

KNJIŽEVNOST

FERDO GODINA, BABILON LJUBEZNI IN SOVRAŠTVA. Roman Ferda Godine z naslovom Babilon ljubezni in sovraštva je literatura posebnega žanra; posebnega zategadelj, ker je abstraktna in tako konkretna obenem. To je literatura, ki se v posebnem svetu, kakor v pravljici, soočuje z lepoto in grdobijo človeškega pehanja. Na drugi strani pa je Godinov roman silno družbeno konkreten. To pa navzlic avtorjevi uvodni pripombi, ki se glasi: »Snov, ki jo obravnavam v svojem romanu, nima nobene zveze z razmerami v slovenski filmski proizvodnji in prav tako ne s filmskimi razmerami v drugih republikah Jugoslavije.«

Tej pripombi seveda lahko verjamemo, lahko jo jemljemo kot preventivno obrambo pred očitki takšne ali drugačne vrste. Gotovo pa je eno: le razmere v slovenskem filmu in naše razmere nasploh so morale spodbuditi pisatelja, da je napisal ta roman.

Delo prikazuje lepo deželo Lazitanijo z milijon in pol prebivalcev, s socialističnim samoupravljanjem ter z dvema filmskima podjetjema Morana in Lata. Ta nekoliko abstraktni okvir, ki že sam po sebi diši po naši ožji domovini, skozi ves tekst dobiva zelo stvarne oblike in se v podrobnostih, zlasti še v funkciji človeka, napolnjuje z ostro kritiko našega egoizma, birokratizma, korupcije, intriganstva in lazitansko značilne majhnosti. Ljudje okrog teh dveh filmskih podjetij se ljubijo in sovražijo, kot vsi ljudje na svetu, a tu se znajo še specialno žreti med seboj ter rafinirano spodjedati drug drugega. Lazitanščina je tu v nekem smislu sorodna Cankarjevi dolini Šentflorjanski, a samo sorodna, zakaj v Godinovem primeru ne gre le za moralne deformacije v ožjem smislu, pač pa za tisto človeško deformiranost, ki se z opravljanjem javne funkcije staplja v mnogo nevarnejšo pošast, v tisto, ki sedi na direktorskem ali predsedniškem mestu, dobiva finančno in moralno pomoč nekje od zgoraj, s svojimi pustolovščinami in nesposobnostjo na debelo troši družbeni denar in grozi uničiti vsako resnično vneto po ustvarjalnem delovanju. Tako je torej očitno, da Godinova ost ni naperjena le proti človeku kot takemu, temveč veliko bolj proti razmeram, ki takega človeka omogočajo in ustvarjajo. Tako Godinova kritika prehaja v obsojanje širše družbenomoralne anarhije. Vendar vsa ta kritika nikjer ni nepravilna ali preveč pavšalna, ni zaplotniško godrnjaška, kvečjemu bi bila včasih nekoliko poenostavljena, v glavnem pa zadeva bistvo stvari in končne rezultate. »Delavec v tovarni mora za svojo malo, prepričilo plačo delati po osem ur na dan«, pravi filmski delavec v romanu, »in ga pri odhodu domov pretipajo, ali ni ukradel vijaka, kmet mora delati od zore do mraka, če hoče živeti, in še celo uradnik mora v uradu nekako prebiti svojih sedem ur... Mi pa zapravljamo stotine milijonov in nihče nas ne vpraša, kam smo jih dali in kje so filmi, ki smo jih z milijoni realizirali.« To je le en primer in morda tudi ne najboljše izbran. Takšne vrste kritika je sicer časopisna in sestankarsko pobarvana in seveda ne more biti

* Ferdo Godina, Babilon ljubezni in sovraštva. Roman iz življenja filmskih delavcev. Pomurska založba 1966.

estetsko učinkovita, je pa zato iz nje čutiti, da prihaja naravnost iz pisateljevega občutja in potemtakem pomeni odkrito izpoved njegovega ogorčenja.

V romanu se vse dogajanje suče okrog dveh filmskih podjetij Morane in Late. Glavna pisateljova pozornost je namenjena prvemu, medtem ko se za drugega zdi, ko da bi ga avtor hotel razviti v antipod primitivnim razmeram v Morani. V Lati naj bi se uveljavljali sposobnejši, za stvar bolj resnično zavzeti filmski umetniki in na koncu takšnega konfrontiranja naj bi Lata film postal vzor smotrnega in dobro urejenega filmskega podjetja. Ekspozicija romana dokaj razločno daje slutiti tak razvoj, vendar je pisatelj v vrtincu dogodkov okrog Morane skoraj čisto izgubil to namero. Šel je celo v nasprotno smer. Tudi v Lati so se vgnezdili ljudje, ki s svojim diktatorskim primitivizmom ustvarjajo nemogoče situacije ter kruto gospodarijo nad usodami ljudi. Tako pisatelj ne najde rešitve, očitno se tudi ni posebno trudil, da bi jo bil našel. Za lazitanski film ni izhoda, dokler bodo imeli pri njem kakršnokoli besedo primitivni, diktatorski in koristolovski šarlatani. To bi bilo nemara lahko končno avtorjevo spoznanje in s takšno miselno poanto je zaključena tudi usoda filmskega snemalca in glavnega junaka v romanu. Toda ob takšni zasnovi in ob takšnem zaključku se skoraj ni mogoče ubraniti vprašanja, zakaj je pisatelj zaobrnil svoje razsojanje in obsojanje v tako širino, to se pravi, zakaj je, ne da bi bil do vrha zgradil tudi svetel, bolj človeški primer filmskega podjetja, nazadnje pristal v docela pesimističnem odnosu glede na nadaljnji razvoj lazitanskega filma. A to je že avtorjeva osebna zadeva in je ugibanje o tem odveč, ostane nam le ugotovitev, da med zasnovo in končnim izdelkom ni prave doslednosti in da je pisatelj na račun dramske učinkovitosti, ki bi se lahko razvila iz antagonizma med obema podjetjema, poglobil svojo kritiko lazitanskih razmer do skrajne meje, in da je končno iz abstraktne lazitanske dežele, iz pravljičnega nasprotja med temnim in svetlim, trdno stopil na realna tla nič kaj razveseljive kulturne situacije na Slovenskem.

Roman bi bil skorajda reportažen, da pisatelj med razmere okrog obeh filmskih podjetij ni vpletel snemalčeve ljubezenske zgodbe. Tudi ta zgodba je dokaj stvarna in življenjska, je neposredno ter preprosto izpričana. Sicer so čustveni zavoji tega prizadevnega filmskega delavca v privatnem življenju nekam preostri, a v glavnem je Godina z dovolj jasnim občutkom za mero ponazoril iskanje osebnega miru pri nemirnem intelektualcu. A kakor je snemalec (roman je pisan v prvi osebi) pasiven v odnosu do zunanega sveta in tako doživlja polome drugega za drugim, tako je v osebnem življenju kar preveč dejaven. Brez zadostno utemeljenega razloga zavrže ženo Maro, potem ima otroka s Sabino ter se zbliža z nekoliko skrivnostno Nušo, nazadnje, na koncu romana, pa se spet pomiri s prejšnjo ženo. Ta snemalčeva hitrica je lahko prijetno in zanimivo čtivo, toda če imamo pred očmi tega filmskega delavca kot plahega in dobro mislečega uslužbenca na sejah Morane, potem nas v osebnem življenju naravnost preseneča. Njegov lik je razdeljen na dve dokaj različni polovici, različni v količini življenjske potence ter tudi v etični čistosti. Bržčas se pisatelj te polarizacije v snemalčevem liku niti sam ni dobro zavedal, ker je imel pred seboj v prvi vrsti le družbenokritični namen, ki naj bi mu ga izražal snemalec: to je spoznanje, kako razmere, kako razkršne so značilne za Morana film in navsezadnje za ves lazitanski prostor, uničujejo nevsiljivega, toda notranje razgibanega in iščočega občana.

In če se nazadnje spet vprašamo, kje je človekova rešitev iz antihumanega okolja, iz absurdnih družbenih razmer ter iz svoje notranje nestabilnosti, nam je odgovor na koncu romana jasen. Rešitev je v človeku, kakršnega v sne-malčevi zgodbi predstavlja žena Mara. Godina je z njo povedal več, kot se zdi na prvi pogled. To je človeško bitje, obdarjeno z neomejenim bogastvom dobrote, požrtvovalnosti in odpuščanja. Mara ni v romanu abstraktno idealiziran simbol vsega dobrega, temveč resnična podoba plemenitega in razumnega bitja, zaradi kakršnih je vredno živeti.

Godinov roman pomeni zanimivo, prijetno in poučno branje. Pisatelju se je dokaj posrečilo razgrniti predse moralna vozlišča sodobne družbe in še posebej te, ki je določena z našimi republiškimi mejami. Z veliko prizadetostjo je spregovoril o marsičem, kar vznemirja razmišljujočega sodobnika. V tekstu si pripoved ter osebna izpoved ves čas podajata roki, to pa je gotovo eden od elementov dobre literature.

Jože Šifrer

LIKOVNA UMETNOST

TIHČEVA SIMBOLIKA. Razstava kiparja Slavka Tihca je doživela v Ljubljani pravzaprav šele reprizo — z istimi plastikami je nastopil že na lanskoletnem bienalu likovne umetnosti v Benetkah. Kljub temu da so dela v zaprtem galerijskem prostoru izgubila svojo funkcionalnost (kolikor je to seveda pravi izraz, napoveduje pomembno izhodišče v nacionalnem plastičnem izrazu. Poudariti je treba predvsem »v nacionalnem«; prav o tem lahko govorimo danes, ko je Tihec v štiri leta dolgem ustvarjalnem procesu dosegel zrelo stopnjo v konceptu, ki si ga je izbral. V svetovnem merilu je bil le-ta močno aktualen prav tedaj, ko se ga je lotil tudi naš kipar, toda tedaj v danih možnostih (in te so pri nas omejene) ni bilo mogoče doseči več, kot je Tihec; ta je potem, kot že rečeno, v štiriletni dobi vendarle dodal marsikaj novega.

Navidezno sem morda dal na začetku preveč poudarka formalni plati nastajanja in rasti Tihčevega izraza, toda v dobi, ki zahteva in ceni pri modernem likovniku aktualnosti, četudi prej instinktivno dojete kot premišljene, se mi zdi pomembno opozoriti tudi na ta moment v Tihčevem razvoju; se pravi, da ni njegova plastika zaživela v maniri, temveč že v času, ki je na primer ameriško-holandskemu Japoncu Tajiriju za idejo, realizirano v tem konceptu, na 31. beneškem bienalu prinesel visoko priznanje.

Sedanja stopnja v njegovi zreli izpovedi zahteva kratek pogled tudi nazaj. Tihčev skoraj lirski temperament je iskal po študiju lehmburckovske figuralike sprostitve v preprosti organski, listnati formi; kot je videti, je postala le-ta njegova primarna okupacija, četudi je še težil za stikom, povezavo s figuro v kompozicijsko trdo celoto, ki je tako izzvenela v neke vrste množični plastiki. Te pa ni gojil dalje, saj je bila po svoji idejni angažiranosti, če se ni hotel zadovoljiti samo s formalno doseženo stopnjo, prezahtevna.

Izhodišče, na katerega pomen sem opozoril na začetku in ki se ga je Tihec oklenil, kar mu je delno narekoval tudi sam izbor kiparsko manj uporabnega materiala — železa, pa je gradbeno-tehnični koncept v moderni plastiki. Koncept, ki so ga prinesli v likovno umetnost ruski konstruktivisti in je dobil svojo šolo v Bauhausu, kjer so tudi prišla do veljave načela o ponovnem