »*Enfant terrible*« v najčudovitejši preobleki.

## 9 ZAKLJUČEK

Boštjan Hladnik je *auteur*. Je tiste vrste režiser, ki je svojo tehnično znanje skrbno nadgrajeval in že od otroštva naprej gradil svojo avtorsko vizijo. Bil je filmski mojster, ki je živel za film. Kolikokrat je poudaril, da je živel le tedaj, ko je snemal. Da je star toliko, kolikor celovečernih filmov ima. Bil je cineast. Zgodovina slovenskega filma mu priznava pionirstvo modernističnega filma, oblast mu je še pred smrtjo podelila zlati red za zasluge Republike Slovenije pri filmskem ustvarjanju in tudi javnost mu je z viktorjem za življenjsko delo priznala mogočnost filmskega doprinosa. Hladnik je neizpodbiten *auteur*, ki bi si zaupanje zaslužil tudi v osamosvojeni Sloveniji. Zakaj je takrat izvisel, ostaja vprašanje.

Naj pričujoče diplomsko delo spodbudi poglobljeno obravnavo slovenskih režiserjev. Ne samo slovenskih, tudi tujih, zakaj pa ne. Filmski jezik ne pozna meja. Avtorska študija omogoča več pristopov in variacij k obravnavi režiserjev in tudi drugih avtorskih odnosov v filmski produkciji. Z avtorsko analizo lahko natančno in poglobljeno preučimo režiserjev opus, režiserjevo okolje in percepcijo ter namesto posamičnih zgodb napišemo eno, ki režiserjevo delo in življenje zaokroži v celoto. S tem se odpre mnogo vprašanj in dilem, ki še spodbudijo obravnavo nacionalne kinematografije in s tem pomemben doprinos k poglobljanju v (slovenski) film in sistematiziranju filmske dediščine. Vsak režiser si zasluži svojo celostno obravnavo in na slovenskem filmskem platnu se je zagotovo odvrtelo kar nekaj *auteurskih* opusov, ki bi si zaslužili monografsko obdelavo. Biti režiser ni lahko, postati *auteur* pa je še veliko težje. Prepoznati *auteurja* pa je odprto delo za vse nas, ljubitelje filma in filmske strokovnjake. Prvi korak je poglobitev.

Za zaključek bi poudarili, da ni umetnost le film, ampak da je umetnost lahko tudi filmska kritika, ki lahko poleg posamičnih, periodičnih in vsakodnevnih kritičkih zapisov koplje po arhivih in morda s temnih, zaprašenih polic izvleče zanemarjene, podcenjene, nepriznane in spregledane režiserje ter jih s poglobljeno interpretativno avtorsko metodo dvigne na *auteurjev* pedestal. Seveda ni cilj gradnja kultov osebnosti, a zaslužnim režiserjem priznati veličino, kvaliteto in neizpodbitno avtorsko moč in s tem dati javnosti možnost branja njihove vizije, filozofije in sporočil. Kdo bo naslednji?

## 10 LITERATURA

1. Astruc, Alexandre. 2009. The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo. V *The French New Wave – Critical Landmarks*, ur. Peter Graham in Ginette Vincendeau, 31–37. London: BFI.
2. Anshen, David. 2007. Alphaville: A Neorealist, Science Fiction Fable about Hollywood. V *Italian Neorealism and Global Cinema*, ur. Laura E. Ruberto in Kristi M. Wilson, 91–110. Detroit: Wayne State University Press.
3. Armes, Roy. 1976. *French Cinema: since 1946*. London: Tantivy Press.
4. Aumont, Jacques. 1991. *Vprašanje portreta*, ur. Zdenko Vrdlovec, 43–52. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
5. Barthes, Roland. 2008. The Death of the Author. 1968. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 97–100. Oxford: Blackwell Publishing.
6. Bazin, André. 2005a. *What is cinema? Volume 1*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
7. --- 2005b. *What is cinema? Volume 2*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
8. --- 2008. De la Politique des Auteurs. 1957. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 19–28. Oxford: Blackwell Publishing.
9. Bergan, Ronald. 2006. *Film*. London: Dorling Kindersley Limited.
10. Bogdanović, Emilija. 1968. Boštjan Hladnik: Sončni krik – Nirvana zavesti, nirvana vida. *Ekran 6 (55–56)*: 270–272.
11. Bogdanović, Žika. 1963. Peščeni grad. *Ekran 2 (7–8)*: 718.

12. --- 1968. Novi jugoslovanski film. *Ekran* 6 (51–52): 14–22.
13. Bonitzer, Pascal. 1985. *Slepo polje*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
14. Bor, Matej. 1988. Beseda o problemih naše filmske umetnosti (Referat na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev). V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 23–38. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
15. Bordwell, David. 1988. *Narration in the fiction film*. London: Routledge.
16. --- 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
17. --- in Kristin Thompson. 2010. *Svetovna zgodovina filma: Tretja izdaja*. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka.
18. Borčić, Mirjana. 2007. *Filmska vzgoja na slovenskem: Spominjanja in pričevanja 1955–1980*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
19. Bošnjaković, Mata. 1990. Skica za portret Boštjana Hladnika: Ekstravagancija kao razlog za film. *Filmska kultura* XXXIII (185–186): 30–41.
20. Božič, Peter. 1961/1962. Razmišljanje o idejnih problemih slovenskega filma. *Perspektive* II (16): 699–705.
21. Bratina, Darko in Sašo Schrott, ur. 1981. *Slovenski film 1946–1981*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
22. Brenk, France. 1960. Oris zgodovine filma v Jugoslaviji. V *Zgodovina filma*, Georges Sadoul, 539–584. Ljubljana: Cankarjeva založba.
23. --- 1961. Veliki preobrat? *Naši razgledi* X (18): 442–443.

24. --- 1962. Film danes: Nova pota filma (anketa). *Ekran* 1 (1): 29–32.
25. --- 1968. Boštjan Hladnik: Sončni krik – Tretji del Vesne. *Ekran* 6 (55–56): 273.
26. Buscombe, Edward. 2008. Ideas of Authorship (1973). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 76–83. Oxford: Blackwell Publishing.
27. Butler, Alison. 2007. Avantgarda in kontrafilm. V *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 89–96. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
28. Cahiers du Cinéma. 2008. John Ford's Young Mr Lincoln (1970). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 212–227. Oxford: Blackwell Publishing.
29. Cameron, Ian. 2008. Films, Directors and Critics (1962). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 29–34. Oxford: Blackwell Publishing.
30. Cannon, Steve. 2000. »When you're not a worker yourself ...«: Godard, the Dziga Vertov Group and the audience. V *100 years of European cinema – Entertainment or ideology?*, ur. Diana Holmes in Alison Smith, 100–108. Manchester: Manchester University Press.
31. Carroll, Noël. 1998. *Interpreting the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Caughie, John, ur. 1999. *Theories of authorship: a reader*. London: Routledge.
33. Chabrol, Claude. 2009. Little Themes. V *The French New Wave – Critical Landmarks*, ur. Peter Graham in Ginette Vincendeau, 149–154. London: BFI.
34. Church Gibson, Pamela in John Hill, ur. 2000. *World Cinema: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press.

35. *Cinémathèque française*. Dostopno prek: <http://www.cinematheque.fr/> (15. december 2009).
36. Cinémathèque française. 2009. *L'association*. Dostopno prek: <http://www.cinematheque.fr/fr/informations-institution/association1.html> (15. december 2009).
37. Wikipedia. 2009. *Cinémathèque Française*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9math%C3%A8que\\_Fran%C3%A7aise](http://en.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9math%C3%A8que_Fran%C3%A7aise) (15. december 2009).
38. Conley, Tom. 2007. *Cartographic cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
39. Cook, Pam, ur. 2007. *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*. Ljubljana: UMco. Slovenska kinoteka.
40. Cousins, Mark. 2004. *The Story of Film*. London: Pavilion Books.
41. Crofts, Stephen. 2000. Concepts of national cinema. V *World Cinema: critical approaches*, ur. Pamela Church Gibson in John Hill, 1–10. Oxford: Oxford University Press.
42. Černej, Tomaž. 1963. Peščeni grad Boštjana Hladnika. *Sodobnost* XI (3): 283–284.
43. Čolić, Milutin. 1957. Filmski festival v Pulju. *Film*. 7 (9): 226–227; 238–239.
44. --- 1972/1973. Kaj so drugi rekli o filmu »Ko pride lev«. *Ekran* 10/11 (100–103): 52.
45. Čolnik, Aleksander. 1963. Peščeni grad Boštjana Hladnika. *Sodobnost* XI (3): 281–282.



46. Danan, Martine. 2006. National and Postnational French Cinema. V *Theorising National Cinema*, ur. Valentina Vitali in Paul Willemen, 172–185. London: British Film Institute.
47. Daney Serge. 2001. *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
48. Dobson, Julia. 2000. Transatlantic crossings: ideology and the remake. V *100 Years of European Cinema: Entertainment Or Ideology?*, ur. Diana Holmes in Alison Smith, 183–194. Manchester: Manchester University Press.
49. Dolenc, Ervin, Bojan Godeša in Aleš Gabrič, ur. 1999. *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan.
50. Dolenc, Ervin. 1999. Slovenska kultura v prvi Jugoslaviji. V *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*, ur. Ervin Dolenc, Bojan Godeša in Aleš Gabrič, 5–74. Ljubljana: Modrijan.
51. Dudley, Andrew. 1987. France – Postwar French Cinema: Of Waves in the Sea. V *World cinema since 1945*, ur. William Luhr, 170–207. New York: Ungar.
52. --- 2005a. Foreword to the 2004 edition. V *What is cinema? Volume 1*, avtor André Bazin, ix-xxiv. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
53. --- 2005b. Foreword to the 2004 edition, V *What is cinema? Volume 2*, avtor André Bazin, xi-xxvi. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
54. Duškovič, D. 1988. Nekaj pripomb k naši obzorniški in dokumentarni produkciji. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 17–22. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
55. Eckert, Charles W. 2008. The English Cine-Structuralist. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 101–109. Oxford: Blackwell Publishing.

56. Ekran. 1968a. Erotikon v novi šoli nemškega filma (Prevedeno iz argentinskega časnika *La Razon* z dne 7. marca). *Ekran* 6 (55–56): 331.
57. --- 1968b. Erotikon: nemški film v režiji jugoslovanskega režiserja. *Ekran* 6 (55–56): 331.
58. Ezra, Elizabeth in Sue Harris, ur. 2000. *France in Focus: Film and National Identity*. Oxford, New York: Berg.
59. Forbes, Jill. 2000. The French Nouvelle Vague. V *World Cinema: critical approaches*, ur. Pamela Church Gibson in John Hill, 77–81. Oxford: Oxford University Press.
60. Forbes, Jill in Sarah Street. 2000. *European Cinema: An Introduction*. New York: Palgrave.
61. Furlan, Silvan. 1997a. Do prvega vala, uvod. V *Do zadnjega vala: velika retrospektiva evropskega filma*, ur. Denis Valič, uvod. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
62. --- 1997b. Slovenija: kinematografija. V *Do zadnjega vala: velika retrospektiva evropskega filma*, ur. Denis Valič. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
63. --- 2005. Bolj vidni in slišni? *Delo – 100 let slovenskega filma: posebna priloga dela*, 2 (3. junij).
64. ---, Bogdan Lešnik, Zdenko Vrdlovec in Matjaž Zajec. 1980. Intervju Boštjan Hladnik: Fantazija in laž. *Ekran* XVII (2): 3–6.
65. Gabrič, Aleš. 1999. Slovenska kultura in politika med drugo svetovno vojno. V *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*, ur. Ervin Dolenc, Bojan Godeša in Aleš Gabrič, 75–114. Ljubljana: Modrijan.
66. Gilson, Rene et al. 1962. Film danes: Nova pota filma. *Ekran* 1 (1): 21–37.

67. Godeša, Bojan. 1999. Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji. V *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*, ur. Ervin Dolenc, Bojan Godeša in Aleš Gabrič, 115–182. Ljubljana: Modrijan.
68. Godnič, Stanka. 1973. Podatki o filmu: Ko pride lev. *Ekran* 10/11 (100–103): 46–48.
69. Golob, Tadej in Nina Orel. 2002. Boštjan Hladnik (intervju). *Playboy* (marec 2002). Dostopno prek: <http://www.playboy.si/branje/intervju/bostjan-hladnik/> (17. september 2010).
70. Grafenauer, Niko. 1963. Peščeni grad Boštjana Hladnika. *Sodobnost* XI (3): 278–281.
71. --- 1964. Boštjan Hladnik, Erotikon. *Sodobnost* XII (5): 476–478.
72. Graham, Peter in Ginette Vincendeau, ur. 2009. *The French New Wave: Critical Landmarks*. London: BFI.
73. Grčar, Miša. 1968. Hladnikov Sončni krik: Nekaj kritičnih impresij. *Naši razgledi* XVII (12): 360.
74. --- 1971. Mnogo hrupa za nič: Glosa ob »Maškaradi«. *Naši razgledi* XX (12): 371.
75. --- 1976. O Hladnikovem filmu. *Ekran* XIII (4): 10.
76. Gray, Hugh. 2005. Introduction. V *What is Cinema. Volume 1*, avtor André Bazin, 1–9. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
77. Greene, Naomi. 2007. *The French New Wave: A New Look*. London: Wallflower Press.
78. Hayward, Susan. 2001. *French national cinema*. London: Routledge.

79. Heath, Stephen. 1999. Comment on »The idea of authorship«. V *Theories of authorship: a reader*, ur. Caughie, John, 214–221. London: Routledge.
80. Hess, John. 1974a. La politique des auteurs (part one): World view as aesthetics. *Jump Cut – A review of contemporary media* 1. Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/auturism1.html> (15. oktober 2009).
81. --- 1974b. La politique des auteurs (part two): Truffaut's manifesto. *Jump Cut – A review of contemporary media* 2. Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> (15. oktober 2009).
82. Hladnik, Boštjan. 1952. Sprehod po filmski Italiji. *Film* II (11–12): 153–155.
83. --- 1962. *Film danes: Nova pota filma (anketa)*. Ekran 1 (1): 34–37.
84. --- 1961. *Ples v dežju*. Ljubljana: Triglav film.
85. --- 1962. *Peščeni grad*. Ljubljana: Viba film.
86. --- 1963. *Erotikon, Karussell der Leidenschaften*. München: Piran Film.
87. --- 1964. *Maibritt, das Mädchen von den Inseln*. München: Piran Film.
88. --- 1968. *Sončni krik*. Ljubljana: Viba film.
89. --- 1971. *Maškarada*. Ljubljana in Zagreb: Viba film in Kinematografi Zagreb.
90. ---1972. *Ko pride lev ...* Ljubljana in Zagreb: Viba film in Kinematografi Zagreb.
91. ---1976. *Bele trave*. Ljubljana: Viba film in Vesna film.
92. --- 1979: *Ubij me nežno*. Ljubljana: Viba film.
93. ---1986. *Čas brez pravljic*. Ljubljana: Viba film.

94. --- 1988. *P. S. (Post scriptum) – Prstan (2. zgodba omnibusa)*. Ljubljana: Viba film.
95. Hollows, Joanne in Mark Jancovich, ur. 1995. *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press.
96. Holmes, Diana. 2000. Entertainment – but where's the ideology? Truffaut's last films. V *100 years of European cinema: Entertainment or ideology?*, ur. Diana Holmes in Alison Smith, 144–157. Manchester: Manchester University Press.
97. --- in Alison Smith, ur. 2000. *100 years of European cinema: Entertainment or ideology?* Manchester: Manchester University Press.
98. Ikovic, Dania. 1998. Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev. V *Slovenski film in njegovo varovanje: 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*, ur. Lojz Tršan, Vladimir Sunčič in Vladimir Kološa, 91–92. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
99. Inkret, Andrej. 1962/1963. Robinzonska vizija Boštjana Hladnika. *Perspektive III* (27): 909–912.
100. Jakopin, Gitica. 1961. Deževni ples: Svet, v katerem prav mi nismo doma. *Mladina XX* (24): 6.
101. Jeancolas, Jean-Pierre. 1998. From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT affair. V *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945–95*, ur. Geoffrey Nowell-Smith in Steven Ricci, 47–60. London: British Film Institute.
102. --- 2000. The Reconstruction of French Cinema. V *France in Focus: Film and National Identity*, ur. Elizabeth Ezra in Sue Harris, 13–21. Oxford, New York: Berg.
103. Johnston, Claire. 2008. Women's cinema as counter-cinema. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 119–126. Oxford: Blackwell Publishing.

104. Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco.
105. Kael, Pauline. 2008. Circles and Squares. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 46–54. Oxford: Blackwell Publishing.
106. Kavčič, Bojan. 2005. Kratka kronologija slovenskega filma. *Delo – 100 let slovenskega filma: posebna priloga dela*, 11–17 (3. junij).
107. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
108. Keith Grant, Barry, ur. 2008. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
109. Kermauner, Taras. 1962/1963. Idejnost filmskega novega vala. *Perspektive III* (21): 43–58.
110. --- 1971a. Ob prepovedi »Maškarade«: Poškodbe zakona ali zakon poškodb? *Mladina* 30 (1): 20–21.
111. --- 1971b. Mitična zavest in letošnji slovenski film. *Naši razgledi XX* (7): 207–208.
112. --- 1972. Sadistični vaudeville. *Ekran* 10 (98/99): 326–329.
113. --- 1988a. Sodobne tematika v slovenskem filmu. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 121–124. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
114. --- 1988b. Mrtva ladja ne sme umreti. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 216–220. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
115. Kiarostami, Abbas. 2001. En film, sto sanj. V *Vrzeli filma in arhitekture*, ur. Stojan Pelko, 11–12. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

116. King, Noel in Toby Miller. 2007. Avtorizem v 90. letih. V *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 474–478. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
117. Kolšek, Peter. 1976. Destruktivna konstrukcija: Zapisek ob Belih travah. *Naši razgledi XXV* (21): 563–564.
118. --- 1980. Indiskretni vonj namenov: Ob filmu Ubij me nežno. *Naši razgledi XXIX* (18): 519.
119. --- 1986. Ena od filmskih letin. *Naši razgledi XXXV* (24): 711–712.
120. Konjar, Viktor. 1968a. Hladnikov Sončni krik: Nekaj kritičnih impresij. *Naši razgledi XVII* (12): 360.
121. --- 1968b. Sončni mrk Boštjana Hladnika. *Sodobnost XVI* (7–8): 815–816.
122. --- 1976. Blede trave. *Ekran XIII* (4): 4–9.
123. Kos, Janko. 1961/1962a. Slovenski film v letu 1961. *Perspektive II* (12): 253–256.
124. --- 1961/1962b. Slovenske filmske perspektive. *Perspektive II* (16): 717–724.
125. --- 1968. Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma. *Ekran 6* (51–52): 32–37.
126. --- 1971. Cenzura in zakon. *Sodobnost XIX* (2): 209–211.
127. --- 1988a. Slovenske filmske perspektive. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 73–79. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
128. --- 1988b. Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 151–156. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

129. Kosmač, France. 1974. Filmski krokiji: Boštjan Hladnik. *Naši razgledi XXIII* (3): 71–72.
130. Kozole, Damjan. 1991. *Enfant terrible*. Ljubljana: RTV Slovenija.
131. Kralj, Lado. 1962/1963. Boštjan Hladnik, Peščeni grad. *Perspektive III* (27): 904–909.
132. --- 1968. Slovenski film ob svoji dvajsetletnici. *Ekran 6* (58/59): 444–445.
133. Kralj, Vladimir. 1961. Ob robu filma, ki je pokazal pogum za eksperiment. *Naša sodobnost IX* (8–9): 856–858.
134. Kuhn, Annette. 2007. Novi val. V *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 202–206. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
135. Lazić, Radoslav. 1990. Boštjan Hladnik: Imaginativnost filmske režije – »Svaki je film priča za sebe« (intervju). *Filmska kultura XXXIII* (185–186): 24–29.
136. Le Berre, Carole. 1995. *François Truffaut*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
137. Leiler, Ženja. 2005. Dom je, kjer je srce. *Delo – 100 let slovenskega filma: posebna priloga dela*, 3 (3. junij).
138. Lešnik, Bogdan. 1980. Mnenja ob novem slovenskem filmu Ubij me nežno: Ubij me hladno (Balls in Play, Re-visio per-versio, Umor filma). *Ekran XVII* (2): 14–15.
139. Luhr, William, ur. 1987. *World cinema since 1945*. New York: Ungar.
140. MacCabe, Colin. 1999. *The eloquence of the Vulgar: Language, Cinema and the Politics of Culture*. London: British Film Institute.
141. Majdak, Marija. 1961. Pula 1961. *Film XI* (10): 122–125.



142. Makavejev, Dušan. 1957. Kratek film v Pulju 57. *Film* 7 (11): 292–293.
143. --- 1964. Levi rakurz: Jugoslovanski film in naša stvarnost. *Naši razgledi* XIII (5): 91–92.
144. Mally, Janez. 1971. Recimo bobu bob, cenzuri pa cenzura! Odgovori nekaterih, ki jim je »zadeva Maškarada« bližja kot ostalim: Ali je režiser Boštjan Hladnik s svojim najnovejšim filmom res primazal klofuto naši morali? *Nedeljski dnevnik*, 3 (17. januar).
145. Marinčič, Vesna. 1962. »Peščeni grad« je dograjen. *Mladina* XXI (41): 7.
146. --- 1963. Peščeni grad in Vukotić z »Igro« vredno Oscarjevega nagrajenca. *Mladina* XXII (3): 6.
147. Maticič, Stanislav. 1983. Kritika – Maškarada: Hladnik v »Slogi«. *Ekran* XX (1/2): 19–21.
148. Maule, Rossana. 2008. *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol: Intellect Books.
149. Mayne, Judith. 2008. Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner). *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 263–279. Oxford: Blackwell Publishing.
150. Mikeln, Miloš. 1964. Svet bo (ne bo) boljši: Feljtonistični prispevek k idejni inventarizaciji slovenskega filma. *Naši razgledi* XIII (5): 93–94.
151. Mladina, 1961. Deževni ples. *Mladina* XX (24): 6.
152. Monaco, James. 1977. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press.

153. Monticelli, Simona. 2000. Italian post-war cinema and Neo-Realism. V *World Cinema: critical approaches*, ur. Pamela Church Gibson in John Hill, 71–76. Oxford: Oxford University Press.
154. Moscovitz, John E. 2000. *Critical Approaches to Writing About Film*. New Jersey: Prentice Hall.
155. Mulvey, Laura. 1998. New Wave interchanges: Céline and Julie and Desperately Seeking Susan. V *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945–95*, ur. Geoffrey Nowell-Smith in Steven Ricci, 119–128. London: British Film Institute.
156. Munitić, Ranko. 1968. Sončni dvorec ali Boštjan Hladnik in njegov svet. *Ekran 6* (57): 366–371.
157. Musek, Vitko. 1961. Deževni ples: Razgibale se bodo včasih pri nas preveč mirne filmske vode. *Mladina XX* (24): 6.
158. Ndalianis, Angela. 2007. Umetniški film. V *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 83–87. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
159. Neale, Steve. 1981. Art Cinema as Institution. *Screen 22* (1): 11–39.
160. Nedič, Lilijana. 2005. Pionirji slovenskega filma. *Delo – 100 let slovenskega filma: posebna priloga Dela*, 4–8 (3. junij).
161. Nedič, Lilijana in Zdenko Vrdlovec. 2001. *Boštjan Hladnik*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
162. Nelmes, Jill, ur. 1999. *An Introduction to Film Studies. Second Edition*. London: Routledge.
163. Novaković, Slobodan. 1968. Artisti in modeli ali dve varianti pop arta v filmih Sončni krik in nedolžnost brez zaščite. *Ekran 6* (57): 360–365.

164. Nowell-Smith, Geoffrey in Steven Ricci, ur. 1998. *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945–95*. London: British Film Institute.
165. Nowell-Smith, Geoffrey. 1999. Six authors in pursuit of The Searchers. V *Theories of authorship: a reader*, ur. John Caughie, 221–225. London: Routledge.
166. --- 2008. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York, London: The Continuum International Publishing Group Inc.
167. Osterman, Jože. 1981. Uvodne besede, 1. poglavje. V *Slovenski film 1946-1981*, ur. Darko Bratina in Sašo Schrott, 2. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
168. Pejić, Dare. 2009/2010. Nouvelle Vague kot paradigma umetniškega filma: 50 let francoskega novega vala. *Ekran* 46 (december-januar): 23–25.
169. Pelko, Stojan ur. 2001. *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
170. Perkins, V. F. 2008. Direction and Authorship. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 65–75. Oxford: Blackwell Publishing.
171. Petrie, Graham. 2008. Alternatives to Auteurs. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 110–118. Oxford: Blackwell Publishing.
172. Phelps, Guy in Ralph Stephenson. 1989. *The cinema as art: Revisited edition*. London: Penguin Books.
173. Phillips, William H. 2002. *Film: An Introduction (Second Edition)*. Boston: Bedford/St. Martin's.
174. Pirjevec, Dušan. 1988. Kriza. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 244–251. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
175. Poniž, Denis. 1968. Sončni krik: Zamujene možnosti. *Mladina* 27 (23): 6.

176. --- 1971. Anno domini 1900 1946 1970. *Ekran* 9 (87/88): 366–367.
177. --- 1972/1973. Ko pride lev. *Ekran* 10/11 (100/103): 90–91.
178. Popsek, Simon. 2005. Pogovor z Matjažem Klopčičem: Film je resna stvar. Kdor o njem govori z malo začetnico, ga nima rad. *Delo – 100 let slovenskega filma: posebna priloga Dela*, 4–8 (3. junij).
179. Predan, Vasja. 1955. »Enfant terrible« slovenskega ozkega filma. *Beseda* 4 (1): 82–85.
180. Rener, Milko. 1981. Uvodne besede, 2. poglavje. V *Slovenski film 1946–1981*, ur. Darko Bratina in Sašo Schrott, 4. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
181. Ruberto, E. Laura in Kristi M. Wilson, ur. 2006. *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
182. Rožanc, Marjan. 1968. Boštjan Hladnik: Sončni krik – Gre za užitek. *Ekran* 6 (55–56): 274–276.
183. --- 1988. Ekonomski problemi in kulturne perspektive domačega filma. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 63–72. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
184. Rudolf, Franček. 1980. Intervju Franček Rudolf: Prevrat v slovenski filmski misli (Pogovorjali so se Bogdan Lešnik, Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec). *Ekran* XVII (2): 7–9.
185. Rugelj, Samo. 2002. *Evropski film: večno nihanje med umetnostjo, zabavo in poslom*. Ljubljana: UMco.
186. --- 2007. *Stranpota slovenskega filma: zapisi o kinematografiji 2000–2007*. Ljubljana: UMco.

187. --- 2010. Pred letošnjimi oskarji: Zadnji vlak za Avatar. *Delo, Sobotna Priloga*, 6. marec. Dostopno prek: <http://www.delo.si/kultura/zadnji-vlak-za-avator.html> (10. marec 2010).
188. Sadoul, Georges. 1969. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
189. Sarris, Andrew. 1968. *The American cinema: directors and directions 1929–1968*. New York: Dutton.
190. --- 2008. Notes on the Auteur Theory in 1962. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 35–45. Oxford: Blackwell Publishing.
191. Schrott, Sašo. 1981. Esej – Slovenski film 1946–1981, 6. poglavje. V *Slovenski film 1946–1981*, ur. Darko Bratina in Sašo Schrott, 21–29. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
192. Slak, Franci. 1991. *Portret Boštjana Hladnika*. Ljubljana: RTV Slovenija.
193. Smiljanić, Zoran. 2010. Kathryn Bigelow: Režiserka z jajci. *Ekran* 47 (april): 28–35.
194. Smith, Murray. 2000. Modernism and the avant-gardes. V *World Cinema: critical approaches*, ur. Pamela Church Gibson in John Hill, 11–28. Oxford: Oxford University Press.
195. Stanković, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
196. --- 2013. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma, Slovenski klasični film (1931–1988)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
197. Statistični urad Republike Slovenije. 2013. *Število kinematografov z dolgotražnimi filmi v Sloveniji, Slovenija, letno*. Dostopno prek: <http://www.stat.si/pxweb/Dialog/Saveshow.asp> (2. junij 2013).

198. Stojanović, Dušan. 1968. Jugoslovanski nekonvencionalni film. *Ekran* 6 (51–52): 74–85.
199. Stoddart Helen. 1995. Auteurism and film Authorship. V *Approaches to popular film*, ur. Joanne Hollows in Mark Jancovich, 36–58. Manchester: Manchester University Press.
200. Šimenc, Stanko. 1996. *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.
201. Šömen, Branko. 1963. Pesek v oči. *Naši razgledi* XII (3): 56.
202. --- 1968. Hladnikov Sončni krik: Nekaj kritičnih impresij. *Naši razgledi* XVII (12): 360.
203. Štefančič, Marcel. jr. 1988. P. S. (Post Scriptum). *Ekran*. XXV (9–10): 21.
204. --- 2005. *Na svoji zemlji: Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
205. Štrajn, Darko. 1986. Čas brez pravljic. *Ekran* 1986. XXII (7–8): 37.
206. Štrukelj, Rudi. 1983. Kritika – Maškarada: Zgodovina in preoblačenje. *Ekran* XX (1/2): 18–19.
207. Šuklje, Rapa. 1981. Esej – Slovenski film 1946–1981, 5. poglavje. V *Slovenski film 1946–1981*, ur. Darko Bratina in Sašo Schrott, 10–21. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
208. Tasker, Yvonne. 2007. Sodobne režiserke. V *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 68–74. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
209. Tredell, Nicolas. 2002. *Cinemas of the Mind: A Critical history of Film Theory*. Cambridge: Icon Books.

210. Tršan, Lojz, Vladimir Sunčič in Vladimir Kološa, ur. 1998. *Slovenski film in njegovo varovanje: 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
211. --- 1998. Trideset let slovenskega filmskega arhiva. V *Slovenski film in njegovo varovanje: 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*, ur. Lojz Tršan, Vladimir Sunčič in Vladimir Kološa, 9–22. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
212. Tršar, Toni. 1961a. Debut pred preizkušnjo (intervju). *Ljubljanski dnevnik*, 4 (20. maj).
213. --- 1961b. Ples razburjenja. *Naši razgledi X* (12): 292–293.
214. Truffaut, François. 1997. Določena tendenca francoskega filma. *Ekran (Lanterna)* 34 (22): 47–51.
215. --- 2008. A Certain Tendency of the French Cinema. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 9–18. Oxford: Blackwell Publishing.
216. --- 2009. Interview with François Truffaut. V *The French New Wave – Critical Landmarks*, ur. Peter Graham in Ginette Vincendeau, 187–219. London: BFI.
217. Trupej, Andrej. 1968. Sončni krik: Nič novega. *Mladina* 27 (23): 7.
218. --- 1971. Kritika Maškarade: Duhovi so se pomirili in znova vznemirili. *Mladina* 30 (26): 36.
219. Urbančič, Ivan. 1962/1963. Taras Kermauner in idejnost filmskega novega vala. *Perspektive III* (27): 891–903.
220. Vakanjac, Milenko. 1976. Bele trave, črne izkušnje. *Mladina* 35 (41): 16–17.
221. --- 1980. Mnenja ob novem slovenskem filmu Ubij me nežno. *Ekran XVII* (2): 12.

222. Valič, Denis, ur. 1997. *Do zadnjega vala: velika retrospektiva evropskega filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
223. --- 2010. Končno je tehnologija le sredstvo. *Pogledi* 1 (1): 27–28.
224. --- 2010. Bazin Danes. *Ekran* 47 (april): 48–49.
225. Vincendeau, Ginette. 2000. Issues in European cinema. V *World Cinema: critical approaches*, ur. Pamela Church Gibson in John Hill, 56–64. Oxford: Oxford University Press.
226. --- 2009. Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia. V *The French New Wave: Critical Landmarks*, ur. Peter Graham in Ginette Vincendeau, 1–29. London: BFI.
227. Vitali, Valentina in Paul Willemen, ur. 2006. *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
228. Vrdlovec, Zdenko. 1980. Mnenja ob novem slovenskem filmu Ubij me nežno: Ubij me hladno. *Ekran* XVII (2): 14.
229. --- 1985. Pascal Bonitzer in Cahiers du Cinéma, spremna beseda. V *Slepo polje*, avtor Pascal Bonitzer, 101–117. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
230. --- 1988. Film skoz očala. V *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec, 9–22. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
231. --- ur. 1991a: *Filmske figure: Sodobna francoska teorija in analiza filma*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
232. --- 1991b: Pojemovni Decoupage. V *Filmske figure: Sodobna francoska teorija in analiza filma*, ur. Zdenko Vrdlovec, 27–42. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.



233. --- 1991c. Ples v dežju: Analiza filma Boštjana Hladnika. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
234. --- 1998. »Kratka zgodba« o slovenskem filmu. V *Slovenski film in njegovo varovanje: 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*, ur. Lojz Tršan, Vladimir Sunčič in Vladimir Kološa, 53–69. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
235. --- 2001. Predgovor: Cinefilska etika. V *Filmski spisi*, avtor Serge Daney, 7–12. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
236. --- 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896–2011*. Ljubljana: Umco.
237. Vuk, Vili. 1976. O Hladnikovem filmu. *Ekran XIII* (4): 11–12.
238. Zadnikar, Janez. 1982. Sodobniki – Boštjan Hladnik: režiser (intervju). *Teleks* 38 (33): 10.
239. Zajec, Matjaž. 1968a. Boštjan Hladnik: Razgovor. *Ekran* 6 (51–52): 38–41.
240. --- 1968b. Boštjan Hladnik: Sončni krik – Film na manj boleč način. *Ekran* 6 (55–56): 276.
241. --- 1968c. Sončni krik: Nove možnosti domačega filma. *Mladina* 27 (24): 6.
242. --- 1968d. Hladnikov Sončni krik: Nekaj kritičnih impresij. *Naši razgledi XVII* (12): 360–361.
243. --- 1972. O osamljencih v tem svetu: Kritično o Hladnikovem »Ko pride lev«. *Mladina* 31 (39): 10–11.
244. --- 1972/1973. Kaj so drugi rekli o filmu »Ko pride lev«. *Ekran IX/X* (100–103): 52.
245. --- 1976. O Hladnikovem filmu. *Ekran XIII* (4): 12–13.

246. Zlobec, Ciril. 1971. Cenzura in javna morala. *Sodobnost XIX* (2): 211–213.
247. Zupan, France. 1968. Boštjan Hladnik: Sončni krik – Domačijski film. *Ekran 6* (55–56): 277.
248. Wikipedia, 2013. *Barbarella (Comics)*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella\\_\(comics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella_(comics)) (12. marec 2013).
249. Wikipedia, 2014. *Fluxus*. Dostopno prek: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (22. april 2014).
250. Witt, Michael. 2000. »Qu''était-ce que le cinéma, Jean-Luc Godard?« An Analysis of the Cinema(s) at Work in and around Godard's Histoire(s) du cinéma. V *France in Focus: Film and National Identity*, ur. Elizabeth Ezra in Sue Harris, 23–41. Oxford, New York: Berg.
251. Wood, Robin. 2008. Ideology, Genre, Auteur. V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 84–93. Oxford: Blackwell Publishing.
252. Wollen, Peter. 1998. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: British Film Institute.
253. Wudler, Borivoj. 1961. Deževni ples: Besede, le besede, prazen dim. *Mladina XX* (24): 6.
254. Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Ljubljana: Imago.
255. --- 1991. Fantom opere: falofanija analnega očeta. V *Filmske figure: Sodobna francoska teorija in analiza filma*, ur. Zdenko Vrdlovec, 7–26. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

### III PRILOGE

#### PRILOGA 1: BIOGRAFIJA BOŠTJANA HLADNIKA

Osebo, kot je Boštjan Hladnik, je težko ujeti. Ne samo iz njegove umetniške plati, a tudi povsem človeške, je Hladnik neulovljiv lik in vsaj tako raznolik, kot so njegovi filmi. Karizmatičen človek, ki je na slovenskem filmu pustil markanten pečat.

Rodil se je 30. januarja 1929 v Kranju in zdi se, da mu je bila umetnost položena v zibelko. Odraščal je v Ljubljani in zvedavemu fantu sta starša na stežaj odprla vrata v kulturno-umetniški svet. Tako je Hladnik že od malega razvijal subtilno občutljivost do lepega, ljubezen do umetnosti in zanimanje za tehniko, ki je omogočala dokumentiranje ali ustvarjanje realnosti.

Teta in stric sta bila amaterska fotografa in ko je bil pri njih na počitnicah nadobuden nečak, sta njegovo radovednost s pridom hranila ter mu posojala fotografske knjige in priročnike in omogočala pristno fotografsko izkušnjo. Tako je Boštjan Hladnik v dar od svojega strica že pri osmih letih dobil svoj prvi fotoaparat (Nedič in Vrdlovec 2001). In tako se je začelo.

Tudi s filmom se je okužil že zelo zgodaj, saj so ga starši redno vozili na filmske predstave. Kmalu je dobil tudi prve mini filmske projektorje. Od otroštva dalje je tako hranil svojo filmsko dušo in redno obhajal kinematografe. Kot stalni gost je začel pomagati pri pripravi filmskih projekcij, uredniku filmske revije Naš kino, **Francu Fišerju**, pa urejati filmsko dokumentacijo in tako kmalu dobil navdih za svojo lastno zbirko filmskih dokumentov in predmetov ter motivacijo za vodenje filmskega dnevnika. Od leta 1941 do leta 1960 leta si je v zvezke zapisoval komentarje in podatke ogledanih filmov (Nedič in Vrdlovec 2001). Boštjan Hladnik je rojen cinefil, torej dobesedno »otrok kina«. Svoje otroštvo je, če se je le dalo, preživel namreč v mraku kinodvoran ali za kamero.

Leta 1945 si je celo med sireno, ki je opozarjala na bombni napad, zaželel videti eno od filmskih zvezd in se vnovič odpravil v kino Matica, ki je bila njegov drugi dom. Ko je po ogledu izstopil iz dvorane, je šokiran spoznal, da je vse porušeno in polno lukenj. Ko je na tleh opazil raztresene note in knjige, ga je odpeljalo v fantastični svet filma. Predstavljal si je, da ga doma čakajo trupla in kri. »Počutil sem se kot v nekem spektaklu in sem kar hodil, skoraj sem glasbo slišal zraven in silno, silno ... nekaj veličastnega, čeprav sem pričakoval, da bo to groza, ampak sem se počutil kot v nekem filmu, kot da igram v tej grozni sceni (Hladnik v Kozole 1991).« Njegova domišljija in filmsko mišljenje sta ga spremljala sleherni korak in ga vse bolj pehala v

svet aktivnega filmskega angažmaja. Film je postajal njegova osnovna življenjska potreba, njegova največja ljubezen, njegov vir Življenja.

Leta 1946 je s pomočjo družine kupil 16-milimetrski projektor in začel z njim predvajati filme v dvorani Ljudskega doma v Kranjski Gori, leta 1947 pa so kupili še 35-milimetrski projektor in tako je Hladnik iz dneva v dan napredoval. Uredil si je svojo kultno kino sobo in zase, svojo družino ter svoje prijatelje vrtel filme, ki jih je reševal pred sežigi in jih ob vsaki priložnosti tudi kupoval (Nedič in Vrdlovec 2001).

Kmalu mu je postalo jasno, da bi tudi sam lahko ustvarjal filmske sličice. Leta 1946 je pod vodstvom **Maria Foersterja** postal »operater za ozki film« in začel filme tudi vrteti. Po uspešno opravljenem tečaju za operaterja je pri **Igorju Pretnarju** obiskoval tečaj za pisanje scenarijev in na tej podlagi spisal svoj prvi scenosled *Odhod vlaka* (Nedič in Vrdlovec 2001). Največjo motivacijo pa je doživel na tečaju za snemanje 16-milimetrskih filmov pod vodstvom **Janeza Korenčana**<sup>76</sup>, saj se je tam takoj navdušil nad filmsko tehniko in se odločil, da bo tudi sam snemal (Hladnik v Kozole 1991). Kupil si je 8-milimetrsko kamero in tako odločno začel svojo aktivno filmsko kariero (Nedič in Vrdlovec 2001). Oborožen s kamero in snemalno knjigo se je takoj odpravil k babici v Kranjsko Goro in posnel *Deklico v gorah* (1947), ki že kaže njegovo neizpodbitno nadarjenost (Hladnik v Kozole 1991). S svojim prvim amaterskim igranim prvcem je na mednarodnem festivalu amaterskega filma v Salernu prejel nagrado<sup>77</sup>, ki je štela za prvo mednarodno nagrado za jugoslovanski in slovenski film, Hladnik pa je bil prvi Jugoslovan, ki se je festivala sploh udeležil. Naslednji zelo uspešen in tudi nagrajen amaterski film je bila *Pravljica o ljubezni* (1954) (Nedič in Vrdlovec 2001).

Čeprav si je vedno želel študirati v filmski šoli v Rimu (Centro sperimentale di cinematografia), je leta 1955 diplomiral doma, na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani, in sicer z režijo nagrajene<sup>78</sup> gledališke predstave *Gospodična Julija* (A. Strindberg) (Nedič in Vrdlovec 2001). Po diplomi je leta 1956 podpisal prvo pogodbo in s *Triglav* filmom posnel svoj prvi profesionalni kratki film *Življenje ni greh* (1957). Nato je sledila »ena najboljših filmskih interpretacij likovne umetnosti<sup>79</sup> (Nedič in Vrdlovec 2001, 52)«, *Fantastična balada* (1957), ki pa je bila v javnosti zelo slabo sprejeta (Nedič in Vrdlovec 2001).

---

<sup>76</sup> Boštjan Hladnik je skupaj z Dušanom Gabrijelčičem odigral glavno vlogo za Korenčanov film *Mlada planinca* (1946) (Nedič in Vrdlovec 2001).

<sup>77</sup> Nagrada je bila 400 m 16-milimetrskega filma *Ferrania*, s katerim je posnel *Pravljico o ljubezni* (Nedič in Vrdlovec 2001).

<sup>78</sup> Boštjan Hladnik je prejel prvo nagrado na mednarodnem festivalu v Erlangenu (Nedič in Vrdlovec 2001).

<sup>79</sup> Posvečen je bil umetniškemu delu slikarja Franceta Miheliča (Nedič in Vrdlovec 2001).

Konec uspešnega filmskega leta 1957 je dobil petmesečno štipendijo za filmsko izpopolnjevanje v Parizu: »Bil sem silno srečen, ker sem si stalno želel iti v rojstno mesto filma (Hladnik v Kozole 1991).« In takoj, ko je prispel v Pariz, je najprej zavil v Kinoteko, ki jo je nato redno obiskoval. V času študija v Parizu je poslušal predavanja na sloviti šoli IDHEC<sup>80</sup>, kjer je lahko rokoval z vso potrebno tehniko za produkcijo celovečernega filma. Od leta 1958 do leta 1960, ko je Pariz tudi zapustil, je bil stažist praktikant in asistent režije velikih imen (Nedič in Vrdlovec 2001). Najprej je hodil od producenta do producenta in doživljal zavrnitev za zavrnitvijo, naposled pa je naletel na Chabrola, ki je bil takrat še na začetku svoje poti, tako da se mu je še dobro zdelo, da nekdo sploh hoče delati pri njem. Z delom pri Chabrolu je spoznal tudi De Broca, ki je Chabrolu asistiral. Tako je svoj »*metteur en scene*« pilil pri velikih mojstrih: **Claudu Chabrolu**<sup>81</sup>, **Filippu de Broca**<sup>82</sup> in **Robertu Siodmaku**<sup>83</sup>. Slednji je bil takrat vsaj kar se obrti tiče med boljšimi. Vse njihove pomembne napotke in svoje izkušnje z izvedbo prizorov v vlogi režiserja si je skrbno zapisoval in s tem zrasel v zrelega režiserja, pripravljenega na veliki met. Ko se je vrnil iz Pariza, si je nabit z ustvarjalno vizijo, znanjem in izkušnjami želel čimprej posneti svoj lasten celovečerni film. Navdahnjen, izučen in motiviran je tako začel s svojim velikim prvencem *Ples v dežju*. Roman **Dominika Smoleta**, *Črni dnevi* in *beli dan*, mu je priporočil **Taras Kermauner** (prav tako francoski štipendist), ker naj bi najbolje zaobjemal občutke brezizhodnosti, ki so Hladnika obremenjevali po vrnitvi v Ljubljano (Hladnik v Kozole 1991; Nedič in Vrdlovec 2001).

Pri svojem prvem celovečernem filmu *Ples v dežju* (1961) je imel popolnoma proste roke in toliko nakopičene strasti, da se je v filmu povsem razdal in tako ustvaril – sicer šele kasneje proglašen – »najboljši slovenski film vseh časov«. Film je na puljskem Festivalu jugoslovanskega igranega filma prejel nagrado žirije kritike, občinstvo pa je bilo – zaradi drugačnosti tudi pričakovano – nad filmom razočarano (Nedič in Vrdlovec 2001). Kljub razdvojenosti pa si je Hladnik s *Plesom v dežju* ustvaril sloves pomembnega avtorja, ki se je usidral na zemljevid mednarodne kinematografije in se v slovensko zgodovino vpisal kot pionir modernističnega filma.

Priložnost za nov filmski projekt je dobil takoj po *Plesu v dežju*. Vse je imel pripravljeno za snemanje filma *Umirajoči veter*, ampak je zaradi vse slabšega finančnega stanja *Triglav* filma projekt žal propadel. Ta nerealizacija je bila za Hladnika zelo boleča, saj je propad sprejel tako travmatično, kot bi šlo za splavljenega otroka. Hladnik je neposnet film *Umirajoči veter* prav

---

80 L'Institut des hautes études cinématographiques.

81 Bratranca (*Les Cousins*, 1958), *Dvojni obrat* (*A double tour*, 1959) in *Naivna dekleta* (*Çes Bonnes Femmes*, 1960) (Nedič in Vrdlovec 2001, 52).

82 *Ljubezenske igre* (*Les Jeux de l'amour*, 1960) (Nedič in Vrdlovec 2001, 52).

83 *Katja* (1959)

zato vedno štel za svoj drugi celovečerni film. Svoj dejanski drugi celovečerni film Peščeni grad (1962) je posnel v sodelovanju z Viba filmom in se nato odzval povabilu nemškega producenta Egona Häbeja ter zaradi Häbejeve navdušenosti nad Plesom v dežju posnel njemu soroden film Erotikon (1963). Za istega producenta naj bi posnel še štiri filme, a je kmalu po uspešno posnetem filmu Maibritt (1964) producent žal bankrotiral, tako da se je Hladnik vrnil v Slovenijo in posnel poslovenjen Sončni krik (1968), ki je bil prvotno napisan za nemškega producenta. S povsem drugačno poetiko Sončnega krika je marsikoga presenetil in tudi zmedel, a kmalu dokazal, da je tudi ta svetel in sončen del pristna Hladnikova plat. Sončnemu kriku sledi ekscesna in razvpita Maškarada (1971), ki je z odrezanimi tristo metri filma Hladnika umetniško zelo prizadela. Če je z Umirajočim vetrom izgubil še nerojenega otroka, je z Maškarado moral nemočno spremljati njegovo mučno maličenje. S filmom Ko pride Lev (1972) je z vrnitvijo h komični poetiki na puljskem festivalu prejel bronasto areno. Nato se je z medlimi in deerotiziranimi Belimi travami (1976) očitno tako opeharil, da je moral nadoknaditi in v Nemčiji posneti nekaj pornografskih filmov. Vrnil se je in v svojih pristnih čevljih posnel še en kričeč in ekscesen film Ubij me nežno (1979) ter s tem nekako zaključil svoje pristno hladnikovsko celovečerno ustvarjanje. Kar nekaj časa po filmu Ubij me nežno sledita le še Čas brez pravljic (1986) in film o odhajanju, ki se lahko bere tudi kot metaforična napoved konca njegove celovečerne kariere, P. S. Prstan (1988), ki njegov opus celovečernega filma dejansko tudi zaključí (Hladnik v Kozole 1991; Nedič in Vrdlovec 2001).

Boštjan Hladnik je lahko povsem ponosen na svoj mogoč repertoar ne samo celovečernih, a tudi kratkih, dokumentarnih, amaterskih in drugih filmov. Njegova umetniška produktivnost nam izdaja življenjsko strastno barvitost, neskončno navdahnjenost in neizpodbiten filmski talent. Obžalujemo lahko, da je ostalo veliko scenarijev nerealiziranih in da je svet zapustil s še veliko neuresničeniimi filmskimi željami. V rokavu je skrival še glasbeno-revijski film, kriminalko in pustolovski film *à la* Indiana Jones (Spielberg). Škoda, ker ni v domačem studiu, ki ga je leta 2001 digitalno opremil, presenetil s še kakšnim »hladnikovsko« ekscesnim filmskim projektom. Čeprav je vedno ostajal v stiku s filmom, v njem igral in konstantno vsaj ljubiteljsko snemal, je v devetdesetih letih 20. stoletja in v novem tisočletju njegov status režiserja miroval in čakal na bolj spodbudne čase. A teh časov Boštjan Hladnik ni več dočakal. In glede na to, da je bil takšne vrste cinefil, ki je živel le takrat, ko je snemal, nas lahko boleče gane misel na to, da je moral v času dolge filmske abstinence zelo trpeti.

Čeprav je bil v času svoje aktivne filmske ustvarjalnosti pogosto negativno sprejet, so mu ob viktorju za življenjsko delo (2001) čast in spoštovanje priznali z več kot zasluženim zlatim redom za zasluge Republike Slovenije pri filmskem ustvarjanju (2005). A to ne odtehta dejstva,

da smo s tem, da je bil Hladnik od leta 1988 tako rekoč odrezan od slovenskega filma, veliko zamudili. Verjamemo, da bi lahko javnost presenetil s še kakšnim kulturnim Hladnikom.

## PRILOGA 2: BOŠTJAN HLADNIK V OČEH KRITIKE

*»Hladnik je, kakršen pač je, ne kakršnega si kdo želi (Rudolf 1980, 9).«*

Danes smo (lahko) vsekakor vsi ponosni, da je na seznamu slovenskih režiserjev tudi Boštjan Hladnik in da zgodovino slovenskega filma bogatijo njegovi filmi, njegovo ustvarjanje, njegova filmska vizija in filmska govorica, ki vsekakor priča o njegovi filmsko ustvarjalni »duši« in povsem »celuloidnem srcu«. Zdi se nam iskren, zdi se nam, da je vedel kaj počne. Zdi se nam, da je bil naš veliki filmski adut, morda celo še dandanes naš največji filmski režiser. Vsaj večinoma, če smo natančni. Če že dvomimo v njegovo stoo odstotno popolnost (kar je naša dolžnost in ne zgolj pravica), pa nam je zagotovo lahko povsem jasno, da je film predstavljal njegovo veliko – lahko bi celo trdili, da največjo – ljubezen. Torej se lahko enoglasno strinjamo – bil je pristen in iskren cineast. O tem ne priča samo njegova aktivna filmografija in njegova misel, ampak tudi njegova filmska »kino soba« in zasebni filmski arhiv. Ja, bil je en večjih slovenskih cinefilov.

A če se ozremo nazaj v njegovo sodobnost in si pogledamo, kako so nanj gledali takratni filmski kritiki, strokovnjaki in tudi nekateri novinarji in drugi pisci, ki so s filmom zgolj simpatizirali ali morali o njem pisati zgolj po službeni dolžnosti, lahko skorajda enoglasno sklenemo: Boštjan Hladnik je bil najslabši režiser slovenskih filmskih časov. Škoda vsega denarja, ki se je stekel na njegov filmski trak. Bi ga mar dodelili tistim režiserjem, ki niso maličili tiste prave slovenske, socialistične črno-bele slike. Tistim, ki so tako zvesto ekranizirali naše literarne velikane. Tistim, ki so dosledno spoštovali slovenski narod, njegovo tradicijo in jezik kot steber slovenske visoke kulture. Nekako – res nekoliko karikirano – bi to lahko bila ocena velike večine filmskih piscev Hladnikovega časa. Če se nam zdijo te besede morda prepogobe, bomo lahko kmalu spoznali, da so bile tiste resnično izrečene tudi hujše.

In takšne ocene se nam zdijo skorajda neverjetne, vsekakor pa neupravičene in celo krivične. Rekli bi lahko – povsem slaboumne. Kako da niso že takrat spoznali, da je bil Boštjan Hladnik dejansko ena filmsko iskrenejših person? Kako da niso spoznali, da je on tisti, ki bi slovensko kinematografijo z lahkoto ponesel v svet? Kako to, da lahko njegove zveste podpornike preštejemo skorajda na eno roko? Ker so očitno spregledali nekaj ključnih dejstev, so mu od filma do filma vse bolj onemogočali, da bi popolnoma udeležil ves svoj potencial. Trgali so ga. Kaj pa je sprožilo to skorajda vsesplošno odklanjajoče sprejemanje Hladnikovega ustvarjanja?

Med drugim vsekakor tudi vsesplošno odklanjajoče in ignorantsko vzdušje takratne slovenske kritike, ki jo je še pred svojim velikim celovečernim debutom zanal tudi sam **Boštjan Hladnik**,



in sicer ob kritičkem sprejemu filma Kekec (Jože Gale, 1951). Slovenska kritika naj bi ta film bolj ali manj ignorirala, medtem ko je na primer Italija o njem napisala marsikateri »hvalospev«: »Kaj se sramujemo svojih lastnih uspehov, ki jih še celo tujina prizna? In to celo Italija! Sploh bomo morali pri nas v teh stvareh še mnogo, mnogo narediti in spremeniti odnos do mnogih reči (Hladnik 1952, 153).« A se žal tudi v Hladnikovih »najboljših« letih ta ubog in črviv odnos do uspehov slovenskega filma ni kaj dosti spremenil. Slovenska kritika je bila žal nekatere uspehe sposobna spoznati in priznati veliko prepozno. Vladala je slovenska kritiška ignoranca. Verjetno posledica takratne nekultiviranosti slovenske filmske kulture in nepoznavanja filmske govorice, filmske umetnosti.

Morda se odgovor na vprašanje o odklanjajočem sprejemanju Hladnikovega ustvarjanja skriva v besedah **Ranka Munitića**, ki je precej nazorno in prepričljivo ujel ta neulovljivi Hladnikov duh:

Hladnik ni nikoli napravil popolnega filma in ga verjetno niti v bodočnosti ne bo nikoli posnel. In sicer zato, ker je njegov umetniški instinkt nemiren, nervozen in nezaustavljiv, da bi se lahko posvetil izpopolnjevanju, olepšavanju, cizeliranju in brušenju posamezne kreacije. In tako je pred nami opus filmov, od katerih ni niti eden brez napake, od katerih niti eden ne ustreza kanonom in merilom akademskih sodnikov: pa vendar je vsak izmed njih enako živ, goreč, dinamičen, z eno besedo – neulovljiv v svojih strukturah, prav tako kot Hladnik sam, sposoben, da v kratkem razgovoru načne sto različnih tém in da vedno najde še kako novo, ki ga bo navdušila prej, preden bo formalno zaključil prejšnjo. Nesreča seveda ni tukaj, nesreča je v dejstvu, da je za doživljanje Hladnikovih del prav tako potreben svoboden, dinamičen, temperamenten duh, nesprejemljiv za prežvekovanje že znanega in pripravljen spustiti se v avanturo brez preračunane gotovosti v dokončni uspeh. Nesreča je v tem, da v naši kinematografiji ni veliko takšnih duhov, pa še tisti maloštevilni se bodo morali še dolgo boriti za svoje enakopravno sodelovanje v tekočih dogodkih. Kajti Boštjan Hladnik je poleg Mimica (Vatroslav Mimica, op. a.) edini pravi umetnik – avanturist jugoslovanskega celuloidea: to pa pomeni ustvarjalec, ki se ne boji novega niti mu ni žal za starim, avtor, ki ima moč, da v vsakem delu ubere novo stezo in da začne vedno znova, ne da bi počival na uvelih lovorikah niti se zaslepljeval z že osvojenimi točkami. Svoboda kreacije se v takih primerih istoveti s svobodo duha. Toda biti svoboden v tem smislu in na tem nivoju, to je privilegij le redkih (Munitić 1968, 367–368).

Poleg tega, da je med takratnimi filmskimi kritiki očitno res umanjkal prav ta svoboden, dinamičen in avanturističen duh, ki bi pomagal razumeti Hladnikovo vizijo, so k nesprejemanju njegovega dela botrovali še vsaj trije razlogi. Prvi je ta, da je Hladnik svojo režisersko in scenaristično pot začel že zelo zgodaj v svojem življenju. Svoje ustvarjalno delo je na filmsko prizorišče izstrelil izjemno obetavno, perspektivno, iz vseh koncev hvaljeno. Začel je genialno,

virtuozno. S spremljavo vsemogočih superlativov. Njegovo delo je namreč že pred težko pričakovanim nastopom na dolgometražnem filmskem traku, torej tudi še v njegovih amaterskih vodah, zablestelo in nabralo kar nekaj obetavnih filmskih nagrad. In seveda – vse to ga je lansiralo na piedestal jugoslovanskega filma, ga oklicalo za najboljšega mladega jugoslovanskega filmskega režiserja takratnih časev in mu nadelo up in odgovornost, da jugoslovanski film končno dvigne na tisto težko pričakovano višjo umetniško raven. Postal je največje upanje in obet jugoslovanskega filma.

Primer tovrstnega pričakovanja je naslednji kritiški zapis, ki je sledil premieri Plesa v dežju:

Boštjan Hladnik je bil velika nada slovenskega filma; s tem je povedano prej premalo kot preveč. Njegove kratkometražne mojstrovine so že pred leti zasluženo priznanje in vzbujale upanje, da bomo v nekaj letih dobili režiserja nadpovprečnih sposobnosti. Ko se je vrnil iz Francije, smo komaj dočakali premiero njegovega prvega celovečernega filma, prepričani, da bomo vendarle že doživeli veliko presenečenje. Presenečenje smo doživeli, samo da ni bilo takšno, kakršnega smo pričakovali. Bilo je porazno (Wudler 1961, 6).

Porazno?

Od njega so pričakovali skorajda vse, kar so pričakovali od jugoslovanskega filma – kot popoln kinoamater je še zelo mlad presenetil s svojim intelektualizmom, s svojim artizmom in učinkovitim esteticizmom, s čimer je dal jugoslovanski kritični misli verjeti, da je končno napočil čas težko pričakovanega dviga jugoslovanske kinematografije in v tej veri je moral celotno breme nositi skorajda sam. To ni toliko vplivalo na njegovo ustvarjanje samo kot na sprejemanje njegovih kasnejših del. Vsako delo posebej so namreč nestrpno pričakala pikolovska in lačna kritiška usta, ki so – vsaj tako se zdi – skorajda zavistno raztrgali vsak centimeter Hladnikovega filma. Od njega so vsi povprek pričakovali pravo filmsko razodetje – popoln film, film brez napak, film, ki bo Jugoslavijo izstrelil na svetovno filmsko sceno najboljših kinematografij. In Hladnik? Morda celo res ustvari popoln film, a za slovenske razmere premalo konvencionalen, preveč »tuj« in »neslovenski«, preveč »zahodnjaški«, skorajda »izdajalski« in s pomanjkljivim znanjem zborne izreke. Kar je bil svojevrsten greh. In prav ta njegova »drugačnost«, »slovenska neobčutljivost« in »svobodnjaškost« so drugi razlog njegovega nesprejemanja – s svojim ustvarjanjem je namreč stopil na razboleli žulj slovenske kulture – na tradicijo, hlapčevsko skromnost in jezik.

Neopravičljivo je bilo na primer reči bolnica namesto bolnišnica. Vsak slovenski film bi takrat morali preverjati najbolj puristični lektorji, da slučajno ne bi škodili temelju slovenske kulture.

Knjižni slovenski jezik je moral biti kot glasnik in branik slovenske kulture namreč povsod stoodstotno reprezentiran. Brez odmikov. In Hladnik si je za slovenski okus privoščil vsekakor preveč odmikov. Od slovenskega jezika kot tudi od slovenskih korenin. Tradicijo je perverzno spreobračal v sodobnost. Iz bojišč in ruralnega okolja se je preselil na stran urbane kulture. Svojevrstno grozodejstvo. Grobo je izdal skromnega, podeželjskega, malega slovenskega človeka. Pozabil je na problematiko kmečkega vsakdana in ugriznil v težave sodobne mladine (katerih teža je zanemarljiva in zato povsem nevredna ekranizacije). Bil je preveč tuj, potujačen. Bil je sodoben. Odprt. Tudi na Zahod. Kar je bilo takrat nekaj nedostojnega, neupravičenega, neopravičljivega. In tega večina puristično in konvencionalno usmerjenih branilcev slovenske umetnosti in kulture, ki so se napajali predvsem iz gledališča in literature, ni sprejelo. In tako seveda ni zmogla ali bolje – ni hotela dojeti Hladnikove resnične vizije, saj se je konstantno spotikala na popolnoma napačnih kamnih, kot bi se morala. In Hladnik je s svojimi neposrednimi razkrivanji drugačnih vidikov naše družbe izpod idealiziranih tančic boleče brcal prav v njihova razbolela kleče plazoča kolena. Želeli so ostati tam, na mestu, varni. Tam kjer ni bilo vonja »kužnega« Zahoda. Tam kjer je vladala »visoka morala«. In filmi so morali biti visoka morala, brez obotavljanja in spraševanja. Motilo jih je že to, da je Hladnik zelo rad postavljajl vprašanja, na katera ni odgovarjal. Zavestno. Ali pa je zgolj pokazal na banalnosti vsakdana. Zavestno. In s tem velikokrat spodjedal dramaturški lok. Zavestno. Vse to ga je uvrščalo na seznam režiserjev, katerih bi bilo boljše, da jih niti ne bi bilo, saj so zgolj jemali denar tistim, ki bi z njim lahko povsem slovensko sledili viziji slovenske tradicionalne kulture. Presveti materi morali(zaciji).

Tudi tretji razlog za nesprejemanje Hladnikovega ustvarjanja zagotovo obstaja in ta bi lahko bil čas njegovega vstopa v slovensko (jugoslovansko) kinematografijo. To je bil namreč čas, ko je vladal svojevrsten strah pred vsem novim, nepreverjenim, eksperimentalnim. Tako je bil takrat vsak svobodni umetniški eksperiment že vnaprej obsojen na gonjo, na cenzurne postopke, na neodobravanje, na cefranje. To je bil čas prve polovice šestdesetih let, ko se je eksperiment in modernizem pri nas šele razvijal in tako usmerjal nase serijo neargumentiranih ali morda slabo argumentiranih obračunov z umetniki, ki so zavestno prestopali meje konvencij in preverjenega. Kot novator se je takratni filmski umetnik le stežka umaknil varuhom varnega jugoslovanskega povprečja . Kot pravi **Munitić**:

To je bil čas, ko so Parado Dušana Makavejeva cenzorji razcefrali in skorajda prepovedali, ko so Lazičeve zadušnice izzvale pravo poplavo jeze, ko so Pavlovičevi filmi (Mesto, Vrnitev) končali v bunkerju, ko so Vatroslava Mimica sodili, kot se sodi političnim izdajalcem, ko se je pljuvalo po prvih Petrovičevih filmih, ko je bil Vladimir Kristl po Don

Kihotu moralno in fizično izgnan iz jugoslovanske kinematografije, ko so Sremčevi Ljudje na kolesih komaj ubežali grabežljivim cenzorskim škarjam (Munitić 1968, 367) ...

To je bil čas, »ki je skoraj pokopal vse tisto, na čemer danes počiva veličina modernega jugoslovanskega filma. V tem lovu na čarovnice je bil Boštjan Hladnik prva žrtev. (Munitić 1968, 367)«. Poleg tega pa je večinoma in to na vsakem področju družbenega in kulturnega življenja tako, da skorajda vsak nov pogled, nova perspektiva, torej tudi nova pot filmskega ustvarjanja praviloma zadene na nerazumevanje in odpor pri ljudeh, na družbeno neodobranje in nesprejemanje. Vse kar je novo, kar je tuje, predstavlja svojevrstno nevarnost. Ponavadi je že tako kot pravi tudi **Branko Šömen**: »Novo je namreč vedno grobar starega konformističnega in tistega, kar nam je zaradi prilagodljivosti in razvade pri srcu (Šömen 1963, 56).« Če ima nato tisto novo priložnost, da si utre svojo pot na ulice že znanega in sprejetega, postane kmalu del tistega konvencionalnega, če seveda ne prej zaključi svoje poti in postane zaključeno poglavje. Pri nas bi lahko rekli, da je Hladnikova pot ostala zvečine neprehojena in tako kot poglavje skorajda zase. Odprl je pot, suvereno. A drugi so povedali naprej: ne splača si mazati čevljev na tako umazani poti. Če želiš ugajati, ostani na tej strani. Ostani v centru, boš vsaj dostojno živel. Ne želi si »izgredov«, poslušaj nas in dobro ti bo.

Svojo ustvarjalno pot je Hladnik dejansko začel v zelo neugodnem času, kar je vsekakor njegova nesreča in prekletstvo, a hrati tudi njegova sreča, saj mu je prav ta čas omogočal, da se je izkazal kot revolucionar in upornik. Tako s kritiško srenjo kot z oblastjo je bil venomer v konfliktu, že kot v film zaljubljeni najstnik. Bil je tista nezaželena črna ovca. Prav to mu iz današnjega vidika pridaja dodanih vrednosti. Postavil je temelj slovenskemu modernizmu in si že s tem zaslužil poseben tretma.

Zelo svojski filmski opus uvršča Boštjana Hladnika med posebne jugoslovanske filmske ustvarjalce. Od svojega celovečernega prvenca Ples v dežju pa do njegovega novega filma Ko pride lev je prehodil pot, ki je bila predvsem pot iskanja in mu tudi stranpota niso bila povsem tuja. Vseskozi pa je bilo v njem iskanje, ki se v njegovih filmih kaže kot iskanje sebe v svetu in kot iskanje takšnih vsebin, ki bi utegnile najbolj polno izzveneti v filmskem mediju, upoštevajoč njegove izrazne in proizvodne zakonitosti. Prav zavoljo tega dvojnega iskanja, ki je mnogokrat pripeljalo do kompromisa, se nam kaže kateri izmed Hladnikovih filmov kot zabloda, kot nekoristna mrtva veja. No, v umetniškem ustvarjanju so takšne mrtve veje nekaj povsem normalnega, le da jih Hladniku zaradi zelo specifične in neprestano krizne situacije v slovenskem filmu večina ni nikoli odpustila in pozabila (Zajec 1972, 10).

To so torej trije neizpodbitni razlogi – njegova superiorna obetavnost in drugačnost, slovenska obsesija s slovensko kulturo in tradicijo ter neugoden čas za novotarije in eksperimente. Tem trem bi lahko brez slabe vesti dodali še odsotnost filmske kulture pri nas in šibko poznavanje filmske obrti in umetnosti s strani glasnih filmskih piscev. To je bila vsekakor velika pomankljivost slovenske kinematografije, kateri je bilo zaradi nerazumevanja filmskega medija krivično odvzeta pozornost s pravih gledišč filmske umetnosti. Filmi Boštjana Hladnika so bili raztrgani večinoma prav zaradi kritiškega nepoznavanja filmskega jezika. In verjetno to še niso vsi razlogi, ki so botrovali k temu, da je postal Boštjan Hladnik v očeh slovenske kritike njegovega časa zagotovo en bolj negativno percipiranih režiserjev. Tisti »nebodigatreba«, ki bi danes v teh istih očeh verjetno zavzel popolnoma drugačno mesto, morda celo mesto najboljšega slovenskega režiserja vseh časov. Kdo ve. Poglejmo si torej to splošno sliko Hladnikovega ustvarjanja skozi oči njegove sodobne kritike.

## **ZAČETKI HLADNIKOVEGA USTVARJANJA: HLADNIK KOT REŠITELJ JUGOSLOVANSKEGA FILMA**

Boštjan Hladnik si je nadimek »enfant terrible« slovenskega filma prislužil že zelo zgodaj v svoji karieri in sicer že z nastopom kratkega filma Pravljica o ljubezni: »Slovenski ozki film je v Hladniku dobil sposobnega in nadarjenega režiserja. Kako se bo mladi umetnik 'obnašal' na širokem traku? Upajmo: dobro! In kdaj se bo srečal z njim (Predan 1955, 85)?« Ni bilo potrebno prav dolgo čakati, le da so bili odzivi na njegov nastop na dolgometražnem filmu veliko manj naklonjeni, kot so bili tisti, ki so spremljali njegovo kratkometražno in amatersko delovanje. Čeprav se je mnenje kmalu spremenilo in film Ples v dežju spoznalo za najboljši slovenski film, so bili prvi odzivi vse prej kot pozitivni.

Že sam Boštjan Hladnik je tik pred svojim debutom postavil precej preroško vprašanje: »/.../ ali bo samo del ljubljanskega občinstva odklonil moj film ali pa ga bodo odklonili vsi (Hladnik v Tršar 1961a, 4)?« Odklonila ga je verjetno velika večina.

Kot pravi **Janko Kos**, se lahko o Hladniku brez slabe vesti govori kot o za slovenski filmski prostor prelomnem režiserju, ki je na slovenska platna uspešno uvedel umetniški film. Prav on je do tedaj predvsem hladnim, obrtniškim delom, kot jih imenuje Kos, vgradil umetniški navdih. Vizijo. Torej je Hladnik odprl slovensko poglavje osebnega filma (Kos 1968).

Hladnik je v to množino enolično popleskanega filmskega traku prinesel že s svojimi kratkimi, nato pa še s celovečernimi filmi tisto, čemur pravimo osebna težnja in ton. Vse,

kar je v svojih filmih počel – od izbire snovi, scenarijske obdelave in režijske postavitve do izbire igralcev in celó reklamnih prijemov – je nosilo na sebi pečat svojevrstne osebnosti, ki se je ne le hotela, ampak tudi znala izražati s filmskimi sredstvi. Film je prvič na slovenskem postal izraz in orodje osebnosti (Kos 1968, 32).

Že Kos, ki je bil Hladniku precej naklonjen, je bil pri pozitivnem obravnavanju njegovega dela po štirih celovečercih še vedno previden in ga v izogib preuranjene ocene pomenljivo oklical »zgolj« za »ambicije slovenskega filma« (Kos 1968) in s tem naložil Hladniku precej težko nalogo – s svojimi prvimi filmi je postal namreč steber slovenskega modernega filma – postal je pionir, prelom, novo poglavje, predvsem pa obet slovenskega filma.

Njegovo ime je sinonim za ambicije slovenskega filma ne le zato, ker jih je prvi v vsem obsegu prenesel iz velikega filmskega sveta v domači prostor, ampak že zategadelj, ker ostajajo še zmeraj ne do kraja uresničen in dosežen cilj. Pa ne le v filmskem delu samega Hladnika, ampak v svetu slovenskega filma sploh. /.../ Slovenski film je še zmeraj razpet med težnje, da bi bil življenjska izpoved osebnosti, sporočilo o socialni in moralni aktualnosti, mojstrstvo vizualne estetike ali pa vsaj uspešna zabava občinstvu. Toda v nobeno teh smeri še ni napravil zares uspešnega ali dokončnega koraka. S Hladnikom vred je šele na poti, da bi jih dejansko dosegel (Kos 1968, 37).

Hladnik naj bi sicer imel že prirojeno avtorsko težnjo, ki je poglavitno krojila njegovo ustvarjanje in se udeležila v dveh pomembnih ambicijah, ki so se med seboj povezane, in sicer naj bi šlo za »voljo do osebne življenjske izpovedi« in za »hotenje oblikovati vizualno estetiko filmskega duha« (Kos 1968, 33). In ti ambiciji so vsekakor trdno tlakovali njegovo avtorsko zastavljeno pot, ki pa je bila glede na slovenske filmske ne preveč ambiciozne razmere, polna preprek, ovir in zastojev. Ampak navkljub temu je ostala večinoma njegova lastna. Že njegova začetna podoba je namreč izžarevala njegovo jasno poetiko.

Kasneje naj bi postala njegova ambicija sicer tudi privabljanje povprečnega občinstva torej komercialna uspešnost njegovih del, ki naj bi prispevala k vse bolj eksplicitnemu prikazovanju erotike in spolnosti, »prikupljivih likov mladih zaljubljenec« (Kos 1968, 36), emocionalno obarvanih dogajanjih in bogate scenografije in kostumografije (Kos 1968). Težko pa je verjeti, da bi bila seksualna eksplicitnost kakor koli v konfliktu s prvo ambicijo, torej voljo po osebni izpovedi. Eroticizem in spolnost sta bili vsekakor pomembni vsebini Hladnikove osebnosti, zatorej ne moremo trditi, da bi bila uporaba tovrstnih tem res namenjena le pritegovanju občinstva. Seksualnost, erotika, ljubezen – to so glavne teme njegovega ustvarjanja. Celó življenja, morda. Poleg tega tudi bogata scenografija in prikazovanje zaljubljenega para nista le sredstvo pritegovanja občinstva, ampak del Hladnikove volje po njemu lastne vizualne estetike.

Pogosti očitki, da je Hladnik zlorabljal seksualnost, erotičnost in scenografsko nasičenost zgolj zato, da bi svojemu delu dvignil komercialno vrednost, so neutemeljeni, saj sta prav erotičnost in nekakšna življenjska nasičenost, ki bi jo lahko povezali s scenografsko polnostjo večine njegovih filmov, glavni temi njegove filmske estetike in vizije, ki potrjujeta njegovo avtorstvo. Poleg tega pa spolnosti ni idealiziral, v zrelejši dobi jo je celo simboliziral. Če bi šlo za golo komercializiranje bi uporabljal drugačne prijeme. Ampak sodeč po konzervativni slovenski družbi, ki neke direkne erotičnosti in seksualnosti ne prenese, je jasno, da jim je šla Hladnikova odkrita obravnava tabuiziranih tem v nos. Hladnik svoje avtorske obleke pač ni krojil po načelih slovenske družbe in to se mu je skozi celotno kariero venomer vračalo v hrbet. Neposlušnost pač privede do kazni. In on je bil tisti »enfant terrible«, ki je večinoma delal svojeglavo in pokončno. Drugače niti ni znal – ko so mu uspeli vsiliti poslušnost, je sledil polom. Malokdo se je lahko dovolj sprostil in doumel njegovo poetiko in estetiko, saj je bil vkopan v spone slovenske (literarne) tradicije. Kot filmski ustvarjalec nisi smel preveč spraševati, ampak predvsem odgovarjati. In to na »prava« vprašanja, seveda. Hladnik pa se na »prava vprašanja« praviloma ni niti oziral in se spraševal zgolj tisto, kar ga je dejansko zanimalo. In to je bilo – življenje. Komercialni uspeh njegovih filmov ga dejansko ni nikoli zanimal. V nasprotnem primeru bi ostal v Nemčiji in snemal ponujene televizijske filme, ki bi pomenili njegov ustvarjalni samomor.

Dejstvo je, da je bil Hladnik svojevrsten upornik in njegovo uporništvo, tako **Munitić**, naj bi imelo tri osnovne dimenzije, ki naj bi oblikovale tri temeljne zakonitosti njegovega ustvarjanja in sicer se prvi zakon nanaša na »evolucijo njegovega intimnega sveta«, drugi zapoveduje svobodo umetniškega ustvarjanja in se veže na okolje, v katerem avtor dela, tretji zakon pa se veže na »filmsko umetnost v totalu« in prepoveduje vsakršno prepuščanje konjunkturalnim valovanjem. In prav

ti trije postulati oziroma trije spontani principi, ki so lastni Hladnikovi osebnosti, so mu prinesli, mu prinašajo in mu bodo prinesli veliko problemov. Kajti jugoslovanska filmska javnost ne mara upornikov, še posebej pa ne tako predrznih novatorjev, kakršen je imenovani avtor. Najprej so ga kritikantski pisuni proglasili za avtorja brez osebnega odnosa, brez stila, brez lastnega težišča in brez specifične umetniške orientiranosti. Na kratko – prilepili so mu etiketo filmskega kramarja. Vdrugič je bil zavoljo eksperimentalne svobode, ki se nanaša tako na vsebinske kakor tudi na izrazne kvalitete njegovih filmov, proglašen za sumljivega ideološkega dekadenta, uvoznika tujih idej, zahodnjaške, buržoazne etike in estetike. Z eno besedo – označen je bil kot nevarna, hudobna in nezaželena osebnost, zato mu tudi v času od 1963. do 1967. leta ni kazalo drugega, kakor da svoje pravice do svobodnega umetniškega dela realizira v tujini. In tretjič so ga razglasili

za epigona, kompilatorja, prepisovalca, plagiatorja in revnega dediča tujih kvalit (Munitić 1968, 366).

Bil pa je le en redkih slovenskih borcev za afirmacijo novega načina filmskega ustvarjanja – borcev za sproščeno, svobodno, avtorsko in moderno filmsko ustvarjanje.

Zanimivo je Kosovo stališče, ki na nek način povsem potrjuje tezo o Hladnikovem *auteurstvu*:

Pa tudi sicer bi nam o Hladniku najbrž ne zmogli (novosti filma *Erotikon* in Maibritt, op. a.) povedati kaj bistveno novega, saj so se že ob prvencih (*Ples v dežju* in *Peščeni grad*, op. a.) razkrile poteze, ki segajo v jedro njegove filmske domišljije. Zdaj že ni mogoče več tajiti, da so ji botrovale raznovrstne ambicije, ki jih je šele on v vsem obsegu zanesel v slovenski filmski prostor. Njegovo ime je upravičeno postalo sinonim za ambicije slovenskega filma sploh. /.../ Izšel je iz stroge filmske zamisli, v kateri sta prevladovali volja do osebne življenjske izpovedi in pa želja ustvariti slikovitost moderne vizualne estetike. Polagoma se mu je načrt razširil v širšo filmsko sintezo, v katero naj bi se vključili še ambicija zadovoljiti širše občinstvo in pa volja obravnavati socialno in moralno aktualnost. Ali se je sinteza res posrečila? Na vprašanje je komajda mogoč pritrdilen odgovor. /.../ Ambicija napraviti film, ki bo pritegnil širše občinstvo in ga spodbodel s pestro slikovitostjo čutnih učinkov, se mu kljub vsemu ni obnesla. Za preprostejše gledavce je bilo v njegovih filmih ob še tako mikavni dražljivosti, erotičnosti, goloti ali glasni veselosti marsikaj popolnoma nenavadno, bolešno, neprijetno ali z eno besedo čudno. Zato nikakor ni ni moglo postati razveseljivo v pomenu običajne filmske zabave (Kos 1968, 36).

Hladnik je bil »pravi umetnik«. Odličen obrtnik, s svojstvenim pogledom na svet in predvsem sebi zvesto vizijo, katero je s kamero spretno ustvarjala njegova iskrena ljubezen do filma, ki mu je predstavljala življenjsko delo in zabavo. Bil je filmar, poklican in rojen prav za to. Film je bil njegovo življenje in to bolj kot kar koli drugega. Še najbolje bi ga znali opisati tisti, ki so z njim sodelovali, ki so ga razumeli. Njegov tesen sodelavec, **Franček Rudolf**, je nekoč dejal:

Hladnik je tak režiser, kot ga Slovenija potrebuje, natančno tak, kakršen mora biti slovenski režiser, da lahko producira v naših pogojih. Stopnja njegove erotične izzivalnosti, škandaloznosti natanko ustreza slovenski potrebi po škandalu – ni ne večja ne manjša. To se kaže v dejstvu, da so njegove filme zmeraj napadali, divjaško odklanjali z grožnjo prepovedi, pa jih vendar lahko še kar naprej snema /.../ Razumeti morate, da je Hladnik herojski režiser, vedno je za juriše na spolnem področju. Ne trpi krhkosti in čutnosti. Bil bi idealen režiser za 'Dražgoško bitko' (Rudolf 1980, 8–9).



Nekateri so povsem dojeli Hladnikovo ustvarjanje: »'Mladi val' jugoslovanskih filmskih umetnikov, ki mu stoji na čelu Boštjan Hladnik, umetnik redke občutljivosti in kulture, je 'ugriznil' v področja življenja, ki si jih že dolgo želimo videti kot teme naših filmov (Majdak 1961, 123).« Pa tudi: »Hladnik se /.../ izraža že s svojim specifičnim jezikom, ki ga popolnoma obvlada. On ni samo iskal, temveč tudi že našel svoj izraz. Radoveden in eksperimentalen je po načinu, po katerem prihaja do svojih rezultatov, toda v samih njegovih rezultatih ni več sledu eksperimenta (Makavejev 1957, 193)«. Nekateri so tudi takrat uspeli ujeti njegovo filmsko in tudi življenjsko občutljivost: »Hladnik je filmski pesnik, ki zelo žalostno in zaskrbljeno opazuje svet (Makavejev 1957, 292)«. Tudi to, da je s svojimi filmi dokazal, da pri svojem ustvarjanju »natanko ve, kaj hoče povedati, tebi pa prepusti, da si misliš po svoje« ni ostalo nesprejeto, saj so obstajale tudi kritiške izjeme, ki so začutile pravo naravo njegovih filmov: »V črno ne boš takoj zadel, prevzelo pa te bo vzdušje (Marinčič 1963, 6).« In prav to je bilo njegovo ustvarjanje – neposredno kazanje s prstom na sodobno družbo na sebi lasten, avtorski način. Svojo življenjsko občutljivost je na gledalca prenesel preko vzdušja, ki ga je v filmu spretno ujel.

Čeprav so skorajda vsi priznavali, da je Hladnik odličen obrtnik, ki filmsko umetnost tehnično povsem obvlada, pa očitno še niso razumeli bistva evropskega modernizma, avtorskega filma in novega vala, saj so se kritike naslanjale večinoma prav na umetniške in avtorske prvine Hladnikovih filmov. Niso in niso zmogli dojeti, da je Hladnik *auteur* s svojo avtorsko vizijo. Želeli so, da bi s svojim filmskim talentom snemal zgolj naše literarne, socialne drame in šele takrat – ko bi torej začel snemati Cankarje - bi mu menda priznali tudi vso režisersko veličino. Pač – takratna kritiška srenja očitno ni bila zrela za modernizem filmske umetnosti. Na film je gledala povsem literarno, klasično literarno. Poglejmo si primer tovrstnega dojetja Hladnikovega ustvarjanja, ki razodene prav očitno nerazumevanje modernističnih filmskih prvin:

Podrobnejša analiza treh Hladnikovih celovečernih filmov bi pokazala redki formalni talent in obrtno suverenost – pa miselno zmedo, kakor si je ne bi smel privoščiti najbolj eksperimentalni eksperiment. Če bi Hladnik, ki zna 'gledati s kamero' kakor redkokdo, pozabil svoje z vseh strani prinešene mrliške krste, maske in klade s sekirami, in se lotil resnične snovi z resnično vsebino in idejo, pa naj bo 'konvencionalna' ali novovalovska, in če pri tem ne bi pisal ali krojil scenarija in dialoga sam, bi se njegovemu izrazito filmskemu očesu odprle široke poti, ki visoko vodijo (Mikeln 1964, 94).

Njegove režiserske kvalitete so bile neizpodbitne, a še te so bile velikokrat relativizirane z zaslugami direktorjev fotografije, kot na primer **Janeza Kališnika**, zvestega Hladnikovega sodelavca:

Hladnikov prvi film Ples v dežju je zapustil zelo nasprotujoče si vtise; takrat so pisali vse, od tega, da je Hladnik naš edini resnični filmski talent, pa do tega, da je zgolj prazen tehnični ekshibicionist, ki nima kaj povedati. /.../ Peščeni grad se delno reši zaradi svojih formalnih kvalitete. Zasnovan kot čisti vizualni, neliterarni, nenarativni film, sloni Peščeni grad na avtorjevem občutku za slikovno kompozicijo in za kontinuiteto vzdušja, na njegovi sposobnosti pokazati čustvena stanja, na njegovem občutku za mero. In tu je pokazal lep napredek od prvega filma. Odrekel se je svojemu krvavookemu ekspresionizmu in divjemu apetitu po shocking-scenah, ki so nas tolikokrat premaknile na sedežih pri Plesu v dežju. Njegova roka je postala bolj umirjena, bolj zanesljiva, njegovi efekti tišji in subtilnejši. Francoska šola se mu še vedno pozna. /.../ Hladnik se popolnoma preda svojemu intuitivnemu vizualnemu daru, ki ga vodi iz kompozicije v kompozicijo, kadri se mu porajajo, kot se porodi slikarju slika: iz osebne afinitete do neke forme. In shematični dialogi nam tu še potrdijo vtis, da je Hladnik po bistvu svojega likovnega temperamenta režiser nemih filmov in da ga mikrofoni samo moti. /.../ Njegove fluidne in težko izrazljive filmske kvalitete: estetiko slike, čut za ritem, montažo, lahkotnost, s katero ustvari in komentira psihična razpoloženja. Tu pa ima velik del zasluge tudi odlični direktor fotografije Janez Kališnik (Čolnik 1963, 281–282).

»Hladnik je nekonvencionalen, za marsikoga nenavaden, zato se pa zanesljivo in brezkompromisno filmsko izraža. Filmska kritika bi mu morala mnogo bolj pomagati, četudi je težko prežvižgati masovno filmsko nevzgojeno obnašanje Arene do njegovega filma (Makavejev 1957, 292).« In čeprav je seveda res, da mora imeti kritika vso svobodo pri kritiziranju in očitno tudi pri nerazumevanju filmskega jezika, bi morala vsaj filmska institucija Hladniku omogočiti veliko bolj kontinuirano in svobodno ustvarjanje. Težko si je namreč predstavljati česa vsega je bil ta ustvarjalni um še sposoben – lahko bi zatrdili – če bi Hladnik sprejel ponudbo v njegovi začetni karieri in ostal v Italiji, bi bil njegov opus vsekakor še obilnejši in kvalitetnejši. Škoda, ker ga niso kje na tujem zares uspešno zasneli, saj je jasno, da doma pač ni imel zadostne podpore, da bi dal iz sebe vse, kar je nosil. In s tem smo sigurno zamudili njegov »*masterpiece*«. Česar nam mora biti tako žal, da njegovo zgodbo vtisnemo kot opomin – talentiranim režiserjem je potrebno omogočiti kontinuiteto ustvarjanja in jim dopustiti tudi padce, da se lahko dvignejo v vsej svoji veličini.

## **PLES V DEŽJU: NERAZUMEVANJE MODERNIZMA**

Že v prvem filmu, Plesu v dežju, so bile prepoznane določene kvalitete – a ta priznanja kot bi se na vse pretege izogibale iskreni hvali Hladnikovega ustvarjalnega deleža – odlično ocenjena je

bila igra Duše Počkaj in fotografija Janeza Kališnika, kot da to dvojje ni bilo povezano s Hladnikovo prezenco.

Od tistega večera, ko so prikazovali Hladnikov film 'Ples v dežju', je bilo vsem jasno, kam bo odšla Arena za glavno žensko vlogo. Mojstrska kreacija Duške Počkaj je prekosila vse, kar smo videli do sedaj. Po finem niansiranju, po tenkočutnem podajanju nerazumljenih staj v duši neke žene srednjih let, se je Duška Počkaj, ta igralka, o kateri do sedaj nismo vedeli ničesar, dvignila do svetovne ravni; po igralski izraznosti jo lahko primerjamo edinole s proslavljeno francosko igralko Jeanne Moreau. Sicer pa so ostale nagrade uradne žirije letos podelili v glavnem tistim, ki jih tudi zaslužijo. Pravimo: v glavnem, kajti nismo edini, ki menimo, da bi moral dobiti nagrado za kamero Janez Kališnik ('Ples v dežju'). Toda morda se je žirija ravnala po pravilu: ne preveč nagrad enemu filmu (Majdak 1961, 124)!

Podobno so Hladnikove zasluge odkrito zminimalizirali tudi v filmu Peščeni grad:

Najpomembnejša v filmu je vsekakor fotografija, ki je izredno čista, ustvarjena z veliko mero občutka tako za detajle kot za celoto. Če pomislimo, da jo je njen avtor, kljub nekaterim izredno zahtevnim posnetkom (npr. pod vodo) oblikoval z zelo primitivnimi sredstvi, brez svetlobnega parka (metoda mladega vala, ki je od standardne veliko cenejša), lahko sklenemo, da je resnični ustvarjalec v tem filmu pravzaprav snemalec Janez Kališnik, ki se je doslej že večkrat izkazal s svojimi nespornimi kvalitetami (Grafenauer 1963, 280).

Očitali so mu pomanjkanje družbene občutljivosti, saj naj bi se v svojem ustvarjanju izogibal obravnavi velikih socialnih in moralnih problemov, družbeni kritiki in problematiziranju vsesplošnega pomanjkanja slovenske družbe – pokazal naj bi povsem neresnično družbeno stanje, nikakor naj ne bi predstavljal slovenske situacije. Kos je ugotovil, da je za Hladnika značilno, da mu je približevanje socialnim in moralnim problemom stvarne vsakdanjosti ostalo najdlje tuje (Kos 1968), kar je morda celo res, saj se je v svojem ustvarjanju približeval predvsem tisti stvarnosti, ki je bila takrat najbolj tabuizirana in skrita – svobodnemu dojetanju urbanega življenja, ljubezni in seksualnosti ter sodobni mladinski misli. Na filmu ni upodabljal kmečkih bojev z naravo niti samohranilk z devetimi sinovi niti drugih absolutnih krivic ruralnega okolja – ko je s tem poskusil, je bil nemudoma izgubljen. Njegova vizija je snov nabirala v drugem svetu – svetu meščanske alienacije. In roko na srce – (tudi) to so bili in so problemi sodobne družbe. Torej je šlo za veliko sprenevedanje – Hladnik je vsekakor bil družbeno občutljiv. Le da se je obrnil na drugačno stran – tisto, ki je bila spregledana ali zamolčana.

Po branju naslednjih besed se lahko le čudimo, kako to, da je bil – čeprav veliko kasneje – Hladnikov dolgometražni prvenec spoznan za najboljši slovenski film vseh časov. Spodnja kritika namreč spodbija skoraj vse tisto, kar je kasneje Ples v dežju postavilo na piedestal slovenske kinematografije. Jasno je, da je te besede narekovalo očitno nepoznavanje moderne in avtorske filmske govorice in da je bil standard sodbe kakšna literarna socialna drama:

Ne samo, da se s Plesom v dežju nismo povzpeli nad povprečje domače filmske ustvarjalnosti – stopili smo celo korak nazaj v recitirajoče pozerstvo izza prvega veka slovenskega filma. Dobili smo izdelek, ki ga lahko – z bleščečo izjemo fotografije in kamere, ki pomenita mejnik v jugoslovanskem merilu – mirne duše primerjamo z najslabšimi proizvodi te panoge umetnosti pri nas. /.../ Hladnik je kot režiser malone brez volje sledil svojemu scenariju. Namesto, da bi skušal s preprostim prijemom in jasnim režijskim konceptom rešiti, kar se je dalo, je obtežil šibko zgradbo scenarija z nesmotrnimi okraski in prilepki, s plitko simboliko in futurističnim spektaklom, tako še bolj razbil že samo na sebi nejasno kompozicijo in zajadral v slepo ulico praznega artizma. /.../ Režiserjevo prizadevanje, da bi se z nepotrebnimi paralelizmi in nefunkcionalno simboliko izkopal iz plitvin in abotnosti, kamor je padal na vsakem koraku, je odveč, ker ne more noben efekt prikriti neenovitosti celote, kakor naredi šminka staro koketo še gršo. /.../ Brezpredmetni artizem je poglavitna značilnost Plesa v dežju. Preobilje nepotrebnih formalnih ekstravagantnosti brez trdne osnovne misli, ob kateri bi se posamezni kadri uredili in dobili svojo upravičenost, vzbujajo vtis kaotične slučajnosti, ki dosega ravno nasprotno od tistega, kar je hotel režiser. Tragika je tu groteska, dramatičnost didaktično dopovedovanje, Marušino smrt občutimo kot olajšanje, namesto da bi nas pretresla, šepetalčeve ljubezenske monologe kot nadležno javkanje, njegov optimizem kot puhlo recitacijo. Besede, le besede, prazen dim, ki se rojevajo iz praznin in izzvenijo v prazno. /.../ Vsekakor je to prva Hladnikova preizkušnja večjega formata, ob kateri je izmeril svoje sposobnosti, ki pa je hkrati pokazala, da zgolj z efekti in formalnim znanjem, niti s še tako bleščečimi tehničnimi sredstvi – ta končno vendar že imamo! – ni mogoče ustvariti umetnine (Wudler 1961, 6).

Kot zrcalno podobo zgornjega sestavka pa lahko beremo naslednje besede, ki nazorno dojamejo pomen Hladnikove estetike:

Na razvojni poti slovenskega filma bo 'Ples v dežju' gotovo ostal zanimiv primer oblikovne in obrtne rasti ter dozorevanja našega filma. Oblikovne in obrtne kvalitete so nesporne in prebujajo celo vtis, da je Hladnik šel korak naprej v primerjavi s filmi njegovih francoskih prijateljev, med katerimi je koristno za svoj lastni razvoj doživljal nastop in afirmacijo tako imenovanega 'novega vala'. Mislim pa, da je 'Ples v dežju' zanimiv mejnik tudi po svoji osnovi in interpretaciji teme. Hladnik skuša premakniti vsebinsko orientacijo našega filma

k intimnemu dogajanju v notranjosti sodobnega človeka. /.../ Hladnik je tudi pokazal, da zna tekoče filmsko pripovedovati in se uveljavlja v našem domačem filmu kot ustvarjalec, ki zelo dobro obvlada izrazna sredstva filmskega jezika ter z njim spretno oblikuje svoj individualni filmski izraz (Musek 1961, 6).

Film Ples v dežju je kot prelomni film za slovensko in tudi jugoslovansko kinematografijo, torej kot prvi modernistični poskus, v dvorane in na kritiške stolčke prinesel veliko vprašanj. Ni bilo čisto jasno, kako naj film dojamejo, kaj naj od njega vzamejo in kako naj ga sploh gledajo. Iz tega nezipodbitnega in povsem naravnega dejstva je sledilo kar nekaj precej dvoumnih pogledov:

Torej je Ples v dežju film, kakršnega si po naših dosedanjih filmih ne bi upali pričakovati. Gledamo ga zavzeti, razburjeni. S svojo uravnoteženo, zaokroženo popolnostjo nas skoraj zaslepi. Prava mojstrovina je. Dober film pa vendarle ni. Kljub svojim neizpodbitnim vrlinam nam nič ne da. Ko zapuščamo dvorano, nas prevzame občutek, da nas je opeharil. Za tisti čas, ko smo ga presedli v zatemnjeni dvorani, nas je za roko popeljal v umetno narejeni, bleščeči, duhoviti sanjski svet, v katerem domujejo prikazni iz Smoletove zgodbe. Začudimo se jim, ostrmimo nad njihovim grotesknim bivanjem, zaživelci pa ne bomo z njimi; njihova radost nas ne bo ogrela, njihova muka ne potrla. Kar priznajmo, malo nas je skoraj strah pred njimi! To je svet v katerem prav mi nismo doma. V teh junakih se ne bomo nikdar našli in prepoznali – nič nam ne povedo. Zato ta film ni umetnost, temveč dovršeno izpeljan eksperiment. In gledalcu se stoži, če premisli, koliko dragocene moči njegovih ustvarjalcev je šlo pri tem žal – v prazno (Jakopin 1961, 6).

Njegovo modernost in posledično nerazumevanje njegovih del lepo obelodani Tršar: »Hladnikovo pojmovanje filmske estetike je v današnjem svetu še vedno v veliki meri nepopularno. Osnova filmske umetnine mu ni kratko malo naracija, mladi avtor se zavzema za asociacijo, simbol, za zvočno in slikovno metaforo. To je hkrati tudi najmanj komercialno pojmovanje filma, kajti dialog lahko pojasni in razloži gledalcu vse, kar bi sicer terjalo od njega velike, nepremagljive napore (Tršar 1961, 292)«

Tako kot je ugotovil Kralj:

Boštjan Hladnik je slovenski filmski režiser, ki najbolje pozna večino filmske tehnike. To ni pohvala, ampak ugotovitev. /.../ Hladnik se je odločil za totalni film, kjer je fabulativnost podrejena neposrednim elementom filmskega izraza, gibanju, ritmu, mizansceni kamere, montaži, zvočnim rešitvam. V takšni zasnovi doživita negacijo svoje doslejšnje funkcije tudi dialog in igralec. Iz aktivnega činitelja se spremenita v oblikovno gradivo v rokah režiserja, ki to gradivo preoblikuje in uporablja v skladu s svojim umetniškim hotenjem, in

je poslej absolutni avtor filma. Vse to je zelo tvegano početje, kjer je možnost padca mnogo večja kot pri filmu klasičnega dramaturškega tipa; in ker je cilj zastavljen visoko, je možni padelec tem globlji. Negacija funkcij doslejšnjih bistvenih elementov klasičnega filma je namreč šele prvi korak. Drugi bo moral biti sinteza teh negiranih elementov v novo, višjo kvaliteto (Kralj 1962/63, 905-906).

In prav ta modernost, ti Hladnikovi avtorski filmski prijemi, so pri kritikih velikokrat naleteli na nekakšen odpor:

Hladnikova režija je ena sama demonstracija filmskih izraznih sredstev. In to v taki meri, da je prenehala biti kvaliteta in postala odvečna navlaka; pleonazem pa nikoli ni prispeval k sugestivnosti celotnega umetniškega dela. Mladi ustvarjalec je v prvencu pomešal najrazličnejše stile, kar samo ob sebi niti ni hudo, ker je lahko tudi to – stil, vendar pa stil sproža vprašanje globlje, notranje funkcionalnosti, predvsem pa sodobnosti režiserjevega pripovednega jezika. /.../ Njegova uporaba kamere, montaža v kadru, zvočna režija, vse to so sredstva sodobne filmske režije /.../. Zlasti pa mizanscena, v kateri je Hladnik mojster. Ni mu mar likovne učinkovitosti, temveč se zavzema za prostornost, globino kadrov. Natanko ve, za kaj mu lahko služi ogledalo, in ga ne uporablja samo kot sestavni del dekorja. /.../ Poudaril bi rad, da vse te omenjene kvalitete nikakor niso tehnične narave, kot jih radi velikokrat površno označujemo. Prav tako kot niso kamera, glasba in zvok. Vse to so elementi filmske režije, torej so v bistvu ustvarjalni. /.../ Res pa je, da je Hladnik v preveliki želji za eksperimentiranjem, za preskušanjem svojih zmožnosti, pozabil na samo – kontrolo in ustvarjalno disciplino, brez katere ni mogoče ustvariti celote, ki bi navdušila z notranjo silo. Hladnik je premlad in pretemperamenten avtor, da bi bil lahko discipliniran. Zaradi tega njegov poizkus kompletnega avtorstva ni mogel uspeti. Hladnik potrebuje dober scenarij, ki ga bo pritegnil in ki ga bo utesnil, discipliniral. Šele takrat bomo lahko spoznali njegove kvalitete (Tršar 1961, 292-293).

En pogostejših očitkov, ki smo ga že omenili, je vsekakor Hladnikova »odtujenost«. V svojih filmih naj bi se oddaljil od slovenskega malega človeka, ga prevaral in izdal ter se odtujil od slovenske dejanske stvarnosti in se pod vplivom tujih dežel, predvsem zahoda, obrnil v svet buržoazije in pri tem pozabil na vse socialne težave, ki tarejo slovenskega malega človeka. In tega mu niso odpustili. Čeprav so mu priznali filmsko obrtniško mogočnost in neizpodbitno talentiranost, so mu prav zaradi te navidezne »brezbrižnosti« in »neobčutljivosti« raztrgali marsikateri centimeter njegove celuloidne kariere.

Nikoli doslej še ni noben domači film prinesel v kino dvorano toliko kaotičnega vzdušja, nikoli doslej se še ni o posameznem filmu toliko govorilo in bilo izrečenih toliko navdušenih in pristranskih izjav, negotovanja in živčnih izlivov, užaljenosti in zmagoslavja, kakor prav ob Hladnikovem. Potem, ko je naredil z odliko izpit za kratkometražni film, pobral vel domačih in tujih nagrad za 'Fantastično balado', odpotoval k

Chabrolu v Parizu, se je po vrnitvi lotil ekranizacije nagrajene Smoletove knjige in nam njeno osiromašeno vsebino pred dnevi na slovesni predstavi odvrtil ob medlem ploskanju in mnogih kritičnih komentarjih. Drzna režija, ki često prehaja v samozadovoljevanje in skoraj pobalinsko prednjačenje v stilu oddaje 'Pokaži, kaj znaš', je pomendrala že tako in tako slab scenarij in kakor iz tube za zobno pasto izstisnila le nekaj odličnih pejzažnih podob iz znanih skandinavskih filmov, več režijskih trikov in domislic ter ves čas občudovanja vredno lirično fotografijo. Boštjan Hladnik bo ostal še naprej up slovenskega filma, če že ne jugoslovanskega, kajti dokazal je, da lahko današnji režiser kljub pomanjkljivim tehničnim sredstvom spremeni kamero v funkcionalno izpoved, medtem ko Hladnik, kot človek še ni dozorel, da bi snemal filme, v katerih bi nastopali živi ljudje. Hladnik je mlad in drzen ter stilno neenoten. V svojem drugem filmu bo moral ostati zvest samo enemu stilu in najbolje bo, če bo to njegov lastni. Da bo to dosegel, si bo moral popraviti okus, pozabiti na filme, ki jih je gledal po pariških kinotekah, našega človeka pa spoznati od blizu, če bo nameraval še kdaj predstaviti v filmu človeku človeka (Mladina 1961, 6).

Skratka – bil je prepotenten metierski šovinist. V Plesu v dežju je od svojih vzornikov prekopiral nekaj uspelih domislic, jih neokusno spojil skupaj in se ob tem šopiril s svojim obrtniškim znanjem! Ustvaril je negledljiv, nesmiseln in kaotičen kolaž, ki ti ničesar ne da. Le krade dragoceni čas. A res?

Veliki greh Hladnikove filmske govornice je bil v očeh kritike pogosto tudi odrekanje klasični linearni naraciji. Konvencionalen in tradicionalen filmski strokovnjak France Brenk, ki Plesu v dežju in Hladniku ni bil ravno najbolj naklonjen, ni mogel doumeti, da so nekateri Hladnikov Ples v dežju prav zaradi forme in Hladnikovega filmskega izraza, postavili na sam vrh jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Kot mnogi drugi je namreč verjel in nenehno poudarjal, da ne zna »gledati ločeno, namreč filma-forme, od filma-vsebine« (Brenk 1961, 442). Kdor si je dovolil odmik od splošno sprejete narativne zgodbe, ki ima jasno določen dramaturški lok in ki na vsa postavljena vprašanja jasno odgovori, da gledalca informacijsko popolnoma zadovolji, torej, da ga na koncu filma ne pusti »na suhem« in od njega ne zahteva kak večji miselni napor, je spodletel na izpitu slovenske filmske umetnosti. In Hladnik je bil pač prvi, ki je tej popolni naraciji obrnil hrbet in je seveda tudi zato moral požeti ves užaljeni »žolč« tistih, ki so se po filmu morda počutili prevarane, opeharjene, saj jih film ni »osrečil«, ampak prej obratno. Morda jih je pustil »na suhem«, nepotešene in z vprašanji brez odgovorov. Od njih je zahteval sodelovanje – da bi ob gledanju vklopili tudi možgane.

To potrjuje tudi naslednji sestavek:

Hladnikov Ples v dežju je naletel pri delu občinstva na veliko odobravanje, medtem ko je pri drugem delu – zlasti v Sloveniji – doživel odpor. Film je zelo značilen poskus revolucioniranja nekvalitetnih in diletantskih prizadevanj naše kinematografije, zato je tudi odziv nanj za jugoslovanske filmske razmere značilen. Hladnik je v njem nedvomno ustvaril neobičajen filmski izraz, vendar težko, da bi se brez pomisleka pridružil tistim, ki trdijo, da je ta izraz nov. Svoj pomislek podpiram s staro resnico o neposrednem razmerju med vsebino in formo, ki jo je v tem primeru moč uporabiti v polni meri. /.../ Istočasno ko v likovni umetnosti doživljajo svoje zanikanje vsi pripovedni elementi, si prizadeva tudi filmska umetnost podrediti pripovednost kot izključno vsebinski element neposrednemu filmskemu izrazu. Vendar smo v obeh vrsteh priča zablodam, ki imajo izhodišče v ekskluzivnosti forme. Iz ekskluzivnosti forme namreč sledi prekinitev neposrednega razmerja z vsebino, rušenje tega pa ima za posledico, da namesto celovite filmske umetnine dobimo niz samih na sebi uspešnih filmskih metafor, ki pa zaradi svoje neorganičnosti ne prehajajo v celovitost, temveč ustvarjajo celo v najboljšem primeru le nasilno povezan mozaik. Primer te formalne zablode je prav Ples v dežju. Dejstvo, da filmski ustvarjalec ne uporablja pripovednosti (fabulativnosti, narativnosti) kot vsebinski, ampak formalen element, je brez dvoma filmsko revolucionarna akcija, toda če z opustitvijo pripovednosti opustimo tudi stik z vsebino, je to zabloda in zanesljiv znak, da nam pojem in funkcionalnost vsebine nista jasna. Prav tako je zabloda, kadar opuščeni pripovedni element, ki nosi vsebino, nadomeščamo s slabo prirejenimi freudovsko psihoanalitičnimi pripomočki. /.../ Mozaičnost forme v tem filmu, kjer so posamezne filmske metafore in podobe le nasilno povezan splet, ki gledalca ob vsakem kadru pustijo povsem neprizadetega kljub svoji bleščeči paradi in bogati očesni paši. Opraviti imamo namreč z istim pojavom kot v neprekinjeni vrsti tako imenovane sodobne modernistične poezije, ki se izživlja v nenavadnosti podob ter paradoksnih psiholoških in emocionalnih stanjih, za katerimi ne stoji enoten svet in celovito doživetje sveta. V enem in drugem primeru se vrsti metafora za metaforo, tako da samo opisuje različnost in razdrobljenost nekega organizma z nizanjem drobljivih in krhkih nasprotij, ki pa se pravzaprav prilagajajo in /.../ ne ustvarjajo konflikta, ki bi dal novo kvaliteto. Brez dvoma to ni avantgarden in revolucionaren pojav, ampak samo poskus konserviranja stare nesodobne vsebine z lažnim formalizmom. Nesmiselno in nemogoče je namreč podajati nesodobno, preživeto vsebino z modernim izrazom, kajti takšna vsebina nujno deformira formo. /.../ Doprinos tega filma slovenski filmski kulturi je zanikanje likovno tehničnega diletantizma. Fama o izrednih formalnih dosežkih je seveda neopravičena, zakaj videli smo, da je forma izraz celovitosti umetniške stvaritve, ne pa partikularno filmsko-tehnično reševanje posameznih kadrov (Božič 1961/62, 699-701).«



Tudi naslednje besede potrjujejo oster odpor do totalnega filma, torej do Hladnikovega »zanemarjanja« narativnih in dramaturških literarnih zakonitosti, ki se je nadaljevalo tudi v Peščenem gradu:

Novi film Boštjana Hladnika (Peščeni grad, op. a.) je nesporazum, ki nedvomno priča, kako daleč lahko privede filmsko upornišvo zoper literaturo in nestrpna težnja k vsebinski improvizaciji. Ta slabost, ki smo jo deloma čutili že ob Hladnikovem prvem igranem filmu, se je v njegovem najnovejšem delu očitno prerodila v temeljno vodilo. Njegov odpor zoper filmsko konvencionalnost je v tej obliki samo njeno potrdilo. Filmu po dramaturški plati manjka skoraj vse: trdna fabula z organsko vključenim dialogom, idejna kompozicija, zlasti pa prisotnost časovne resničnosti. Namesto da bi delo pripovedovalo o svetu, kakršen je (v tem je poslanstvo in vsebina sleherne umetnosti, različne so le metode, ki vodijo do nje), gledalca zavaja v fikcijo, v laž, ki je popolnoma tuja našemu sodobnem okolju in pogosto meji na absurd. Zaradi naštetih pomanjkljivosti je naravno, če že ne nujno, da se je film sprevrgel v zmešnjavo na silo povezanih detajlov, ob čemer je nemalokrat klonila tudi avtorjeva sicer dokaj živahna invencija (Grafenauer 1963, 278–279).

In zanikanje linearne naracije, metaforičnost in mozaičnost filmskega pripovedovanja, materializiranje duševnih notranjosti posameznika in fragmentiranje dogajanja so bistvene prvine modernističnega filmskega pogleda. Ne gre za povečevanje forme na račun zgodbe ali žrtvovanje zgodbe na račun forme, ampak prav za formo, osvobojeno vseh literarnih narativnih in drugih zakonov, kar pomeni, da postane zgodba le element filmske forme, lahko bi rekli njen »hlapec« in nikakor ne »gospodar«, kot je skoraj zapovedano v klasični filmski umetnosti. Pri modernizmu gre za totalno filmsko umetnost, osvobojeno zakonitosti drugih umetnosti. Film je pač film in za filmsko umetnost je postala pomembna filmska govorica in prav tega se je Hladnik povsem zavedal. Ustvarjal je filme in ne uprizarjal literature.

Najbolj nerazumljiv očitek domače filmske kritike nasproti Hladniku /.../ se mi zdi očitek o preveliki 'obrotnosti', ki se je je ta priučil za svojega bivanja v Parizu. Toda obvladanje obrti, 'metiera', je v svetu pogoj za vsako dejavnost, zlasti pa za umetniško; znak diletanta je ravno, da svoje obrti ne obvlada. Ali je Hladnikov film umetniška mojstrovina? Strinjam se z mnenjem enega izmed slovenskih kritikov tega filma, da je njegov film 'bolj obet kot dosežek'. Dostavil bi samo, da je skrivnost tega obeta v tem, da pojmuje Hladnik novo filmsko umetnost ne kot pripovedovanje povesti na platnu, marveč kot kompleksno doživetje, v katerem imata poezija in fantazija, podprti z obrtnim znanjem filmskega jezika, odločilno vlogo (Kralj V. 1961, 858).

Prav zaradi svojega totalnega filmskega izražanja je marsikdo sklepal, da sicer gre za zelo spretnega tehnika, obrtnika, torej dobrega *metteur-en-scene* režiserja, ampak da mu prav tovrstni

filmski prijemi, s katerimi naj bi se Hladnik zgolj »petelinil« in »šopirik«, odvezemajo vrednost umetniškosti. Saj, kot pravi Kos:

Njegova forma ni oblika v pravem pomenu besede (kot struktura, ki nastaja z vsebino), ampak zunanja tehnika. Ni še stil, ampak suvereno uporabljanje najrazličnejših učinkov filmske obrti. Teh še ni mogoče soditi z merili za umetnost. Pač pa jim gre pohvala odličnosti, spretnosti, uvežbanosti, skoraj popolne udomačenosti v zakladnici starih in novih filmskih domislekov. Film jih ponuja gledavcu v nepreglednem številu. Tehnična oprema presega za dober seženj vsebinske temelje. Odtod predimenzionirana, za estetske občutke mučna filmska faktura. Hladnika je Ples v dežju predstavil za režiserja-tehnika. Prihodnost mu bo morala razkriti režijo kot ustvarjanje in umetništvo (Kos 1961/62a, 255–256).

Torej je bil Hladnik zgolj odličen *metteur-en-scene*, svojeglavost in neobičajen izvorni jezik, ki bi ga v normalnih razmerah prej okitala z nazivom *auteur*, sta mu v slovenskih razmerah odvzela umetniško vrednost in mu nadela težo spretnega obrtnika, tehnika, ki filmski jezik obvlada »le« s tehnične plati. Kako? Ali niso s svojim razpredanjem ugotovili ravno to, da je svojo neizpodbitno tehnično suverenostjo zelo ustvarjalno filmsko govoril, torej da je bil v svojem filmskem svetu predvsem umetnik?

Hladnik se je pač odločil za avtorski film, za film prežet s svojo avtorsko vizijo, ki pa je očitno večina ni ravno pravilno razumela. Namesto, da bi ga s tem morda celo povzdigovali ali mu vsaj priznali avtorsko moč, moč ustvarjati umetniške filme podrejene svoji avtorski viziji, so ga podcenjevali. Mu jemali vso moč in mu večinoma priznavali zgolj obvladovanje filmskega *metiera*, kar je v bistvu neizpodbitno dejstvo. Čeprav se je sam odločil za povsem filmsko potezo, torej da je dal v prvo vrsto »kako predstaviti«, so drugi od njega pričakovali klasično filmsko preokupacijo, torej, »kaj uprizoriti, kaj pripovedovati« in »kaj povedati«. Kako to dati na filmski medij bi moralo biti povsem nebistveno vprašanje. Vsebina naj bi bila namreč pomembnejša od forme – kot je rekel Hladnik sam, če bi bilo tako, bi pisal romane. Seveda, Leninove besede »Film je naša najpomembnejša umetnost!« so odmevale tudi v naših filmskih sobanah – najpomembnejše je bilo povedati »prave stvari na pravilen način«. To je slovenski film jemal dobesedno. Za »drugačen« film, ki ni govoril o »pravih stvareh na pravilen način« ni bilo ravno veliko prostora. Ne pri filmskih institucijah ne v filmski kritiki.

Pač – »Boštjan Hladnik se je opredelil. Kot umetnika izpovedovalca našega časa ga zanima predvsem kakovostni problem vsakršnega moralnega, političnega in družbenega konflikta. Na vprašanje KAJ nam bo najbrž še naprej odgovarjal v podtekstu, kajti pri svojem delu je in bo preveč zaposlen s tem, KAKO naj bi izpovedal posamezno reč ali misel (Šömen 1963, 56).« To

je danes preživeto – zavedamo se, da je ustvarjanje filma osebna stvar ustvarjalca in da je ob tem bistvenega pomena prav njegovo avtorsko oko, ki veleva prav kako naj se filmski medij pravzaprav izraža. V tistih časih pa je »pozabljanje« na vprašanje »Kaj?« in utemeljevanje, trčilo ob nerazumevanje. Uhajanje »objektivni stvarnosti« je pomenilo izdajo:

Tako v delu zaradi idejno neorganiziranega dogajanja prevladata duhovna plitvost in zmeda. Tu se je pokazalo, kako neobhodno potrebna je literarna osnova tudi Boštjanu Hladniku, saj je le-ta kot tematska komponenta filma praviloma tudi njegov idejni nosilec. Vsekakor bi z njo ne bila resneje okrnjena režiserjeva ustvarjalna suverenost niti elementi filmske izrazne dinamike, nasprotno, delo bi bilo bolj organsko in verjetnost uhajanja v fiktivni svet neresnice bi bila manjša (Grafenauer 1963, 279–280).

Bodimo pozorni: »uhajanje v fiktivni svet neresnice«! Kot da bi Hladnik zgolj pomotoma zahajal v ta neracionalen, fiktivni svet. Očitno bi v snemalni ekipi potreboval racionalnega fizika, ki bi ga konstantno opozarjal na zakonitosti stvarnosti. Da ne bi slučajno uhajal v iracionalni svet podzavesti in sanj.

Hladniku vedno naklonjen kritik Zajec je pri filmu *Ko pride lev* povsem dojel, kako Hladnik dela in kaj želi: »V filmu ni nič direktnega, kar bi s prstom kazalo in delilo krivdo. /.../ Hladnik se ne sprašuje, kje so viri človekove odtujenosti, on odtujenost enostavno kaže. Nam pa prepušča, če hočemo ob filmu razmišljati, ali pa se le dve uri zabavati. Prav nič nasilen ni in v tem je njegova osnovna različnost od drugih ustvarjalcev (Zajec 1972/1973, 52) ...« In prav to je tisto bistveno in tudi največkrat spregledano dejstvo. Vsi so pričakovali, da jim bo na sleherno postavljeno vprašanje v filmu vedno »pošteno« odgovoril. Hladnik pa jih je puščal nezadovoljene, od njih je pričakoval aktivno sodelovanje, ki pa so ga vedno znova odklanjali. In zato nikoli zares došli.

Kritiško percepcijo Hladnikovega dolgometražnega prvenca odlično povzame Lado Kralj:

O Hladnikovem filmu *Ples v dežju* je slovenska časopisna kritika, kratko povzeto, poročala tole: da je film v celoti ni zadovoljil, ker se preveč ukvarja s formalnim reševanjem in premalo vsebinsko izpoveduje, da se film ne zdi domač, slovenski, čeprav v njem nastopajo domača prizorišča in domači ljudje, da je preveč mračen, brez sonca, ker obravnava ljubezen, ki je brezizhodna, da gledalec ne ve, kaj hoče film povedati, da pa sicer ni dolgočasen, da je film po svoji vsebinski in idejni umetniški izpovedi prazen, nem, mrzel in ponarejen, da je zgolj artistska atrakcija brez vsebine, da oblika tega filma nima vsebinskega dopolnila in je ta oblika sama sebi namen. Rdeča nit teh kritik je torej ta, da se je režiser preveč ukvarjal z obliko in premalo z vsebino. Torej estetska pravda o obliki in

vsebini, ki se pri nas v presledkih ponavlja že izza Prešernovega časa, ko da si nista vsebina in oblika nekega umetniškega dela v nujni medsebojni odvisnosti in je nemogoče hvaliti obliko, ne da bi hvalil tudi vsebino. /.../ Vsa slovenska kritika tega filma se je spotikala ob pomanjkljivosti vsebine, se pravi fabule, in to celo tista, ki so jo pisali filmski publicisti. Tu imamo očitno opraviti z nekim estetskim predsodkom, ki ni najnovejšega datuma. /.../ Ta odpor proti fabuli, proti dejanju in v dosledni zvezi s tem proti neki racionalni vsebini pa more biti aktualen in zanimiv zlasti za novo filmsko umetnost. Kaj pomeni v filmskih kritikah po svetu in pri nas tolikokrat se ponavljajoča zahteva po filmskem jeziku, po specifičnem filmskem izrazu drugega kakor odpor zoper prepisovanje literature, njene fabule in kar je z njo zvezi, na platno? Kaj pomenijo zahteve po antiliterarnem filmu drugega kot neko specifično filmsko izražanje, ki ne bo pripovedovalo v literarno-fabulističnem smislu, marveč bo govorilo jezik filmske kamere (Kralj V. 1961, 856–857)?

In prav to tudi nas bega. Film Ples v dežju je nastal v času, ko so bili kriki o osvoboditvi filmske govorice od drugih umetnosti že skorajda preživeti – povsod so odmevale zahteve po izvirnem filmskem jeziku. Po osvobojenem filmskem jeziku. Filmskem jeziku, osvobojenem narativnih zakonitostih, fabulativnosti, literature. In nekdo dokaže prav to – da je tudi v slovenskih razmerah sposoben ustvariti film kot povsem filmsko formo in namesto roke, dobi hrbet. Ja, lahko bi rekli, da je prav zaradi tega nedojemljivega odnosa slovenski film nenehno v krizi.

Ko bi le poslušali Kralja in ga tudi zares slišali in morda celo uslišali! Se vsaj zamislili nad njegovimi besedami! Njemu (in še nekaterim) je bilo že takrat jasno, da se mora filmska umetnost osvoboditi. Filmska umetnost si mora

s svojim specifičnim izraznim jezikom iskati svojih poti, ki jo bodo morale nujno povesti stran od prepisovanja literature in s tem stran tudi od aristotelovske estetike in nemara bo ena teh poti tista, ki jo je nakazal O'Neill s svojim načelom: ne potrebujemo dejanja, ljudje zadoščajo. In kaj drugega je skušal Hladnik kot z neko drzno novatorsko doslednostjo preliti literarno predlogo docela v filmski jezik, ki se nujno odmika od literature in njenih konvencij pripovedovanja in se poslužuje filmske govorice, katero iščejo vsi ambiciozni filmski ustvarjalci, odkar se je film pojavil (Kralj V. 1961, 858).

Le da tega očitno takrat še niso vsi vedeli in si filmske umetnosti brez literarnosti niso zmogli predstavljati:

Hladnik je po vsi sili hotel ustvariti film, ki se okorišča predvsem s specifičnimi filmskimi elementi: sliko, vizualno simboliko, poetično pantomimo in ritmom. /.../ Hladnikova nova metoda režije se je ob pomanjkanju literarnih pravil izkazala za neučinkovito in riskantno, v večini primerov na moč shematično in zlasti v vsebinski strukturi često naivno in plehko.

Ob tem Hladnikovem padcu se vsiljuje dragocen nauk, namreč, da je sleherna vsebinska improvizacija igranega filma, ki ni pantomima, vnaprej obsojena na slabosti in v zadnji konsekvenci na polom (Grafenauer 1963, 280).

V svoji literarni zaslepljenosti so pogrešali utemeljevanje in moraliziranje, ki se je skrivalo v odgovarjanju na vprašanje »Kaj?«. Le redki so v izogibanju tovrstnega »vzgajanja« videli prednost: »Vsi Hladnikovi filmu so pedagoški. Vendar je Hladniku uspelo do neke mere to pedagoškost zreducirati in od nje ohraniti le infantilnost, otroškost. Hladnik ne vzgaja več, pač pa obravnava gledalca kot otroka. /.../ On te tretira kot otroka – pokaže ti npr. papigo, krokodila, pičko ... na, tu imaš otrok, pa naj te razsvetli (Rudolf 1980, 8)!«

### **PEŠČENI GRAD: NADALJEVANJA STARE ZGODBE – »NEOPRAVIČLJIVA« FORMA NAD VSEBINO**

Kot smo že lahko ugotovili, se je odklanjajoča percepcija nadaljevala tudi po Hladnikovem drugem celovečernem filmu, Peščenem gradu. Kot Ples v dežju je bil tudi Peščeni grad deležen ostrih kritik zaradi podrejanja vsebine formi kot tudi zaradi zanemarjanja slovenskega zbornega jezika:

Ena pglavitnih karakteristik Peščenega gradu je bluff z estetsko dognano, samo na sebi učinkovito filmsko obliko, ki naj s pretehtano kompozicijo fotografije, z invencioznostjo kamere pa z domiselno montažo zakrije mentalno bedo snovi, ki jo film modulira. Nadvladje forme nad vsebino se nam razkrije tudi v labilni dramaturgiji filma, pa celo v 'neliterarnosti', ki jo naj ustvarjajo 'čista' filmska izrazna sredstva, ki pa se zavoljo popolne nesmiselnosti Hladnika-scenarista (obupen govekarjansko-ganglovski dialog) z 'literarno' izpovednimi filmskimi sredstvi (dialog) ne morejo ujeti v monolitno zraščeno; zdi se, da idejna teža filma le še vedno ostaja na dialogu, ki je filmskemu kadru kot samostojni izrazni enoti (gibajoči se sliki) v globalno dopolnilo, ko mu določa, da njegova likovna ali kakršnakoli že vsebina izraža pač samo to, kar je sama po sebi. /.../ Ob splošni fiktivnosti Peščenega gradu se mi zdi tvegano še naprej povzdigovati v nebo bleščavo Hladnikove filmske forme; zdi se mi, da družbeni pomen filma (filma kot umetnosti) sloni vendarle na vsebini in ne na obliki. Mislim, da je zadnji čas, da se v kljub čudnemu boju za 'čisti filmski' izraz vendarle že nehamo spraševati samo o tem KAKO film govori, kje je originalnost njegove OBLIKE, kakšen je režiserjev oblikovni okus in pri katerih modernih umetnikih filma se je OBLIKOVNO zgledoval, marveč, da se temeljito vprašamo, KAJ nam film ima povedati. Če ne, bomo čez nekaj let verjetno kljub najrazličnejšim protestom (od 'političnih' do 'kulturniških') priče fantastičnega pohoda slovenskega filmskega larpurlatizma (Inkret 1962/63, 909–912).

Navkljub temu, da so mu radi priznali režisersko superiornost, se zdi skoraj povsem absurdno in abotno, da se je večina filmskih piscev obešala na – še posebej iz današnjega vidika – skrajno sporne očitke, kot je nespoštovanje zborne izreke. To so zahtevali celo od mladih junakov filma, čeprav je jasno, da se v realnem življenju mladi knjižne govornice otepajo in z zorno izreko izpadejo skrajno smešno. Še posebej v filmu izpadejo narejeno, neživljenjsko, zlagano. Ali se res splača zapraviti kredibilnost filma v prid izkazovanju spoštovanja do slovenkega knjižnega jezika? »Pika na i: film Peščeni grad je najboljši jugoslovanski neliterarni film. Njegova filmska slovnica je na dostojni višini evropske kinematografije. /.../ Hladnik je mojster kadra in montaže. Kader mu pomeni dihanje, kader mu pomeni metodo ustvarjalne misli.« Do tu vse lepo in prav. Ustvarjalni moment Hladnikove persone odlično ujet. A kaj ko Šömen že skoraj absurdno nadaljuje:

V filmu niti enkrat ni dobro spregovoril slovensko besedo. Vse, kar je dosegel in čemur se lahko zahvali, da je film tričetrtnsko filmsko delo, gre v prid govornici fotografij. Ni presešel samega sebe. Preti mu ponavljanje. Dokazal je, da tako formirane producerske skupine, kot je bila njegova, nimajo prihodnosti. Saj se od dvanajstih ljudi, kolikor jih je bilo v skupini, ni našel niti eden (niti lektor Ftičar ne!), ki bi mu popravil take slovnične in miselne napake, kot na primer; da ima grad stene (!) namesto zidov; da je bolnica ženska, ki je bolna in da je bolnišnica kraj za bolnike; da se ne reče 'z dolgim avtotom', marveč ... pa kaj bi našteval, zdaj je že prepozno (Šömen 1963, 56)!

Slovenski film bi moral biti aktivni Slovar slovenskega knjižnega jezika! V filmu namreč živi jezik nima kaj iskati! Kako le niso opazili teh grozovitih napak, ki tako krčevito maličijo slovenski jezik? Neverjetno.

Torej je bila tudi percepcija filma Peščeni grad skrajno negativna. Peščnemu gradu so očitali nemodernost, kar se zdi povsem nedojemljivo. Recimo: »Najsi se tega zaveda ali ne, Hladnik ravna kot disciplinirani sin tehnokrata: reakcije istoveti s stanjem, odnose pa s fizičnim stikom.« In to ni le nemoderno, pač pa tudi povsem prazno in nezanimivo: »Peščeni grad ni le duhovno in čustveno prazen film, marveč tudi anahroničen v formi (Bogdanović 1963, 718).« Ali: »Peščeni grad Boštjana Hladnika pomeni zaradi brezvsebinkosti in lažnivosti vkljub koncizni filmski formi čisto zgubo« (Inkret 1962/63, 911).

Kot smo že ugotovili, je en večjih in konstantnih očitkov Hladnikovega filmskega ustvarjanja vsekakor pomanjkanje občutljivosti za socialno problematiko in posledična odtujenost od stvarnosti svojega časa in prostora. Tudi v Peščnem gradu, navkljub očitni družbeni kritiki in socialni občutljivosti, je ta očitek ostal: »Hladnikov poizkus dvigniti se v svet obče veljavne

socialne in moralne resničnosti ostaja nedvomno v območju pavšalnega ali celó banalnega« (Kos 1968, 35). Hladnikovo hotenje po pridobitvi občinstva in dosega aktualnosti naj bi v Peščenem gradu zasenčilo njegovi ambiciji po osebni izpovedi in vizualni estetiki. V tem filmu naj bi taval po površinskosti in s tem postal poln klišejev ter lahkotnosti. S tem naj bi povsem zasenčil sporočilnost filma. Poleg tega pa naj bi v Peščenem gradu popolnoma zanemaril tudi filmsko estetiko in ritem. Skratka – še večji polom.

Slog filma se je v primeri s Plesom v dežju umiril in poenostavil ter se približal slogu nekaterih predstavnikov francoskega novega vala, s tem pa stopil natančneje v korak z modernim evropskim filmom. V tako zastavljenem okviru še zmeraj živi in utripa temeljni navdih Hladnikove vizualne estetike. Ta se je že od prvih filmov naprej kazal predvsem kot nemirno utripajoči, zaganjajoči se ritem beganja skozi prostor in čas, kot predajanje temu ritmu, včasih že kar kot obsedenost z njim. V Peščenem gradu ga srečamo v podobah beganja skozi gozd, igrivega gibanja v sobni notranjščini, vožnje z avtom, plesnega premikanja po morskem bregu, vzpenjanja na skale ali pa celó plavanja pod vodo. Vendar se zdi utripanje ritma, v katerem zmeraj znova prepoznavamo najvrednejši del Hladnikovih filmskih prividov, v tem filmu manj izrazito in dosledno. Marsikateri prizor je ritmično prazen, preveč je mest, ki ostanejo s stališča vizualne estetike nema. Kriva je nedvomno prevelika množina amorfnega življenjskega gradiva, ki ga je v film pritegnila avtorjeva želja učinkovati na občinstvo in biti aktualen, a ga notranji ritem njegove osebnosti ni mogel pregnesti in obvladati (Kos 1968, 36).«

Govorili smo že o »odtujenosti« Hladnika in konstantnemu očitjanju, da se ukvarja neresničnimi, nestvarnimi problemi:

Da je Hladnik v razkrivanju bede modernega družbenega sveta hudo primitiven, je jasno: moderni svet mu je a priori dehumaniziran. Da je prav tako primitiven in naiven pri razkazovanju 'bogastva' svoje zasebne resničnosti, je očitno: njegova intimna resničnost je resničnost liberalističnega intelektualizma ali pa novovalovskega estetizirajočega romantičnega nihilizma, ki se pred gledavce iz bogvekakih vzrokov postavlja prav tako a priori nujno (kot splošna in ne več zasebna potreba) kakor prej splošna družbena beda. Da prinaša njegova fikcija, ko se izjalovi, bolj malo tragike s seboj, mislim, da ni treba poudarjati (Inkret 1962/63, 910).

Spet bi lahko prisluhnili Kralju, ki je ugotovil: »Vznemirilo me je /.../ opažanje, da bi nekateri kritiki od ustvarjalca želeli, da kar na mah poda objektivno, absolutno, dokončno resnico naše stvarnosti. Zahteva se mi zdi neuresničljiva, pa tudi nepotrebna. Dokončna resnica nekega časa je zaradi relativnosti človeškega spoznanja, zaradi premajhne časovne in odtod emocionalne oddaljenosti nezavetna, nedoglanljiva, neoprijemljiva v svoji celovitosti (Kralj 1962/63, 904).«

Zelo pogost očitek, ki je le še slabšal podobo Hladnikovega ustvarjanja, je bilo konstantno poudarjanje scenarističnega neznanja in posledične poraznosti dialogov. Seveda je jasno – dialogi in scenariji se niso opirali na literarne zakonitosti, velikokrat niso bili časovno linearni in niti povsem logični. Poleg tega pa so bili dialogi marsikdaj degradirani zaradi pomankljivega znanja slovenskega knjižnega jezika.

## **EROTIKON IN MAIBRITT: MEDIJSKO IGNORIRANJE HLADNIKOVEGA NASTOPA V TUJINI**

Zelo značilno za medijsko percepcijo Hladnikovega filmskega ustvarjanja je, da so vse revije bolj ali manj ignorirale njegov nastop na tujem. Filma Erotikon in Maibritt so kratko malo izpustili. Kot da ne bi obstajala. Kot da ju ne bi posnel Boštjan Hladnik, kot da ne bi bila tudi ta filma »naša« filma. Zapisi o teh dveh filmih tujega producenta so bili izjemno redki. Presenetljivo redki. Še tisti, ki so bili, so bili večinoma skopi. Večinoma je šlo celo zgolj za prevedene zapise tujih filmskih revij – pod rubriko »Razno«, »Kratke novice«. Namesto, da bi bili ponosni na to, da si je Hladnika dobesedno »zaželel« nek tuj producent, ki mu je pustil skorajda popolno svobodo pri ustvarjanju in delu ter mu omogočil dva filma zapored, kar vsekakor priča v veliko zaupanje vanj, so ga kratko malo odrezali. Ni ga bilo. Ne samo to – naša distribucijska podjetja so bila zaradi nemškega producenta celo nezainteresirana za odkup filmov. Poleg tega so filma zato, ker sta bila posneta za nemškega producenta, na začetku predvajali le ožjemu krogu filmskega občinstva. Kar je nepredstavljivo. Nerazumljivo.

Kako značilno – na tujem so o filmu Erotikon in samem Hladniku kot režiserju govorili v superlativih:

Jugoslovanski režiser Boštjan Hladnik in mlad nemški producent sta se odločila izdelati drugačen film, ki ne bo težil samo za komercialnim učinkom. /.../ V novem in krepkem preporodu nemškega filma, kakršnega so vzpodbudili mladi režiserji in producenti, ki so se odkrito postavili proti zgolj trgovski plati, se Erotikon odlikuje kot film, ki je imel uspeh pri kritiki in javnosti. /.../ Kljub temu, da je nemške proizvodnje, je ustvarjalna plat Erotikona (to se pravi scenarij in režija) delo Boštjana Hladnika, mladega jugoslovanskega režiserja, že znanega po svojih kratkih in eksperimentalnih filmih, ki jih je posnel v Franciji, kjer je študiral na IDHEC v Parizu. Njegov vstop v nemški film pa je omogočilo to, da se je producent Egon Häbe navdušil ob njegovih prvih dveh umetniških filmih, posnetih v Jugoslaviji, ki sta ga očarala s svojo formalno lepoto in sugestivno obravnavo, kakršno Hladnik vtisne vsem svojim delom (Ekran 1968a, 331).



Podobno je bil film *Erotikon* deležen odličnih kritik tudi po predvajanju na newyorškem festivalu leta 1966: »Pripoved v strogo filmskem stilu, s formalno lepoto, ki te zgrabi, drzno sugestivna v tematiki, označuje *Erotikon* – kot film visoke vrednosti in mu daje posebno mesto v odlični panorami tega festivala. Hladnik potrjuje, da je ena najbolj znanih osebnosti med mladimi evropskimi režiserji. Nedvomno je novator, toda njegov talent ima trdne korenine v najboljši ekspresionistični tradiciji (*The New York Times* v *Ekran* 1968b, 331).« Kako je mogoče, da tega niso opazili in mu priznali tudi domači kritiki in strokovnjaki razen nekaj redkih in tihih izjem?

Na tujem so pisali hvalospeve, pri nas pa še naprej kopali luknje za Hladnikov režiserski pokop. Slovenski filmski kritiki so se namreč tudi pri filmu *Erotikon* znašali nad pomanjkanjem literarnosti in utemeljitvene vsebine. Njegova režiserska talentiranost in obvladanje filmske obrti je bila tudi v tem filmu v napoto:

Prav zaradi pretežno formalističnega ustvarjalnega izhodišča film učinkuje preveč enostransko, zgolj s svojimi zunanjimi domisleki, ne premore pa širših, v samo ontološko razmerje med svetom in človekom posegajočih in zategadelj usodnih dimenzij. Hladnikova življenjska filozofija, ki zlasti močno izstopa v njegovi večno šibki točki, dialogih, ki so pravzaprav le slušni odraz notranje slabosti filma, se opira na zelo profano in neživljenjsko frazeologijo, ki prenekaterega gledalca pripravi do obupa. Vsebinska struktura bi kot svojo konstitutivno sestavino morala določati tudi formalno ureditev filma, saj je v slehernem umetniškem delu razporeditev in notranja organizacija posameznih motivnih elementov določena z njihovo intencionalnostjo in ne z nekakšnimi a priori sestavljenimi in z vsebino se razhajajočimi formalnimi obrazci. Šele s takim ustvarjalnim postopkom bi Hladniku uspelo ustvariti kompozicijsko in estetsko dovolj sublimirano in organsko celoto. Vendar pa je videti, da njegov doživljajski svet ne zmore tistih notranjih razsežnosti, ki so osnovni pogoj za adekvatno filmsko realizacijo, zato se raje poslužuje nasprotne možnosti: čistega esteticizma, ki ga, ker ne raste iz avtorjeve lastne resnice kot vsebine njegovega doživetja sveta, nujno spremlja izrazni eklekticizem. /.../ Priznati pa je treba Hladniku, da je zlasti pri izdelavi posameznih sekvenc in pri vsestranskem izkoriščanju možnosti, ki jih ima kamera, pokazal veliko inventivne volje, vendar pa predstavlja to, če prav pomislimo, le obrobni, obrtni del resničnega filmskega umetništva, katerega pa Hladnik tudi s pričujočim filmom ni mogel zadovoljivo izpričati (Grafenauer 1964, 476–478).

## **SONČNI KRIK: KRIKI RAZOČARANJA ALI POTRĐITVE?**

Večinoma se negativna percepcija nadaljuje tudi v *Sončnem kriku*, a je tudi tukaj predvsem izrazito razcepljena, saj imamo tako glasne zagovornike kot tudi večne nasprotnike – na eni

strani so kritike zopet zaznale njegove režiserske kvalitete in likovno dovršenost, na drugi strani pa so se zopet spotikale ob stare kamne: jezik, vsebino, metaforičnost in mozaičnost. Namesto da bi končno dojeli Hladnikov jezik in govorico, ponavljajo iste abotnosti in absurde:

Vsebinsko problemska, če hočete izpovedna nemoč Sončnega krika /.../ je tem bolj očitna spričo oblikovne nedognanosti dela: scenarij je napisan celo brez osnovnega znanja slovenščine in igralsko interpretiran brez osnovnega pojma o filmskem pogovornem jeziku; Hladnikovi »akterji« s ceste govore in ravnajo brezupno diletantsko. Zato vsi špekulativni prizori »z na pol golimi ženskami« Sončnega krika ne morejo rešiti pred našim osnovnim očitkom: diletantizem (Brenk 1968, 273).

Priznavanje Hladnikovih režiserskih sposobnosti doživi v Sončnem kriku, kot izjemno vizualnem filmu, vrhunec: »Njegov režijski postopek je zrel in popoln do perfekcije. Sončni krik nam nudi neizmerno bogastvo za oči in ušesa (Bogdanović 1968, 272).« V barvah, kompozicijah, izbrani glasbi in vzdušju Sončnega krika so nekateri izjemno uživali: »Film Sončni krik sem gledal z užitkom, zaupno se prepuščajoč barvam na filmskem platnu, glasovom in gibanju, in če me občutek ne vara je bila ta zaupna prepuščenost bogastvu sveta samega tudi Hladnikov poglavitni ustvarjalni namen. Tako lahko rečem, da med menoj in Hladnikom ob Sončnem kriku ni bilo niti najmanjšega nesporazuma (Rožanc 1968, 273).« S svojo igrivostjo, lahkotnostjo je prepričal marsikoga: »Hladnik je s Sončnim krikom dokazal, da se da filme ustvarjati tudi na dugačen način, manj boleče (Zajec 1968b, 276).« »Hladnik je zmož pogumno dejanje, s filma umetnosti je odvrnil tenčico sakralnega, osvobodil se je vseh ideoloških in filmsko cehovskih determinant, posegel je na področje irealnega, absurdnega, domišljjskega, da bi ambiciozno povedal neambiciozno zgodbo (Zajec 1968b, 276).«

Navkljub raznim izjemnim in vzemirljivim množičnim kadrom ter atraktivnim dogodkom v kadrih, pa je »v celoti Sončni krik tako dramaturško kakor tudi emocionalno precej mrtvo delo, pred katerim ostanemo ravnodušni natanko tako kot pred kako bogato aranžirano izložbo. /.../ Hladnik poskuša napraviti nekonvencionalen kinestetični film na osnovi čisto konvencionalnega scenarija z banalnim zapletom /.../. Že ta okostenela scenaristična predloga je Hladniku preprečila, da bi se v Sončnem kriku kinestetično celovito izrazil (Novaković 1968, 362-363).« Vseeno pa velja Sončni krik za zabaven in tudi poučen, estetski in pretenciozen film, pa naj bo še tako nepopoln. »Po vsem tem artisti vedno ostanejo artisti, ne glede na to, kakšne modele uporabljajo (Novaković 1968, 363)!«

To da je s Sončnim krikom Hladnik le še poudaril svojo avtorsko pozo, je bilo takrat že marsikomu povsem jasno. In nekateri so to že takrat znali ceniti:

Kadar se neki avtor odloči, da v jugoslovanski kinematografiji napravi film, kakršen je Sončni krik, potem je to ali zelo nepremišljen ali zelo nenavaden ali zelo nepreviden človek ali pa je to enostavno – Boštjan Hladnik. In to zato, ker zlonamernim kritikom nudi njegov film polno prgišče napak, zamer in pripomb. Zato, ker se avtor za take reči sploh ne briga, ampak koncipira svojo stvaritev izključno v skladu z lastnimi afinitetami, občutki in željami. In čeprav nisem pripravljen odobriti vseh Hladnikovih prijemov v Sončnem kriku, mi vendarle izjemno imponira takšen odnos in takšna koncepcija. Kajti čas je že, da se avtorji nauče svobodno hoditi, neodvisno, tako od tujih kakor tudi od svojih lastnih manir (Munitić 1968, 368).

V Sončnem kriku je bila prepoznana in afirmirana tudi »nepomembnost« vsebine v tistem strogem literarnem, dramaturškem smislu, kateremu se je Hladnik vedno zoperstavljal.

Sončni krik razvija zgodbo, ki je komajda omembe vredna: ta parodija na sentimentalne, kriminalistične in erotične filme sama po sebi ni nič posebnega. In tudi celoten film, posnet po takem materialu, bi bil prav toliko vreden, če bi ga seveda ne posnel Boštjan Hladnik. Kaj je torej avtor hotel, kje je jedro njegovega napora? Na področju zgodbe prav gotovo ne. Potemtakem – na področju realizacije. In resnično, če se izognemo predsodkom, da je film vreden samo toliko, kolikor mu scenarij odkriva komplicirane in nanizane probleme, bomo kar naenkrat občutili celo vrsto vrednot, ki spontano in brez ovinkov rastejo iz vrtoglavega ritma Hladnikovega pisanega mozaika (Munitić 1968, 366).

Prav to, da je Sončni krik »bolj satira kot odprta kritika, bolj komedija na račun iluzije, kot pa zagovor v korist stvarnosti« (Munitić 1968, 366), razkriva »nрав svojega avtorja: postaviti vprašanje je važnejše kot pa hipno odgovoriti nanj, razkriti problem je pomembnejše kot utopiti se v njegovem reševanju. In vse to brez krčev, brez prenapenjanja, brez izgube tiste elegance in lahkotnosti, ki prepleta ves film (Munitić 1968, 366).« In prav to dejstvo, ki je bilo vedno del Hladnikove estetike in vizije, je ostalo prevelikokrat spregledano – tudi v Sončnem kriku. Kot smo povedali, so bile kritike Sončnega krika zelo razdvojene – na eni strani je bil film deležen nekoliko vedno zadržanih krikov hval in na drugi povsem direktnih izbruhov nerazumevanja in očitkov:

Rodil se je nov slovenski celovečerni film Boštjana Hladnika »Sončni krik«. Rodil se je v blišču in z veliko publiciteto, toda naj povem na začetku: ves ta blišč ne more skriti resnice, da je slovenski film na robu prepada, če že ni zdrsnil vanj. /.../ Vem le to, da Hladnikov film ne more manifestirati naše kinematografije (na Puljskem festivalu op. a.). Hladnikova »absurdna poetična burleska o mladih« (tako se je o filmu izrazil avtor sam) je pozitivna v toliko, ker je jasno pokazala in dokazala, da v jugoslovanskem povprečju drsimo vse niže. /.../ »Sončni krik« pa je obenem tudi odlično opozorilo kaj se lahko zgodi, če hoče nekdo

nasilno vzpostaviti okolje, ki ni naravno in je le površen in nedognan posnetek Zahoda. /.../ Film ne bi ničesar izgubil, če bi izginili vsi mednarodni zločinci in podobna šara, ki je ustvarila pristno sejgarsko vzdušje. Toda to verjetno ni bil namen režiserja, ki se mu je film »iztrgal« iz rok, toda ne v tem smislu, da bi kaj pridobil, temveč da je izgubil še tisto kar je ostalo – mladostno razposajenost in igrivost (Poniž 1968, 6).

Podobno nas želi prepričati tudi Trupej:

Iz tega spleta zabavnega in nasilno hotenega dela se je razvila prav neprijetno dolgočasna in nezanimiva štorija, ki se oprijema edinole vizuelnih izraznih sredstev: Ritma, vrtoglavega dogajanja, burkaštva, iz česar dobiva gledalec občutek skrajne neurejenosti. Ne barve, odlična fotografija, niti splet animiranega in igranega filma nista zadovoljila gledalčeve želje, še manj pa naj bi se to delo moglo uvrstiti v vrsto resnih umetniških hotenj. /.../ Zdi se, kot bi Sončni krik ustvaril takole mimogrede, da da duška nekim notranjim vzgibom, ki se na široko odmikajo umetniškemu hotenju. Gledano s tega stališča je film Sončni krik nepotreben in celo mučen proizvod filmske proizvodnje. /.../ Nedvomno film Sončni krik predstavlja enega krepkih spodrseljajev v že tako skromni filmski proizvodnji pri nas, Hladniku pa lahko pomeni resen padec v umetniškem hotenju (Trupej 1968, 7).

Nekatere kritike so bile zelo ostre:

Nastal je nebogljen in naiven film z nepristno, prisiljeno, neučinkovito parodično noto, z za lase prevlečeno zgodbo, z nemogočimi monologi in dialogi, s povsem neavtentično in nekomedijsko igro – film, ki sem ga, ne zamerite mi, gledal kot slaboumno, diletantsko izrabo dragega filmskega traku, kot neokusno in nezrelo stvaritev, ki me je sram in ki jo doživljam kot nujni dolg impotenci naše sedanje filmske politike. /.../ Sončni krik je zame neodgovorno in nekulturno dejanje in še dolgočasen film (Konjar 1968a, 360).

Pa tudi:

'Sončni krik' je nedoumljiv padec ne le pod raven Hladnikovih možnosti, pač pa pod vsako še dopustno raven. 'Sončni krik' je, milo rečeno, stvaritev, ki je komajda še v zvezi z umetnostjo. /.../ Hladnik se nam kaže kot avtor, ki variira samega sebe, ker nima ničesar več povedati. Njegovo koketiranje je nasilno, nepristno in odveč. /.../ 'Sončni krik' je film brez dimenzij, v ničemer zares parodičen in še manj tragičen. /.../ Nastalo je naivno in nebogljeno komercialno delce, katerega simbolični namigi so brez teže, katerega parodičnost nima izraznih sil in katerega filmsko estetske sestavine so nevarno blizu neokusnemu diletantizmu. Je torej 'Sončni krik' z vso svojo vsebinsko praznostjo (in temu ustrezno komercialno uspešnostjo) znamenje ugaslosti avtorja, ki je toliko pomenil na razvojni poti slovenskega filma in ostal v svojem žanru pravzaprav še do danes nepresežen?

Ne Hladniku ne sebi ne želimo, da bi bilo tako. Vsi obeti, ki nam jih je vzbujal, nemara le niso mrtvi. Le naše zaupanje vanj se je močno zmanjšalo (Konjar 1968b, 815-816).

## MAŠKARADA: CENZOR NA OBISKU

Poglejmo si sedaj še sprejemanje Hladnikovega najbolj dobesedno »raztrganega«, »zmaličenega« filma. Torej s cenzorskimi škarjami iznakažene Maškarade, o kateri se je ogromno govorilo, še preden je ta sploh prišla na platno. O njej naj bi vedeli vse – in še več, še preden je sploh bila posneta. Celo **Vitomil Zupan**, avtor novele, po kateri je nastal Hladnikov scenarij, se je javno odpovedal povezavi z Hladnikovim ustvajanjem. Tako rekoč si je »oprال roke«. Maškarado so najprej uradno povsem prepovedali. Cenzura je s tem korakom narod želela zaščititi pred nemoralno, obscenostjo, perversnostjo, pornografijo, goloto, grdobijami in podobnimi »izgredi« in »prekrški«, ki bi lahko vplivale na »čistost« naroda. Nato so »kazen« omilili in pristali na radikalno rezanje. Seveda so s tem odrezali tudi Hladnikovo potenco in ga povsem razorožili. Pustili so mu malodane zgolj iznakaženo truplo. Cenzurirana verzija Maškarade tako ni bila več Hladnikova Maškarada. Je pa bil ta »očiščen« film končno kolikor toliko varen tudi za slovenski narod.

Zgodba okrog Maškarade je bila prav tako razdeljena na dva pola. Eni so cenzurne grabežljive prste podpirali, češ da se je treba pohujšljivosti na vse pretege izogibati, jo onemogočiti in s tem mladino obvarovati pred vsem hudim, drugi pa so kričali v prid svobodni volji in umetniški svobodi. Obrezana Maškarada pa je pustila obe strani na hladnem. Čemu sploh vsa vojna? Čemu panika? Po predvajanju so vsi bolj ali manj obnemeli. In se potihem spraševali. O prejšnjem glasnem vreščanju ni bilo ne duha ne sluha.

Brez dvoma je v zgodovini domačega filma najbolj razburljiv dogodek Hladnikova Maškarada po motivih scenarija Vitomila Zupana. Film, ki ga je cenzurna komisija odklonila kot delo nizkih moralnih kvalitet, film, ki je razburil pedagoge in zagovornike estetike. Boj za in proti je bil dolg kot še nikoli. Dva svetova, ki sta bila vsak zase prizadeta, nista hotela popustiti. Ne tisti, ki je film financiral, in ne tisti, ki je obrnil palec navzdol. V sredini so stali ustvarjalci in radovedne oči občinstva. Končno je med tabori prišlo do kar se da kompromisne rešitve. Filmu je bilo treba odrezati nekaj manj kot kilometer javnega pohujšanja in neestetskega dialoga in kot tak se lahko prikaže v žaru najbolj cenene reklame radovednemu občinstvu, ki pač ni imelo sreče na kakšni od številnih projekcij prisostvovati ogledu tega javnega pohujšanja. Nekako je pač treba pokriti škodo in iztržiti vsaj tisto, kar se iztržiti da, s čimer naj se pokrijejo stroški filma (Trupej 1971, 36).

Nekateri kritiki so se zavedali, da je cenzura s svojimi rezi Hladnika okradla in mu odvzela vsaj del avtorske vizije. Jasno je, da neka celovita in stvarna kritika Hladnikovega dela po vseh ostrih rezih sploh ni bila več mogoča. Kot bi ocenjevali razrezano platno neke slikarske stvaritve – kratko malo ni bilo več mogoče uzreti celote Hladnikove vizije. Lahko se strinjamo s Ponižem: »Dokler ne bom videl tako imenovane 'integralne verzije' Maškarade, ne bom mogel soditi o tem, kako je Hladnik pojmoval sedanjost A. D. 1970 in kakšne so njegove resnične maksime o tej sedanjosti (Poniž 1971, 366-367).«

A navkljub vsej vsaj navidezni perverzности, pohujšljivosti in vulgarnosti Maškarade so nekateri ugotovili, da je edini pravi Hladnikov greh ta, da je tisto »prepovedano« prikazal kot povsem »naravno«. Če bi sporne prizore prikazoval kot grešne, kot nemoralne, kot prepovedane, bi po vsej verjetnosti dobil celo zeleno luč. S tem bi namreč izjavil: »To se ne sme. To je ogabno. To je nemoralno.« A ker je vse odnose pokazal kot povsem življenjske in naravne, je moral »za kazen« poslušati vsekakor mučno škrtanje škarij:

Vsi ti na videz spolno tako perverzni odnosi /.../, vsi ti homoerotizmi vseh žavb delujejo skrajno cvetlično, prijazno, nenevarno, ljubeznivo, baletno, poetično, brezgrešno, nemoško, nenasilno, nekrvavo, milo, nežno, paradizialno, brez kakršne koli zakrite izozadne misli, mislim predvsem na 'jour' ali 'nuit' hippijev – scena je prepričljiva ilustracija parole: *make love, not war* (ta war velja tudi za odnose med spoloma). Pokvarjenost je tam, kjer je Zakon, Zapoved, Vrednota in kjer je Prepoved, ki kaznuje (ter poseduje tudi materialne sankcije za vršenje kaznovalne oblasti) odstopanja (nenormalnosti) od Zakona (Norme). Dokler je seks prikazan v tej luči (kot pokvarjenost), ga vse cenzurne komisije tolerirajo; vse namreč v bistvu, najsi to priznajo ali ne, stojijo na stališču (kot sama Cerkev), da je človekovo telo grešno, da se človek ni zmožen upreti svojemu telesu in da mu je torej greh – padec v spolnost – treba odpustiti, ker ga je premagala 'njegova' narava; vendar – z enim samim pogojem: če človek prizna, da je napravil greh, če ve, da je to, kar počne, greh. Potem je namreč Zakon rešen, njegova legitimnost podaljšana; empirija (dejstva) so malenkost nasproti duhovni veljavi Zakona. Hladnik pa se je pregrešil zoper takšno ideologijo ravno s tem, ker tega, kar prikazuje, ne priznava za greh: ker ne priznava Zakona (in Prepovedi) (Kermauner 1971a, 20).

In vendar je po predvajanju okrnjene Maškarade bilo slišati kar nekaj nezadovoljnih kritik:

Žal nam je, da je nov slovenski film Boštjana Hladnika zapustil občinstvo tako hladno, še bolj žal nam je, da je režiser stopil v kompromis in s tem ozaljšal svoje ime s prav nelepicim lovorovim vencem. Maškarada – takšna, kot jo imamo priliko videti – je zelo slab in nepomemben film. V tej raztrganosti lahko ugotovimo samo nekaj spretnih prijemov režiserja in montaže, lahko se zagledamo v scenografijo in dekor, ki je resnično

presenetljiv, zgrozimo se lahko ob okorni govorici, ki niha med žargonom in okornim književnim jezikom in se sramežljivo obrnemo v stran ob enkratno lesenih igralskih kreacijah. Žal v tem polovičarstvu res ni moč videti drugega kot pozerstvo in nekaj neprijetnega ekshibicionizma. Po vsem tem se sprašujemo, če ne bi bilo bolje, da bi Maškarada še nadalje obtičala v 'bunkerju'. Saj take, kot jo lahko vidimo, skoraj ne moremo ocenjevati kot resen filmski poskus. O tem priča tudi nezadovoljstvo občinstva. Bojim se, da se bomo Slovenci zaradi takšnih in podobnih primerov prav neslavno osmešili. In kje bomo iskali krivca (Trupej 1971, 36)?

Nekateri so Maškarado označili za najslabši film slovenske kinematografije. »Maškarada je sama po sebi, umetniško zelo dolgočasen film, iz katerega kar štrli erotomanska in erotistična ideologija; zgodba, v katero je ta ideologija vpletena, je nezanimiva, prikazovanje 'grdega' buržoaznega življenja, milo rečeno, naivno, kompozicija trda, zares, nepritezljiv film (Kermauner 1971b, 208).«

Ko bi bil film vsaj pornografski in namenjen za privatna prikazovanja, na katerih bi se morda kdo celo zabaval, tedaj bi bilo nekaj ljudi celo zadovoljnih in ne bi razmišljali o finančnem polomu! Ker pa je film takšen, kakršen je, namenjen javnemu prikazovanju in ker ni ne tič ne miš – celo škodljiv ni – se sprašujemo tudi o velikih vsotah denarja, ki so šle v nič. /.../ Škoda denarja za ta filmski debakl, škoda časa, ki ga je toliko ljudi posvetilo nič, škoda vseh besedi, ki so bile, so in morda še bodo posvečene skrajno neodgovornemu delu. (Grčar 1971, 371).

Novica o prepovedi predvajanja Maškarade s strani pristojne komisije pri državnih ustanovah, ki je duhove burila januarja 1971, je sprožila tudi nekaj splošnih debat o smiselnosti cenzuriranja in uvajanja cenzuri nadomestnih omejitev pri »mladini nevarnih« vsebinah. Cenzura Maškarade je tako sprožila potrebo po novem zakonu, ki bi mladini omejevala dostop do »neprimernih« filmov, literature in tudi tiska.

Premiera necenzurirane verzije filma Maškarada se je zgodila šele decembra 1982 v kinu Sloga v Ljubljani. Seveda je bil – glede na ves hrup okoli nje tudi pričakovano – obisk velik in kar je na prvi pogled precej presenetljivo, Maškarada je kot kinotečni slovenski film postala uspešnica v rednem sporedu: v triintridesetih dneh si ga je ogledalo 31.300 gledalcev. Kako so film sprejemali kar desetletje po premieri porezane verzije?

Tudi po »integralni« verziji je bila javnost razdvojena, prav tako tudi kritika. Zanimivo je tudi dejstvo, da premiera v filmskih revijah ni sprožila kakšnega posebno rušilnega plazu kritik.

Poglejmo si primer, ki gleda na Hladnikovo umetnost z naklonjenostjo, poleg tega pa jasno priznava njegovo avtorstvo:

Ravno elementi libida in erosa v filmu dominirajo nad seksusom, kar daje delu nov umetniški pečat in (čeprav mi bo kdo očital *contradictio in terminis*) pravo lirično poanto. Ostali so nam še čudoviti, prefinjeni, v domačem povojnem filmu samo za Hladnika pridržani, sijajni posnetki narave. V njih je med vsemi Slovenci prav on brez dvoma neprekosljiv. /.../ Zato imamo v Boštjanovem filmu vso politiko prikazano tako, kot da je ni, vsako moralno dejanje je samo sebi razlaga. V filmu ni greha, ampak karmatična situacijska danost. Ni oseb, ampak so liki (unikati). Nemogoča filmska fabula ne moti, ker je noče biti, zato je tudi mogoče reči, da je film samo Hladnikov, da v njem ni drugega soustvarjalca (Matičič 1983, 20–21).

### **KO PRIDE LEV: PONAVLJANJE »STARIH NAPAK«**

Po Maškaradi je Hladnik postregel s še enim zanj tipičnim filmom, filmom *Ko pride lev*. In tudi kritika je ostala zvesta – razpolovljena, še vedno ostro kritična in velikokrat absurдна. Ponavljajo se isti očitki in nerazumevanja osnovne filmske govornice.

Kot bi moral biti večni revolucionar. Kot da bi moral večno odpirati nova poglavja. Kot da ne bi smel izobikovati svoje lastne filmske govornice: »Skromen je. Kajti v ustvarjalnem pogledu novi Hladnikov film ni prinesel novih teženj, novih oblikovalnih in izpovednih možnosti, ni začel novega poglavja ali vsaj odstavka domačega filmskega razvoja. Vse, kar je v njem dobrega, poznamo že od prej, v njem se ponavljajo stare napake (Godnič 1972/1973, 47).«

Tudi *Ko pride lev* ni zadovoljil. Navkljub slabi beri slovenskih filmom nasploh, je bil tudi ta film nepotreben. Moramo vedeti, da so takratni časi pomenili dejansko povsem nenormalne pogoje filmskega ustvarjanja. Na leto so prišli na platna dva, največ trije filmi in od njih je večina pričakovala popolno razodetje – tako umetniško vrhunskost kot tudi komercialno uspešnost. Kombinacija, ki še danes uspe le redkim, bi v tistih nemogočih razmerah, ko ni bilo denarja niti za barvni film, morala postati zakon. In Hladnik je bil na spisku menda prvi, ki bi moral z vsakim svojim filmom uspešno najti briljantno ravnovesje med vsemi elementi filmske umetnosti. Odnos do filmske ustvarjalnosti je bil in je v bistvu še vedno precej razdiralen. Poleg tega, da je na filmsko umetnost gledala povsem literarno, kar je bilo svojevrstno zanikanje filma in posledično tudi filmske kritike, je bil eden od razlogov vsekakor tudi ta, da je slovenska kinematografija izjemno skopa – na leto smo dobili (in še vedno je tako) zelo malo filmov, zato je bila tudi kritika vse bolj agresivna, dramatična, eskremistična. Na



tistih nekaj redkih filmov na leto se je kritika oborožena z vsem mogočim obrnila kot se lačen plenilec obrne na svoj plen. Agresivno. Kritika je bila venomer na preži, pozorna, lačna, podhranjena. In to ne samo na »slabe« filmske izdelke, ampak še bolj na tiste dobre. Tako kot je večinoma pretiravala z negativnim odzivom, je pretiravala s hvalami takrat, ko je na platna prišel kak »dober« film. Skratka, v obe smeri se je pretiravalo. Na prazen želodec se pač ne pretirava – v nasprotnem primeru pride hitro do ekstremnega dramatiziranja, in kar je najhuje – večinoma povsem neutemeljenega. Večinoma pa sledi »moralni maček« (prav zato bi bilo zelo zanimivo te iste kritike še enkrat povprašati po mnenju o Hladnikovem opusu).

V tem duhu naj bi bil tudi *Ko pride lev* »slab film, zelo slab film, pravzaprav nesmiseln (Čolić 1972/1973, 52).« Hladnik naj bi bil v svojem ponavljanju zopet preveč banalen, saj »je svojo vizijo sveta ustvaril na mnogih mestih preveč preprosto, skorajda neobvezno nedomišljeno in prepolno nepomembnih marginalij (Poniž 1972/1973, 91).« Film naj bi bil poln predolgih in nepotrebnih sekvenc, kar priča prav o nerazumevanju Hladnikove govornice in predvsem o nerazumen pričakovanju popolnega filma, ki bi zadovoljil vse in vsakogar.

In čeprav spoznajo tudi kvalitete in odlične Hladnikove domislice, jih večinoma sprejemajo kot nepotrebno in prisiljeno »preforsiranost«, pretiravanje, variiranje in ponavljanje, s katerimi želi zgolj prikriti svojo neinventivnost.

Manjka mu ne le bleščeča se embalaža, pač pa tudi skrajna, lahko uglasjena izpiljenost, ki je potrebna za res dober dosežek te zvrsti. *Ko pride lev* je ponekod lahкотen, ponekod liričen, ponekod igriv in vizualno nadvse duhovit film, drugod pa naravnost sunkovito izstopajo iz njega spodrsljaji, zakrpanost, nedomislena okornost. V njem ni celovite ujetosti v eleganco, ubranost ritma, umno ravnotežje filmskih prvin, čeprav je vse posamično dobro nakazano in na trenutke tako tudi zaživi (Godnič 1972/1973, 48).

Pogost očitek filmu *Ko pride lev* je bilo pomanjkanje barv, torej to, da je bil film posnet na črno-bel filmski trak. Dejstvo je, da je bil načrtovan kot barvni film, a je sila razmer - pomanjkanje finančnih sredstev – sproducirala črno-bel film. A zato seveda ni bil kriv Hladnik. V bistvu bi lahko njegovo ustvarjalnost še bolj cenili, saj je znal na črno-beli trak preliti raznobarvno vzdušje filma, a ne – črno-bel trak je bila »Hladnikova napaka«: »*Ko pride lev* je film, ki mu mora gledalec v domišljiji dodajati barve (Godnič 1972/1973, 48).«

Je pa imel Hladnik venomer tudi svoje zveste podpornike, ki so vsaj nekoliko ublažili vse precej nedojemljive in včasih tudi povsem absurdne kritike. Navkljub nekaterim negativnim opazkam

je tudi v naslednjih besedah prav Zajec, vsaj po našem mnenju, odlično ujel Hladnikovo vizijo in estetiko, pa tudi njegov neizpodbiten pomen:

Hladniku je /.../ v veliki meri uspelo najti vsaj približno formulo za film, ki je nezahteven in zateven hkrati, kakor ga pač gledalec sprejema. Lahkotna obdelava in komedijskost sta namreč le plašč, pod katerim razbiramo človekovo usodo, ki je v mnogočem podobna naši lastni usodi in so junakove dileme velikokrat tudi naše dileme. /.../ Edini ugovor Hladniku gre za neizenačenost filma. Medtem ko so nekateri prizori postavljeni skrbno in dodelano, se nam pri nekaterih zdi, kot da bi jih zmašili v naglici. Včasih je Hladniku manjkalo tudi občutka za mero pri dolžini nekaterih prizorov, ki tako povsem izzvenijo in se preveč trdo srečajo s svojim nadaljevanjem. /.../ Ko sklenem, moram zapisati, da se mi zdi Hladnikov film *Ko pride lev* uspešen, zelo gledljiv in poseben. Ubran in evropski bi z drugimi besedami lahko zapisal. V poplavi domačih filmov, ki se ukvarjajo s tematiko NOB in z našo folkloro pa vsekakor prijetna osvežitev, ki bo naletela tudi pri gledalcih na ugodnejši sprejem kot drugi domači filmi. Seveda pa se lahko nekateri temu navkljub sprašujejo, če takšen film sodi v slovenski nacionalni filmski program, pa naj tudi povedo, kaj je slovenski filmski program (Zajec 1972, 11).

## **BELE TRAVE: OBLEČEN SEKS KOT PROTEST?**

Sedaj pa preidimo na eno izmed t. i. »mrtvih vej«, »stranpota« Hladnikovega ustvarjanja. Film *Bele trave*, ruralno obarvan film, nas je presenetil prav zaradi tako izrazitega odmika od urbane kulture, od modernega časa našega bivanja. Nepojmljivega odmika od večnih tem Hladnikovega opusa. Presenetljivo se Hladnik preseli na podeželje in se začne ukvarjati s socialnimi problemi. Prav s tistimi, katerih pomanjkanje so mu vedno očitali. A žal je zelo očitno, da je s tem prevaral predvsem sebe, saj o Hladniku v tem filmu ni skorajda ne duha ne sluha. Že sam je govoril: režiser mora obdelovati le tiste teme, ki so mu blizu in jasno je, da je v tem primeru to pravilo prekršil. Pa še oblast mu je med snemanjem konstantno dihala za ovratnik. In kako je uspel? Kako je ta nedojemljiv poskus sprejela kritika?

Vse kar se dogaja v filmu od prvega pa do zadnjega kadra – brez izjeme – daje sicer videz verističnega povzemanja iz stvarnosti, a je do globine zadnjih korenin prežeto z nepristnostjo, zavoljo katere smo kot gledalci ves čas v odbojni distanci do vsega, kar gledamo. Osebe in stvari, zajete v prizore, v sklope prizorov in v celoto filmsko izražene ponazoritve dogodkov, vpetih v okvir Belih trav, nas niti za en sam trenutek ne prevzamejo kot življenje samo. /.../ Formula, na kakršno se opira naša presoja, je zato sila preprosta: nepristnim pripovedno-ponazoritvenim sestavinam filmskega poteka sledi kot neizogibna posledica gledalčev občutek nepristnega, zlaganega in ponarejenega soočenja s časom in z

življenjem, ki mu ga skušata avtorja razgrniti kot svojo vizijo neke resničnosti: resničnosti, ki to ni; resničnosti, v katero nista prodrli in se jima ni razkrila; resničnosti, ki si umišlja, da je resničnost, a je samo njen izumetničeni videz, samo koketiranje z nekim hotenjem in z neko možnostjo, ki pa ni imela niti moči niti umetniško – izraznih pogojev, da bi se bila realizirala (Konjar 1976, 4–5).

Kot večinoma, so tudi v Belih travah zaznali nedodelanost scenarijskega besedila, a s pomembno razliko. Prej vedno očitano pomanjkanje dramaturško korektnega narativnega vzorca in zanemarjanje vsebine na račun forme je bila v tem filmu prepoznana kot njegova največja napaka prav naslanjanje na naracijo: »To pot se je naslonil Boštjan Hladnik zgolj na naracijo, ni eksperimentiral v njem lastnem slogu, šel je po monotono začrtani poti in nas zdolgočasil (Grčar 1976, 10).«

Medlosti filma Bele trave botruje vsekakor tudi dejstvo, da Hladnika podeželje pravzaprav nikoli ni najbolj zanimalo in se tako vanj in obdelano problematiko niti ni mogel vživeti ali se poglobiti. Šlo je za vsiljeno režijo gradiva, ki ga ni niti od daleč zanimalo in zato je tudi rezultat temu primeren. Hladnik je vsekakor bil iskren režiser in te iskrenosti ni zmožal zaigrati v obdelavi materiala, ki ni izhajal iz njega samega. Tudi ostali so se spraševali od kje izvira ta nesporazum z naslovom Bele trave:

In tako mislim, da so Bele trave rezultat nesporazuma med /.../ kreatorji slovenskega filmskega programa ter pogojev filmskega ustvarjanja in med ustvarjalci filma Bele trave. Kot vse kaže, je bilo ustvarjalcem celo treba pristati na ta nesporazum, na to nesporazumevanje, ker v nasprotnem primeru do možnosti poskusa filmske kreacije niti ne bi moglo priti, ker bi jo organizatorji slovenske filmske proizvodnje skrbno onemogočili. Pred nami je film Bele trave in težko je pisati kritično o njem. Tudi zaradi tega, ker ne vemo vseh ozadij, vseh pogojev in morda celo nemogočih pogojev ustvarjalnega dela, v kakršne so ustvarjalci Belih trav pristali (Zajec 1976, 12).

Film Bele trave je bil tako tudi s strani največjih Hladnikovih oboževalcev povsem negativno sprejet, čeprav z določeno rezervo, ki je izhajala predvsem iz »nepoznavanja ozadja« produkcije tega filma. Nekaterim se je zdelo skoraj nemogoče, da je film ustvaril Hladnik. In hkrati nemogoče, da je za ta poraz kriv on sam:

Toda vseeno, pred nami je film, film poln pomankljivosti, nedodelanosti, površnosti, ohlapnosti in še bi lahko našteval prilastke, ki opredeljujejo zelo poprečen ustvarjalen dosežek Belih trav. /.../ Je za bledost Belih trav kriva režija, ki je scenarij neinventivno preslikala na filmski trak in napakam in belim lisam v scenariju dodala še svoje napake,

nedodelanosti in bele lise? Ali lahko, ali moremo, očitati Boštjanu Hladniku, da se pri ustvarjanju Belih trav ni znašel, da ni vedel, kaj hoče s filmom, kaj naj potegne na površje in kaj pusti v ozadju, ali povsem izpusti iz filma (Zajec 1976, 12-13)?

Predhodno razočaranje nad Hladnikovim ustvarjanjem velikega dela Hladniku že tako nenaklonjene kritiške srenje je film Bele trave le še izostril:

Ne morem si kaj, da ne bi povedal o Boštjanu Hladniku vsega, kar mu v tem trenutku gre, zlasti tega, da je kot filmski ustvarjalec prišel v popolno slepo ulico in v tej slepi ulici je njegova filmska ustvarjalnost videti kaj klavrna. /.../ Talent Boštjana Hladnika je bil obet, da smo v slovenskih in jugoslovanskih razmerah dobili končno režiserja, ki bo znal v avtentičnem filmskem (ne gledališko filmanem) jeziku izpovedati tako družbene, kot psihološke posebnosti našega življenja (Vakanjac 1976, 16).

In kako je Vakanjac videl Hladnikovo pot? Ja, nikakor ne veliko drugače kot ostali. Lahko bi jo opisali – pot navzdol, pot večno izgubljenih stranpota, pot do fatalnega padca na najnižjo možno raven, pot propadanja velikega talenta. Do vključno drugega celovečernega filma je bilo mogoče najti celo nekaj zelo laskavih superlativov: »Mislim, da se nobena antologija sodobnega slovenskega in jugoslovanskega filma ne more izogniti, če hoče seveda biti poštena in objektivna, Plesu v dežju, kajti v času njegovega nastanka je bil to film, ki je pomenil vrh ustvarjalnega iskanja znotraj jugoslovanske kinematografije. Tudi njegov drugi film Peščeni grad bi lahko z nekaterimi zadržki prištevali k temu tvornemu iskanju (Vakanjac 1976, 16).«

A kaj ko se v svojem nadaljnjem filmskem ustvarjanju, prežetim z eksperimentalnim ekshibicionizmom izkaže za slepega malomeščanskega uživača, ki noče spregledati resnice družbe. Poleg tega pa ni in ni bil sposoben spoznati tiste »edine prave« ideologije. Vsaj tako so nekateri gledali nanj:

Očitno postaja, da se Hladnik vse bolj izgublja v problematičnem estetskem in vsebinskem eksperimentiranju, ki je zmedeno in vodi v vedno večje zagate, zlasti ker Hladniku nikoli niso bile pretirano jasne ideološke premice, znotraj katerih se giblje naša družba. /.../ Vse bolj jasno je, da je Hladnikov filmski svet svet malomeščanske ideologije in njenih protagonistov: infantilnih pubertetnih junakinj, obsedenih od Hladnikovih konfuznih vsebinskih idej in potrošniško obarvanega seksa. Variacije tega eksperimentiranja so segale od Sončnega krika, ki so ga naši nadebudni filmski kritiki proglasili za subtilno satiro mita potrošništva (le kje so danes ti filmski kritiki?) do 'veščih posegov' v svet seksualne revolucije in zapletov, ki jih le-ta nosi na našo malomeščansko srenjo v Maškeradi. To eksperimentalno variiranje se konča v bebavi apologiji Love story na ljubljanski način v filmu Ko pride lev. S tem filmom je Hladnikov cikel in cirkus zgodb o naših malo bolj

mladih in malo bolj starih malomeščanih zaključen. No, in ker Hladnik ni zastoj trgal hlač kot asistent pri francoskem novovalovskemu režiserju Claudiu Chabrolu, je dokazal in pokazal, da se lahko loti tudi česa drugega, kot so seksualni problemi ljubljanskih pubertetnic, izbral si je scenarij s socialno temo – Bele trave (Vakanjac 1976, 16).

Sicer je res, da skoraj nihče Hladniku ni odrekal suverenega obvladovanja filmske obrti in mu iz te plati tako ni manjkalo priznanj, a povsem jasno je, da mu niso mogli oprostiti tega, da je v svojih filmih večinoma kazal na sodoben čas urbane kulture, ki je »dišala« po »prepovedanem« Zahodu. To da se ni spuščal v moralizirajočo socialno problematiko je bila njegova neopravičljiva »napaka«. »Malomeščanska« družba si pač ni zaslužila obeleženja na filmskem traku, še bolj pa ne namigovanje na oboževanje tujega, svobodnejšega življenja. Večina mu je tako očitala prav

nesposobnost ugotoviti, da poleg malomeščanov in njihovega omejenega sveta obstaja tudi drug svet, da je v družbi že prišlo do premika, ki svet njegovih malomeščanov in njihovih problemov vedno bolj postavlja na stranski tir, da nam gre vsem na živce njegovo oboževanje statusnih simbolov jare gospode in da je že smešen ta njihov egoistični eksibicionizem, ki Hladniku pomeni univerzalno egzistenčno stisko posameznika (Vakanjac 1976, 16).

In potem posname Bele trave. Daleč stran od malomeščanskega »razuzdanega« sveta. Morda prav kot odgovor vsem tem kritikam. A kaj, ko naj bi se Hladnik tudi te socialno obarvane zgodbe »lotil s podobno ideološko predizobrazbo« (Vakanjac 1976, 16). »Problem migracije hribovskih kmetov v industrijske centre v dolini in njihove individualne usode je moral pomalomeščaniti in prevesiti na sebi razumljiv jezik idejne zmede (Vakanjac 1976, 16).« V Belih travah mu je bilo tako poleg ostalega očitano tudi nepoznavanje razmer in terminologije samoupravljanja. Pač, šlo naj bi za velikokrat omenjeno »ideološko ignoranco«.

To potrjuje tudi naslednji izsledek. Zakaj naj bi bil film Bele trave deležen toliko neodobravanja in negativnih kritik? Kaj je privedlo do vsesplošnega odklanjanja?

Najprej film sam s svojo umetniško nevrednostjo, nato pa še sodobna tematika, s katero se film po vseh napetih pričakovanjih tako neprimerno ukvarja. Prvi razlog se ponaša z vablljivo možnostjo, da je film tako lahko analizirati kot šolski primer tipičnih neskladnosti, ki ambicioznemu delu grenijo umetniško eksistenco, še najbolj razvidno je to v dramaturgiji, drugi pa je posledica najpreprostejšega mimetičnega principa, na katerem film sloni, pa ga je vendar zapravil z brezobzirno nezvestobo do naše socialne in človeške resnice, o kateri je nameraval izreči nekaj aktualnih slik. Ko prebiramo vse te resne analize

neskladij, ki so se nakopičile v Belih travah, vedno znova strmoglavimo v kritično besedo vseh besed: konstrukcija (Kolšek 1976, 565).

Sodeč po ponavljajočem poudarjanju, bi lahko rekli, da je bil Boštjan Hladnik med drugim tudi zelo neodgovoren režiser. Z državnim denarjem je namreč snemal povsem nepotrebne filme in s tem jemal drugim, ki bi lahko javnost razveselili s kakšnim bolj »korektnim« filmom. Realnim odsevom naše družbe. »Osebnost ne mislim, da je Branko Šömen tako slab scenarist, kakor tudi ne, da je Boštjan Hladnik tako neznamenit režiser, kakor je nezrelo njuno skupno delo. Lažje pa je vendarle očitati Hladniku; ne zaradi pomanjkanja fantazije, ki je od njega ne more nihče pričakovati tedaj, ko ga snov preprosto ne mika, temveč zaradi precej neodgovornega odnosa do dela (Kolšek 1976, 566).« Tudi filmu Bele trave ne bi smeli pustiti, da je, saj – tako kot tudi nekateri drugi Hladnikovi filmi – ni vreden, da obstaja. Velikokrat se je zgodilo, da je bila na koncu kriva kar sama organizacija slovenske filmske proizvodnje, ki je s svojimi uradnimi podpisi sploh dopuščala snemanje tako neprimernih in nepotrebnih filmov, kot je bila večina Hladnikovih.

### **UBIJ ME NEŽNO: ŠE ZADNJA »NAPAKA«!, VREDNA POZORNOSTI**

Film Ubij me nežno je zadnji Hladnikov film, ki je bil deležen večje pozornosti kritike, čeprav je bila tudi tokrat že nekoliko okrnjena. A po tem filmu, kateremu sta sledila še dva, je Hladnikovo ustvarjanje večinoma odjeknilo v skoraj popolnem zatišju. Kot bi prenehal obstajati. Kot bi bilo o njem in njegovih filmih povsem nepotrebno govoriti. Kot bi bil le eden od režiserskih provincialcev, ki nima nobene vrednosti ali zasluge. Za percepcijo Hladnikovega ustvarjanja je v veliki meri značilno prav to postopno in vse bolj drastično pojenje zainteresiranosti do njega in njegove umetnosti. Vsak nov film je bil v očeh kritike na nek način slabši od prejšnjega in s tem tudi Hladnik vse manj vreden režiser. Na koncu si ni zaslužil več niti kritiške klofute. Na nek način je bil onemogočen. Dokler se ni »postaral«. Ja, takrat mu je bilo potrebno priznati, da je bil za slovensko kinematografijo izjemno pomemben člen. Vsaj pred smrtjo mu je bilo treba povedati: Boštjan, da ne bo pomote, ti si bil naš najboljši režiser, seveda, velika zmotna je bila, da smo te celotno kariero podcenjevali. Ne čudimo se, da so ga vsa priznanja o posebnih dosežkih tako presenečala. Kako le ne, če je ves čas svojega ustvarjanja večinoma poslušal le to, da gre za enega slabših režiserjev, ki niza napako za napako? O tem kasneje. Poglejmo si sedaj še nadaljevanje tega krvoločnega trganja Hladnikovega filmskega tkiva.

Za spodbudo začnimo z Rudolfovim razmišljanjem, ki se zelo razlikuje od splošnega kritiškega vzdušja ob filmu *Ubij me nežno*:

Če namreč ne gledamo literarno, kot je vajena slovenska kritika, je *'Ubij me nežno'* najboljši slovenski film doslej. To mislim popolnoma resno: ko sem ga videl, sem bil globoko presenečen, da je Hladniku kaj takega uspelo. Začudilo me je tudi, da mi film ugaja – ugaja mi, ker vidim, kako drobi vizije slovenskega filma. S tem filmom je Hladnik dobesedno izničil kakih dvajset prejšnjih slovenskih filmov, ki so ravno tako kič, vendar resen kič. Mislim, da je s tem filmom npr. Duletiču naravnost zlomil srce. Po tej plati gre gotovo za herojsko dejanje. *'Ubij me nežno'*, ki je pravi film, pomeni preobrat v slovenski filmski misli, seveda v kolikor ne bo zavest o njem zatrta. Ostane pa še vprašanje, kako bo reagirala slovenska publika, ki patriotično ljubi domač film. Mislim, da tudi večina kritike sodi v to publiko. Če pa ta film gledaš kot tuj film, kot eno izmed del svetovne produkcije, potem ugotoviš, da ga lahko vrtiš kjerkoli po svetu in bo veljal za film, kar je izredno pomembno, glede na to, kakšna je raven slovenskega filma (Rudolf 1980, 8–9).

Kaj pa tista druga stran? Kot da ne bi razumeli, da gre pri iskrenem ustvarjanju za osebno vizijo sveta, ki je ne moreš podrežati željam, pripombam in vizijam drugih. Iskreno ustvarjanje ne more delati po nareku, še manj pa si ne more nataktniti tujih očal in tako svet videti drugače – tako kot veli »prava« družba:

Po filmu *Bele trave* je bilo pričakovati, da bo Boštjan Hladnik skušal rezimirati in upoštevati vse kritične pripombe, ki so letele na rovaš njegove ustvarjalnosti in so kazale na krizo, ter iz njih potegniti določene konsekvence. Žal se to ni zgodilo. Prav nasprotno, Hladnik se je še bolj prepustil lastnim jalovim in površnim meditacijam o družbi in svetu okoli sebe; videti je, da ga kaj malo briga, če se mu predstava sveta in družbe kaže v neki njegovi popačeni in odtujeni optiki. /.../ Prav neverjetna je njegova kreativna neobčutljivost, igračkanje s simboli pobranimi od tu in tam, simboli, ki so lahko to ali ono, največkrat pa so plod njegove sprevrnjene optike sveta. /.../ Zopet enkrat lahko zardevamo in se v zadregi smehljamo, krohotali se nam bodo že drugi; krohotali se bodo naši slabi pameti in še slabšemu okusu. Tokrat bi Boštjanu Hladniku lahko zastavili nekoliko spremenjen, a znan rimski izrek: 'Koliko časa še ...!' (Vakanjac 1980, 12).

Film *Ubij me nežno* je bil deležen veliko ostrine: »Tako smo dobili 'globoko resen' film, ki igro spremeni v igračko: nismo več sredi igre, marveč sredi igračk, orodij fantazmatičnega funkcioniranja – vsi predmeti, simboli, osebe postanejo orodja fantazmatičnega mehanizma. Gre za pravi fantazmatični avtomat, ali drugače: Fliper film. /.../ Film skuša 'preseči' šund produkcijo, preden jo sploh konstituira, tako nujno pade pod njeno raven (Vrdlovec 1980, 14).« Podobno je menil tudi Kolšek:

Filmsko delo, ki je najbrž hotelo postati odgovoren diskurz o kiču in načinih mentalnega prilagajanja, je postalo prav tako: namreč kič, ki s svojim koncem prosi za milost, da bi to ne bil. Da je tako, je veliko pripomogel tudi režiser Boštjan Hladnik s svojim vedno bolj znanim talentom za banalizacijo stvari. Za lep film niso dovolj lepa telesa, kakor je tudi ekscentričnost junakov premalo za pošteno provokacijo. Pridobitve, s katerimi se ponaša seksualna revolucija, niso zamajale sveta v tolikšni meri, da bi bilo njihovo bistvo razvidno že iz kože. V Hladnikovih zadnjih filmih pa gledamo vedno bolj samo to: čisto površino (Kolšek 1980, 519).

## **ČAS BREZ PRAVLJIC: VSAK SLOVENSKI REŽISER MORA POSNETI PARTIZANSKI FILM**

Po Belih travah, ki so izgledale kot »nesporazum«, je Hladnik presenetil tudi s svojim zadnjim celovečernim filmom in sicer s filmom Čas brez pravljic. Gre za obdelavo vojne teme, ki je bila v osemdesetih že precej nezanimiva in preživeta. A vendar – skoraj vsak slovenski režiser se lahko pohvali s partizanskim, vojnim filmom in očitno tudi Hladnik ni mogel ostati brez te izkušnje.

Česa takega kot je slovenska mati (ali vsaj fantazma slovenske matere) očitno ni mogoče nikoli dovolj naslikati, se nikoli dovolj globoko in v pieteti pokloniti njeni zmožnosti za trpljenje, se načuditi njenemu pogumu in samoodpovedovanju. Boštjan Hladnik, ki je z nekdanjih evropskih viškov v tem filmu nedvomno padel na nično stopnjo filmanja slovenistične ideologije, je ta frapante razsežnosti slovenskega materinstva (ki kajpak porojuje klene otroke) upodobil v kadrih 'neizrekljivo' tragičnih velikih planov, z zvoki iz klavnice in s pokopališča in z metaforično izrecnimi razglednicami slovenskih pokrajin v vseh štirih letnih časih (Štrajn 1986, 37).

Še en povsem nepotreben film: »Zakaj je ta film /.../ 'moral' posneti Boštjan Hladnik, ni bilo oznanjeno. Hkrati pa tudi ni mogoče najti nobenega opravičila, zakaj je ta film sploh nastal, razen če se kdo ni uštel, računajoč na uspeh pri lokalnem občinstvu spričo vse bolj razboljenega slovenskega samoobčutja (Štrajn 1986, 37).« Če že drugega ne, odpira tudi ta film »neko drugo zadrego slovenske kinematografije, ki je v najtesnejši zvezi z dezorganizacijo kadrovske zmogljivosti. Režiser omenjenega filma s scenarijem ni vedel kaj početi. To se ni zgodilo prvič in sploh ne temu režiserju, zato za komunikativno podobo našega filma ni nepomembno vprašanje ustvarjalnih afinitet (Kolšek 1986, 712).«



## **OMNIBUS P. S.: DEFINITIVEN PADEC**

In še zadnji Hladnikov polom: sodelovanje v omnibusu P.S. s svojim filmskim deležem z naslovom Prstan. Pri tem omnibusu naj bi bilo najbolj presenetljivo to,

da je prispevek Boštjana Hladnika, sicer velikega in slovitega filmskega režiserja, enako slab kot prispevka Buha in Stojana, ki kake posebne filmske stigme niti ne premoreta. Indikativno in nič manj presenetljivo pa je tudi dejstvo, da celo Rapa Šuklje, ki za vsako stvar najde kako vzpodbudno in nosno besedo, za ta omnibus kakih posebno močnih besed ni iskala, prej narobe. Žalosten film o Sotlarju, Albrehtu in Žigonu. Žalosten slovenski film o slovenskem filmu (Štefančič 1988, 21).

Torej še en polom. Za marsikoga končno zadnji.

In najbolj presenetljivo pri vsem skupaj je to, da so kritiki počasi povsem obmolknili. Boštjan Hladnik je postal ob konstantnem padanju – še posebej kritiške – priljubljenosti skorajda zgolj en anonimnež več. Ni ga bilo. Medijska pozornost se ga dotakne zopet šele ob nenadnem preobratu: iz ničvrednega režiserja se kot pepelka prelevi v najboljšega režiserja slovenskega filma. Lahko nas potolaži dejstvo, da je to vsaj doživel in da se ni vse skupaj zgodilo *post mortem*. Že tako je poglavje filmske zgodovine o Boštjanu Hladniku precej žalostno poglavje. Tako kot je žalostna celotna zgodba slovenskega filma.

## **BOŠTJAN HLADNIK: NEPOPRAVLJIVA ŠKODA NEZRELE PERCEPCIJE**

In Hladnikov opus je sodeč po prebrskanem revijskem arhivu velika žalostna zgodba slovenskega filma. Resda je s časom kritika do nekaterih preteklih filmov postala veliko bolj naklonjena in je Hladniku počasi priznala tudi to, da je ustvaril najboljši slovenski film vseh časov, ampak posamične slike dokažejo, da je v slovenskem filmskem prostoru marsikaj narobe.

Po vsem tem se lahko povsem strinjamo z Munitićem:

Kot sem že napisal, Hladnik ne bo nikoli napravil popolnega filma: zato, ker nima potrpljenja in zato, ker si tega niti ne želi. /.../ Ponavljam, nemara njegovi filmi ne bodo nikdar dobili Zlate Arene. Vendar sem prepričan, da bo Hladnik v svojem bogastvu pomembnejši, inspirativnejši in provokativnejši od prvonagrajencev, celo če bodo v popolnosti svoje fature izrazito zaostajali za njim. Tukaj je slabost in moč Boštjana Hladnika, njegova preteklost, sedanjost in prihodnost. Na teh temeljih počiva njegov sončni

dvorec, sestavljen iz različnih, divergentnih, toda vedno presenetljivih delov (Munitić 1968, 366).

Iz današnjega vidika gre pri tej kritiški zgodbi vsekakor za veliko nerazumne argumentacije, a ne pretirano presenetljive. Dobro vemo, da je prihod drugačnih možnosti vedno težko sprejeti – vsako novo pot spremljajo vsaj dvomi, če že ne večinski odklon. In tako je bilo – Boštjan Hladnik je pač šokiral. In šok je lahko boleč. Tako je bilo očitno za slovensko kritiko, ki ni prenesla ustvarjalne vizije »zarobnega« režiserja. Škoda, bi lahko rekli, ker se niso uresničile besede **Žike Bogdanovića**, izrečene ob pohodu avtorskega, »novega« jugoslovanskega filma, ki je opazal nepripravljenost kritike na filmsko reformacijo pri nas: »Mogoče zanjo (kritiko op. a.) nastopajo srečni časi v teh dneh, ko se postavljajo v ospredje njene zgodovinske slabosti in sicer zato, ker se morda prvič, zunaj okov svoje usode, lahko s spoštovanjem in ljubeznijo posveti avtorju in njegovemu delu kot edini estetski resnici sveta.« Pred tem je bilo »njeno vztrajanje pri tem, da se je ukvarjala s situacijo namesto z delom, glavni vzrok njenega poraza. Preveč je izurila samo sebe v spekulaciji namesto v raziskavi (Bogdanović 1968, 20)«. A očitno so se v Hladnikovem času pozabili poglobljeno posvetiti prav avtorju in njegovemu delu.

Poleg tega pa je na to sicer ambivalentno, a večinoma precej negativno percepcijo Hladnikovih del, vplivalo tudi stanje slovenske filmske kulture, ki je bila na nek način zaostala. Tako kot slovenski film. Namreč, kot je ugotovil tudi sam Boštjan Hladnik: »Pisali so bolj na splošno. Jasno, stvar je tudi v tem, da je bilo takrat pri nas še bolj malo filmske kulture. Če nekdo ne pozna filmske govornice, se mu vse zdi čudno in seveda ne more napisati prave kritike (Hladnik v Vrdlovec 1991, 112) ...« To je že res, ampak v tridesetih letih bi se pa že lahko nekoliko razgledali.

V končni fazi pa se moramo z njim prav tako povsem strinjati tudi s tem, da imajo seveda kritiki »pravico, da mislijo po svoje, svobodno, kot tudi nam, režiserjem pripada ali nam vsaj naj bi pripadalo, da delamo in ustvarjamo svobodno (Hladnik v Nedič in Vrdlovec 2001, 119).« »Mislim, da je bistvena stvar to, da narediš film tako, točno tako, da je vsaj tebi samemu všeč. Ostali pa naj se zmenijo (Hladnik v Kozole 1991).« In poleg tega je jasno, »da se lahko ta film zdaj obravnava in kritizira z najrazličnejših zornih kotov. Mislim, da je to pravica publike. In končno – tudi kritiki morajo živeti (Hladnik v Furlan in drugi 1980, 6).« In »ta film« je lahko marsikateri drug film, torej je to vsesplošno veljavno dejstvo. Svoboda pogleda. Režiserja, publike in kritike.