

tega je seveda težko razpravljati o individualnih posebnostih in individualnih dosežkih posameznikov, saj so ti po logiki stvari same vezani na določen koncept, vezani so na učitelje pa tudi druge vzore. Večdar se je to dejstvo v predstavi *Muh* morda uveljavilo le nekoliko preveč intenzivno, za nekaterimi posamezniki je bilo le preveč čutiti njihovega učitelja. Pa kljub temu bi tega verjetno ne poudarjali tako močno, ko se ne bi znašli pred vprašanjem neustrezne uprizoritve, neustrezne interpretacije in celo pred vprašanjem neučinkovitega splošnega igralskega in gledališkega koncepta.

Prav zato, ker gre za šolo, morda ne bo odveč, če opomnimo še na nekaj. Večina nastopajočih ima pri govorjenju nenavadno intenzivno mimiko, ki vzbuja nelagoden občutek hudega napora, medtem ko nekaterim dela še vedno težave tudi artikulacija, zlasti v visokih legah in pri intenzivnejši ekspiraciji, včasih pa je dikcija nekaterih preveč pojoča, tako da učinkuje melodramatično. V nasprotju s tem pa je njihovo gibanje podrobno premišljeno in načrtno urejeno.

Po vsem tem je očitno, da ne gre za uprizoritev, ki bi bila popolnoma samostojno delo mladega igralskega rodu ali ki bi bila izraz tistih novih koncepcij, ki naj bi jih prinesla v naše gledališko življenje nova generacija gledaliških ustvarjalcev. Zaradi tega je treba probleme, na katere opozarja uprizoritev Sartrovih *Muh*, obravnavati kot probleme naše Akademije za igralsko umetnost, kot probleme naše gledališke kulture sploh.

Dušan Pirjevec

FILM

OB ROBU FILMA, KI JE POKAZAL POGUM ZA EKSPERIMENT

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. In v tej zvezi, ali ni režiser v teh kritikah grajan za nekaj, česar pravzaprav sam ni stoodstotno zakrivil, česar je kvečjemu skriv, saj je pisal svojo snemalno knjigo po neki literarni predlogi, ki ni njegova in ki je bistveno tudi ni spreminjal. In če bi se te literarne predloge, namreč Dominika Smoleta romana *Črni dnevi in beli dan*, režijsko lotil kak drug filmski delavec, ali bi ta literarna predloga mogla dobiti neko bistveno drugačno filmsko podobo, kakor jo je dobila pri Hladniku?

Poglejmo si oblikovne in vsebinske značilnosti te Smoletove moderne proze: To je proza, ki je po svojem splošnem izrazu podobna Joyceovi, Kafkovi ali Beckettovi prozi, torej prozi, ki skoraj nima fabule, anekdote, zunanje akcije, deskripcije, proza, ki je vsa v notranjem dogajanju, potekajočem v neki histerično nepopustljivi avtoanalitični dialektiki, ki vrhu tega ni psihološke, marveč filozofske narave. V tej prozi moralno-psihološki obseg junaka ni odvisen in narekovan niti od njegovih eksistenčnih pogojev in okolnosti, marveč od časovnega, literarnega ali neliterarnega, moralnega podnebja, v katerem junak živi in ki se izraža v njem v zavesti popolne osamelosti, odtujenosti bližnjemu in samemu sebi, v blodnem iskanju neke »zvezde«, v občutku neke anonimne krivde in neke neprestane neutешenosti, ki ga teži, vznemirja in mu zagnusi vso okolico in samega sebe. Ta zgodba ni ljubezenska zgodba, motiv ljubezni, na zunaj najvidnejši motiv zgodbe, je uporabljen predvsem zato, ker je ljubezen najelementarnejši življenjski gon, ob katerem se more prikazati junakov popoln netek do življenja, njegova nesposobnost najti stik človeka s človekom. In v tej zvezi mali šepetalec ni toliko Petrov neuspešen ljubezenski tekmeč, marveč je prej ena možnost Petrove duševne eksistence, njegov zatirani drugi jaz, ki se ne more uveljaviti. In vse to se slika na izrazit introspektiven, duševno shizotimen način s sanjami, prividi, simboli, alegorijami, v neki perspektivi, kjer se svet resničnosti nenehno izmenjuje s svetom videza, iluzije.

Kako je mogel režiser tako besedilo filmsko upodobiti drugače kot s prikazovanjem mračne, moreče atmosfere, ki spominja na atmosfero Dostojevskega, kjer se junak lovi kot muha v pajčevini lastnih varljivih videzov, kjer do okrutnosti žali druge ljudi in samega sebe na svojem blodnem tavanju za neko »zvezdo« in kjer se skoraj brez prehodov izmenjujeta realnost in iracionalnost? In kaj je mogel režiser s svojimi formalnimi prijemi izpovedati drugega kot to, kar izpoveduje literarna predloga sama: zbežanost, eksistenčni strah, odtujenost današnjega človeka, utelešenega v osebi slikarja Petra.

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. Že Aristotel je trdil, da je dramska zgodba lahko brez značajev (subjektivnih nravi), da pa ne more biti brez dejanja. Toda to Aristotelovo dejanje, se pravi po življenju racionalno napisana zgodba z vzpodbudnim ciljem, že dalj časa izginja tako iz moderne proze (Proust, Joyce, Kafka) in moderne dramatike (Strindberg in vsi ekspresionistični dramatik). Ali ni O'Neill, najmočnejši dramatik 20. stoletja, v dramatiki poudaril načela: »Ne potrebujemo dejanja, ljudje (njihova osebna izpovednost) zadoščajo.«

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 v zvezi, na platno? Kaj pomenijo zahteve po antiliterarnem filmu drugega kot neko specifično filmsko izražanje, ki ne bo pripovedovalo v literarno-fabulištnem smislu, marveč bo govorilo jezik filmske kamere.

Osebnost imam najraje filme, ki prenašajo na platno psihologijo in sociologijo, kakor jo nudi literatura. Toda to je moja zasebna estetika. Vzlic temu

pa imam toliko čuta za logiko, da priznavam, da mora filmska umetnost 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 novotarsko doslednostjo preliti literarno predlogo docela v filmski jezik, ki se nujno odmika od literature in njenih konvencij pripovedovanja in se poslužuje filmske govornice, katero iščejo vsi ambiciozni filmski ustvarjalci, odkar se je film pojavil.

Filmske kritike so tudi poročale o »žvižganju mladine in škandaliziranju starejših« ob izvajanju tega filma. Ob vsakem novem umetniškem izdelku so na sodni klopi vedno trije činitelji: ustanova, ki umetnino javno prikaže, avtor, ki jo je izdelal, in občinstvo, ki jo gleda. Vsak od teh treh činiteljev lahko dobi umetniško nezaupnico. V omenjeni predstavi pa je dobila umetniško nezaupnico mladina, katere okus je pokvarjen od cenenih westernskih filmov.

Ali je potemtakem film *Ples v dežju* tako rekoč brez madežev in napak? Kaj podobnega niso trdile tudi najbolj navdušene ocene, ki so jih prinesli zagrebški in beograjski časopisi o tem filmu. Vsa predmetna opažanja, o katerih govore slovenska poročila o tem filmu, so točna, neprepričljivi so samo kritični poudarki v teh poročilih. Vsak umetniški eksperiment je neke vrste izzivanje, izzivanje dosedanje tradicije in konvencije, in pri vsakem eksperimentu eksperimentator nujno pretirava. In Hladnik je pretiral: Tu imam v mislih razne predolge pasaje (Prizor s krstami in pogosta ponavljanja v filmu). Film bi samo pridobil, če bi bil vsaj za nekaj sto metrov krajši. Delo kvari tudi še ne dovolj preizkušen, dovolj zanesljiv okus mladega režiserja. Nisem zoper prikazovanje golote v filmu, ker nisem šentflorijanec, mislim pa, da bi se dal prizor z aktom, ki je mišljen kot Petrov duševni trauma, prikazati estetsko bolj obzirno.

Najbolj nerazumljiv očitek domače filmske kritike nasproti Hladniku pa 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. Mislim, da čaka mladega režiserja do popolnega priznanja še ena preizkušnja. *Ples v dežju* je delan po predlogi z iracionalno in mračno fakturo, potrebna bi bila preizkušnja njegove umetniške ustvarjalnosti ob neki bolj realistični, vedri in nemara celo komični motiviki, da bo obet izpolnjen.

Hrvaška in srbska filmska kritika je pisala o Hladnikovem filmu nepri- merno bolj pozitivno kot slovenska. In film *Ples v dežju* ima ta kritika zaradi njegovega umetniškega nonkonformizma in njegove dosledne rabe filmskega jezika za mejnik v proizvodnji jugoslovanskega umetniškega filma, mimo kate- rega ne bo v bodoče mogel noben ambiciozen filmski delavec.

Vladimir Kralj