

Kadar se filozofski misleci lotijo umetniškega dela, je pogled nanje prav ginljiv. Njihovi mogočni, analitični možgani, vajeni posušenih abstrakcij in logičnega ukrepanja, se vedejo kot dobrodušni sloni, ki so odločeni, da bodo plesali menuet, zložen za graciozne miške. Kadar je potreben dolg korak in dostojanstvena poza, takrat jim njihova masivnost dobro služi, toda pri hitrih obratih in dekorativnih figurah jim z eleganco pohaja tudi potrpežljivost. Čemu vse to? Smisel vse igre je vendar, da pridemo iz enega konca dvorane do drugega, po najkrajši poti, ali ne?

Aleksander Čolnik

Ob filmu V SPOPADU.\* Film *V spopadu* — ki ga je po scenariju Ane Marije Car za podjetje Bosna film posnel slovenski režiser Jože Babič — je spet produkt tiste oblikovne zmote, ki je v zadnjem času postala za naš današnji film skoraj tipična, saj se je začela spreminjati že kar v specifičen filmski žanr. Ta pojav se mi zdi za pričujoče družbeno podnebje dovolj simptomatičen, da ga velja podrobneje razčleniti.

Osnovna karakteristika omenjene zmote bi se dala najlažje strniti v pojmih kot so formalizem, abstraktnost, neavtentičnost. Tu nimam v mislih razkoraka med filmsko estetsko »obliko« in filmsko »vsebino«. Formalizem tiči že v abstraktni percepciji sveta, ki ga film želi oblikovati. Ta svet se namreč pojavlja in deluje po določenih zakonitostih čistih oblik, po logiki in aksiomatični geometrije, je površinski in splošen; ne pozna nikakršne globlje notranje dileme in dinamike, nobene iz tega izhajajoče specifičnosti; ost, ki skuša vzdeti filmu pridevek kritičnosti, je do kraja uniformirana in neresnična. Četudi se v instituciji, ki jo sestavljajo in oblikujejo do kraja uniformirani ljudje, pojavi resničen problem, se bo ta najbrž pojavil pod uniformo, znotraj teh uniformiranih institucionalizirancev, in samo tak bo imel veljavo in tragičen učinek tudi navzven, na ustoličeno hierarhijo in splošno dinamiko institucije, saj bo izraz resnično človeške, prave zgodovinske potrebe. Sleherno preseganje te »hierarhije« in odtujenosti pa je sicer onemogočeno. Številni naši filmi pa so pokorna pozornost samo na fizikalno, vnanjo dinamiko in konfliktnost dane uniformirane institucije, ki se ji, kot nam skušajo dopovedati — menda pravi pričujoči svet, ki v njem živimo.

Na Slovenskem je abstraktni in odtujeni svet teh formalnih odnošajev prvi načel Boštjan Hladnik s *Peščenim gradom*. Svet je grd in bolan, ker je zmehaniziran in reificiran in ker nima posluha za intimno človeško vrednoto. Intimna človeška vrednota zategadelj zbeži na samotno morsko obalo in poskuša živeti sama iz sebe. Preneha biti to, kar je bila; ker se s tem grdim svetom ni sprijela in se uresničila v njem, je postala — ločena od sveta, ki jo je determiniral, sama zase — formalna vrednost. Če pa se odreka dialektičnemu odnosu, se vsestransko razvrednoti. Isto se zgodi z grdim in bolnim svetom: sam v sebi — kot ena plat konflikta, ena replika iz dialoga — je zaključena in sama v sebi pomirjena formalna vrednost, nekakšna metafizična konstanta.

Pretnarjevi *Samorastniki* so to motivno izhodišče poglobili: svet je dosledno razdeljen na rablje in žrtve, na pokvarjene seksualne slabiče, ki so na zunaj tirani samozavesti, nepokvarjene nedolžnosti; ta pa je v odnosu do zgorajjih v

\* »V spopadu«, produkcija Bosna film. Sarajevo 1963. Scenarist Ana Maria Car, režiser Jože Babič.

podrejenem socialnem položaju in ji je zato usojeno biti žrtev. Kruta usoda je razdelila svet in ljudi na Karnice in hudabivške bajte, na Ožbeje in Mete. Človeške vsebine, ki bi dimenzionirala to osnovno različnost in jo storila resnično, ni. In tudi o omenjeni apriorni usodi ne zvemo ničesar. Samo posledice vidimo, pa še te niso za nas kaj preveč pretresljive, saj si jih je zaradi nas lahko zelo samovoljno izmislil kdorkoli.

Zarota F. Križaja je bila še za nekaj pednjev globlje: spoznali smo »oblast« nad neko neoprijemljivo družbo in hkrati z njo njene pisarniške mehanizme. O resnici te oblasti in takšne družbe, o »nujnosti« njenega samoohranjanja, ki se podaljšuje v tiranstvo, film ni spregovoril v nobenem kadru. Bili smo in ostali smo sredi izpovednega vakuuma, ne da bi našli en sam oddušnik za tisto komunikacijo, ki ji pravimo, da je ustvarjalna in revoltniška, ker nas zbližuje z resnico našega bivanja in ki umetniško delo navsezadnje tudi osmišlja.

Skupna značilnost vseh treh filmov se torej v prvi vrsti skriva v izraziti neavtentičnosti miljeja: morska obala ni morska obala, ampak simbolno povzdignjeno okolje za uredničenje čistih duš; mračni kamniti zidovi Karnic niso avtentične stene, ampak kraj strahotnega nasilja in trpljenja; pisarne in telefoni pa so simboli nekega abstraktnega oblastnega funkcioniranja. Do sem je sicer na videz še vse v redu. Človeški odnosi, postavljeni v tako okolje, ki ima en sam nadresničen pomen, so seveda nujno prav tako nadresnični, spremenjeni v čiste simbole, s samo nadresničnim pomenom. (Hladnik je tu še najmanj dosleden: čisto simboliko miljeja in osnovnega odnosa prebijajo nekateri usodni prebliski čisto normalne, »avtentične« čutnosti, ki tudi stilno najedajo enovitost filma.) Ta simbolna, nadresnična nota pa je namreč v osnovi nasprotna prvemu (in hkrati neizpodbitnemu) zakonu estetike filma, ki terja skoz in skoz resničen, realni prostor za svoj odsev sveta. Filmsko transkribirani svet mora funkcionirati (bivati) urejeno kot avtentični svet. Čeprav je popolnoma irealen, mora z vsemi svojimi razmerji učinkovati kot resničen človeški svet; šele na osnovi takega realnega delovanja si je mogoče izmisliti še nadresničnostne, simbolne pomenske znake. Vse to pa lahko dosežemo le, če izhajamo iz žive, prisotne realnosti. Omenjeni filmi pa so jo negirali že v osnovi; avtorji so si človeške odnose v svetu, ki ga upodablja, preprosto »izmislili«, ne da bi se navezali na pravo, prisotno resničnost. Odtod tudi tisti simbolistični formalizem, ki je *a priori* tuj filmski estetiki. — Estetske možnosti, ki se skrivajo v takšni totalni stilizaciji in ki jih je še najbolje izrabil režiser oziroma snemavec Samorastnikov (odlična fotografija), so prav tako samo navidezne, saj so brez prave vsebinske osnove samo formalne vrednosti, eksistirajoče v praznem prostoru, in bistva zgornje trditve ne zanikajo v ničemer.

Generalni vtis ob filmu *V spopadu* se skoraj povsem sklada s povedanim. To, kar je zanj še posebej značilno in kar ga na zunaj močno loči od vseh navedenih filmskih del, pa je kolorit nekakšnega »socialističnega« oblikovalnega postopka pri razporejanju snovi, ki pa jo seveda pogojuje že sama izbira prirejene »socialistične« tematike. Gre namreč za konflikt med dvema generacijama, ki se je začel pri nas pojavljati in ki se mora tudi obvezno osveščujoče razrešiti. Gre za konflikt med starim in mladim Krstičem, ki sta oba zdravnika na isti kliniki. Vsak od njiju se ob nekem težavnem zdravstvenem primeru zavzema za svojo zdravstveno metodo: mladi je za operacijo, stari Krstić proti njej. Metoda starega Krstića je zastarela, neučinkovita, metoda mladega Krstića moderna, revolucionarna, uspešna. Ker je stari Krstić primarij klinike, operacijo

kljub intervencijam sina prepreči; bolnica umre. Stari Krstić zve za to novico ravno med slovesnim odpiranjem novega oddelka klinike, za katerega ima kot zdravnik in javni delavec ogromne zasluge. Spozna svojo zmoto in doživi tragično spoznanje, katarzo.

Pustimo ob strani obrobne dogodke, ki napolnjujejo zarisani kontrapunkt, in pogledjmo, kje je bistvo abstraktnosti v prikazani konfliktni situaciji tega filma. Spoznati moremo samo vnanjo plat konflikta: spopad med starim in mladim zdravnikom, medtem ko o resnični vsebini njenega nasprotstva, kot v medicinskih stvareh neizvedeni gledalci nimamo niti pojma. Starega Krstića lahko zatorej sodimo edinole po njegovem dozdašnjem delu (po njegovi preteklosti), po njegovih zaslugah, po trmi, s katero brani to svojo preteklost, ta svoj mit. Njegovo sedanje delo je v bistvu samo še ponavljanje že dognanih resnic. Pri mladem Krstiću je ravno obratno: tako kot je delo starega že okostenelo, tako je pri mladem še vse v iskanju, sredi procesa, nastajanja. — Vendar so vse te vrednote (delo, preteklost, zasluge, iskanje, proces, novo nastajanje itn.) v tem filmu samo besede brez pravega vsebinskega pomena, ker so abstrakne, ker ne ponazarjajo neke realne, družbeno zares bivajoče vsebine, ker je ne zaobsegajo v sebi, saj so samo algebrski znaki za številke, ki so lahko ali take ali pa spet popolnoma drugačne. Abstraktnost konflikta izvira seveda iz nerodno izbranega miljeja (klinika) in iz enkrat za vselej danih vrednosti: stari Krstić je konservativen, ker je pač čisto biološko že v letih, mladi Krstić pa je zaradi svojih mladih let naprednejši. (Gibljemo se na področju biologije, ne pa v realnem družbenem prostoru). Temu kontrapunktu je treba vnaprej verjeti in tudi izid konflikta je že vnaprej jasen. Dejanje med »sprožilnim momentom« in »ublažilnim akordom« je seveda popolnoma odveč, posebej še, ker ni v njem niti ene same stranske epizodice, ki bi odkrila katero še neodkrito resnico iz našega pričujočega bivanja. Vse je le eno samo ponavljanje že spoznanega in še to samo pri vrhu brez vzročnih motivacij in organskih vsebinskih zaključkov.

Govoriti po vsem tem še o filmskem izrazu te abstrakcije je skorajda odveč.

Babičev film *V spopadu* na začetku omenjenim filmom torej ni soroden samo po abstraktnem idejnem izhodišču, pač pa še po popolni umetniški nevednosti o globljih, strukturalnih konfliktih družbenega časa in prostora, ki naj ga transkribira in ga hkrati, prečiščenega in prestavljenega v nova razmerja, ki so značilna za sleherno umetniško dejanje, tudi na novo kreira.

Andrej Inkret

## LIKOVNA UMETNOST

VANJA RADAUS V MALI GALERIJU. Razstava kipov in akvarelov (»polivanke«) hrvatskega kiparja Vanje Radauša je zelo zanimiva. V bistvu gre za grozljiv pojav aranžerstva v naši umetnosti, se pravi, okusnega razpostavljanja predmetov, ki je sicer prijetno za oko, vendar razen tega ne pove prav nič. Tudi Radauševa razstava je v bistvu lep aranžma manj lepih likovnih izdelkov. Značilni so zlasti akvareli ali boljše polivanke — način slikanja s tekočimi barvami (nekaj podobnega je tudi Jakijeva misteriozna tehnika kamzug). Tekoče barve polivamo po papirju, nato list obračamo podobno kot barski mešalci pijač. Barve se med seboj zlijejo, ustvari se vrsta potočkov, ponekod