

pri tem utesnjuje, drugod v polni meri izstopa njegov izrazni temperament (*Dolga pot evolucije, Človek po svetu*). Oborožen z najnovejšimi spoznanji na področju antropoloških ved neusmiljeno razbija večvrednostne komplekse »vzvišenega« bitja. Za marsikoga, ki je dobival osnovne pojme o evoluciji človeka iz del, nastalih v času, ko je imel darwinizem še močne idejne nasprotnike, bo presenečenje zlasti poglavje *Dolga pot evolucije*. Lažno poenostavljena šablona razvojne linije *avstralopitek-pitekanthrop-neandertalec-človek*, ki nam je bila v šoli jasna in dokazana, se pri tem razblini. Hkrati pa prav ta kritični prikaz resničnega poznavanja našega porekla z vsemi dokazanimi dejstvi in pomanjkljivostmi utrdi zaupanje v moč resnične znanosti.

Pri opisovanju človeških ras je Škerlj izrazil, skoraj zagrizen antirasist. Ta njegov odnos brez dvoma izvira še iz časov razglašanja višje rase. Vseskozi pa je čutiti njegov življenjski optimizem in vero v človeka. Vedrina v pripovedovanju in filozofski vložki so prijetna značilnost Škerljevega pisateljskega sloga. Novost v domači tovrstni literaturi je zadnje poglavje, posvečeno praktični antropologiji *Človek si ureja svet*.

Ko primerjamo *Mislečega dvoonožca* s prejšnjimi Škerljevim poljudno-znanstvenimi deli in ugotovimo, da je to njegova najboljša in najpopolnejša knjiga s področja splošne antropologije, moramo obžalovati kruto resnico, da je to *postumna* publikacija velikega znanstvenika. Brez pridržka je moč trditi, da je Škerlj znal pisati poljudne tekste, ne da bi se pri tem spustil z najvišjega strokovnega nivoja. Zaradi neobičajnega načina ureditve (oštevilčeni oddelki poglavij) in specifične metode podajanja ima knjiga nekoliko ameriški videz. Omeniti je še kvalitetne in nazorne ilustracije, spremna beseda Jovana Hadžija pa bi zaslužila dostojnejše mesto v knjigi.

Stane Peterlin

FILM

ZAROTA.* Kako prijetno in ljubeznivo je navsezadnje, če lahko na koncu napišemo: *x* je bil slab in *y* je bil strahoten, vse drugo je še nekam šlo.

Najljubeznivejše, kar lahko rečemo za *Zaroto*, je to, da je bil Lojze Rozman zelo dober in njegov krojač odličen. Ta oholi, brezdušni, plavalasi robot in njegova elegantno krojena obleka, to je vse, kar nam ostane v spominu.

Ostali del filma se razvija pred našimi očmi kot predstava ribjega baleta za debelimi stenami akvarija. Mrzlokrvne globokovodne živali se poganjajo in razburjajo, odpirajo usta, se postavljajo v poze, ki izražajo sovraštvo, ljubezen, strah in nesigurnost, toda njihov ihtiološki živčni ustroj je tako zelo različen od našega, njihovi problemi tako samo izključno cerebralno zaznavni, da osupli gledamo ta spektakel bitij, ki imajo probleme, podobne človeškim, ki pa definitivno niso človeški problemi. Njihova koreografija je zasnovana na principih neke astralne matematike, na principu problema z dvema možnima rešitvama, izmed katerih eno iz političnih razlogov vnaprej izločimo. Kar ostane, je ribja zaloigra s predpisanim srečnim koncem. Zaloigra, ker mora nekaj teh nesrečnih navideznih bitij med predstavo upodobiti žrtve, srečni konec pa je v

* »Zarota«, produkcija Viba film. Ljubljana 1965. Scenarist Primož Kozak, režiser Franci Križaj.

tisti rešitvi matematičnega problema, ki je nismo izločili in ki izpoveduje veselo vero, da se bo ribji zarod ohranil, plodil naprej in po možnosti naselil vso zemeljsko kroglo.

Skratka, film, ki se ne dogaja nikjer, med nikomer in zato — dovolj pravično — tudi nikogar ne zanima. Scenarij je zasnovan s tisto superiorno nepri-zadetostjo do človeka, ki se lahko rodi samo v atmosferi provincialnega snobizma, v atmosferi, ki ne dovoljuje govorjenja o resničnih človeških stvareh, ki so v tej provinci prisotne, vsakomur zaznavne, in zato po definiciji — iz snobovskega sramu zaradi lastnega telesa, ki se mu ne more odreči — neelegantne, ampak predpisuje kot elegantno obravnavo velikih, političnih tem, ki jih ta provinca nikoli ni izkusila in ki so prav zaradi tega za širokookega provincialnega blaziranca tako fascinantne. Ta eksistenčna eluzivnost, to večno skrivanje lastne pozicije največ doprinese občutku zlaganosti in pozerstva. Kadarkoli mislimo, da smo končno našli avtorjevo stališče, srečamo dvignjeno obrv, utrujeno kretnjo in tisti ribji pogled, ki nam govori: Ah, kaj tole, dobri moji, prek tega sem jaz že zdavnaj. Krležijanska blaziranost, ki je še toliko manj simpatična, kolikor je Ljubljana manjša od Zagreba in slovenske državotvorne izkušnje revnejše od hrvaških.

Ta histerična tendenca k samonegiranju je okužila vso ekipo. Režiser se je dobesedno razblinil v nič na svojem režijskem stolčku in pustil, da sta ga tekst in kamera vlačila s prizorišča na prizorišče. Kar se je nato dogodilo z montažo, je še ena žalostna zgodba. Montažer, ki je pri *Samorastnikih* tako temperamentno odrekal režiserju pravico do montaže lastnega filma, je tudi tu storil vse, da bi nase pritegnil pozornost. Kadri so zmontirani kapriciozno, brez kontinuitete, z veliko ambicioznosti in malo posluha za vlogo montaže.

Težko je govoriti o igralcih. Nobeden ni bil slab, toda razen Lojzeta Rozmana, ki sta ga vodila njegova srečna zvezda in njegov igralski instinkt, v teh pogojih enostavno niso mogli dosti več kot govoriti svoj tekst. Tekst, poln drobnih nepotrebnih jezikovnih kapricioznosti. In konverzacijski jezik! In vendar te ljubim, dekle! Pravi Dare Ulaga za Štefko Drolčeva, svojo bivšo ženo, potem ko sta se vroče skregala.

Sita sem tega! Svojega moškega hočem in ne maram gospodarja, da mi bo vsak čas segal pod odejo — pravi nekje Štefka Drolčeva.

Takšnega pavšalnega, destiliranega, intelektualnega igrakanja s kvantanjem in erotiko je v filmu več. Nekje Dare Ulaga v svoji funkciji uslužbenca Agencije zahteva od svoje bivše žene skrite dokumente. Vidimo, kako papirji — dovolj nespretno — padejo v gros plan, nanje se najprej vrže ženska roka, nato še moška. Čez trenutek začne moška roka lesti po ženski navzgor, vidimo kako se dotakne lica, trenutek izforsirane napetosti in nato ženska divje — predivje — za gros plan — sune z glavo in vstane.

Zakaj vse to? Zakaj v teh dveh ubogih, že zdavnaj izgorelih pogoriščih umetno vzdrževati neki hladen plamen? Patetičen poskus pač, da se shematično, dehidrirano dogajanje s tem praznim mahanjem z erotiko nekoliko garnira. Toda kako klavrna, brezosebna, delibidizirana erotika in kako nespretno dejanje! Dobrosrčni gledalec, ki bi se v svojem zaupanju še pustil poučiti o stvareh, ki jih ne pozna, o navadah velikega sveta, je tukaj že bolj doma, njegova skromna vsakdanja praksa uči, da se moški in ženska vedeta drugače. In če bo iz tega drobnega preizkusa sklepal o vrednosti ostalih elementov tega filma, se je po mojem mnenju dokopal do koristne metode.

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 pokorni pozorni 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 spoprijela in se uresničila v njem, je postala — ločena od sveta, ki jo je determiniral, sama zase — formalna vrednota. 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 vrednota, 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.