

okrutnosti. Presunjena je nad dvojnostjo človeške narave, ki je tako rekoč v istem trenutku zmožna skrajne rahločutnosti in skrajne brezobzirnosti, resnične dobrote in mrzle krutosti, predvsem pa iskrene prizadetosti in popolne brezbriznosti. Če bi bila po svoji osnovni pisateljski barvi moralistka, bi rekli, da jo najostreje prizadevata prav brezbriznost in iz nekake raztresenosti porojena okrutnost človeškega rodu; še bolj kot osupljivi odtenki sebičnosti, ki jim zna najti toliko in tako zgovornih podob. Toda pisateljica veliko preveč ljubi življenje, preveč uživa v njegovih najrazličnejših pojavih in izrazih, da bi mogla biti moralistka. Morda je pri tem soudeležena njena bolezen; gotovo pa je njena poglavitna tema človekovo »shajanje« na tem svetu, njegovo velikokrat boleče in krčevito, pa vztrajno prilagajanje življenju, četudi ga pogosto veže in tišči kot preozko ukrojena suknja.

Katherine Mansfield je pisala v prvih dveh desetletjih našega stoletja, ko je bila družbena zavest že samoumevni delež zahodnega pisatelja. Tudi sama do socialnega vprašanja nikakor ni brezbrizna. Vendar se njene drobne drame in tragedije odvijajo drugje, v človeških dušah in srcih; socialni položaj junakov jim daje samo ostrejšo barvo in obris. Za poantiranje svojih novelic ne potrebuje zgodbe; pač jo včasih uporabi, da, uporabi celó zgodbo na robu melodramatičnosti ali senzacionalizma, ne da bi kdaj zdrknula v eno ali drugo. Toda skoraj še večkrat prikaže samo odnos med nekaj ljudmi ali duševno stanje junaka s tako minimalnimi elementi »zgodbe«, da jih skoraj lahko odmislimo; in pisati zna tudi tako, da se vsakršnemu »zapletu« in tudi individualnemu junaku sploh odreče; junak je v tem primeru življenje, en sam, bleščoč utrinek življenja, droben *pars pro toto*, ki nam predoči celo veselje človeške radosti in bolečin.

Jože Udovič je tako v izboru kot v prevodu dokazal tanko vživetje v pisateljičin svet. Morda znamo do kraja ceniti uravnovešenost in izbrušenost njegovih prevodov šele, ko preberemo knjigo do konca; tedaj občutimo tudi tista mesta, ki bi se dala povedati glaje, kot rafiniran dosežek: proza Katherine Mansfieldove bi trpela pri tem, če bi jo prelili v preemhko slovenščino; posebno novele, ki so napol prizadeta in napol ironična podoba mondene ali bohemskega sveta zgodnjih dvajsetih let, bi ob preobčajnem izrazju in preveč »pogovornem« jeziku utegnile zbledeti. Tako pa stojijo vsaka zase kot droben novelističen dragulj.

Rapa Šuklje

## FILM

BOŠTJAN HLADNIK, EROTIKON. Novi celovečerni film Boštjana Hladnika *Erotikon*, ki so ga pri nas predvajali le ožjemu krogu filmskega občinstva, saj ga je režiser posnel za nemškega producenta in še ni gotovo, ali ga bo katero naših distribucijskih podjetij sploh odkupilo, tako v svoji tematski strukturi kakor v oblikovalnem postopku združuje vrsto lastnosti, ki so značilne že za njegova prejšnja dva igrana filma *Ples v dežju* in *Peščeni grad*.

Motiv, ki se ga je Hladnik lotil že v *Peščinem gradu* in deloma tudi v svojem prvem filmu, je v pričujočem delu razširjen in prepleten s celo vrsto izraznih novosti. Značilno zanj je še zmerom prisotno trojno ljubezensko razmerje (Swen, Ingrid, Gunnar), s kakršnim smo se prvič izraziteje srečali v *Peščinem gradu* in je četrti akter, Ulla, ki v tej družini izstopa kot najbolj

dinamično bitje, pravzaprav le njen dekorativni privesek, ki skuša del erotičnih sil, razporejenih v trikotnik, pritegniti tudi nase in s tem omogočiti večjo skladnost ljubezenskega dogajanja, čeprav z vso svojo dejavnostjo na videz učinkuje prav v nasprotnem smislu.

Vsi štirje filmski junaki se iznenada zavejo utesnjenosti svojega bivanja v svetu. To spoznanje jih zasleduje s travmatično vztrajnostjo. V želji, da presežejo dano situacijo, se odločijo za avanturo, ki jo je Hladnik opremil s sila bizarnim dekorom: majhno jahto, cirkuško kočijo in grajsko razvalino. Junaki, vsi predani svojemu hrepenenju po resnični ljubezni, ki edina osmišlja človekovo eksistenco, bežijo iz negativne stvarnosti v svet iluzij, kjer skušajo ustanoviti svojo pravo resničnost. Razumljivo je, da je takšna odločitev navivna, saj odpira vrata v popolnoma fiktivno območje človeških predstav o večni ljubezni, ki se na koncu nujno sprevrže v deziluzijo. Vendar pa je motiv sam nedvomno vreden filmske obdelave, le da se pri Hladniku nikoli ne razraste do tiste tragičnosti, ki s svojo avtentično grozo dosega razsežnosti nekakšne usodnosti, katere umetniška funkcija je predvsem v katarzičnem občutju, ki ga vzbuja. Povsem na dlani je, da takšen učinek lahko doseže le kompozicijsko homogeno in izrazno močno sublimirano delo. Pričujoči Hladnikov film ti dve lastnosti zvečine pogreša, pač pa v njem močno izstopa oblikovna struktura, saj vsebina očitno ni poglobilni konstitutivni del filma; predvsem mu primanjkuje enotne ideje, zategadelj je tudi motivna faktura zvečine raztrgana, čeprav delo v celoti izpričuje bolj ali manj razvidno težnjo po fabulativni osmislitvi vsega dogajanja. 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. To se posebno razločno kaže zlasti v dejstvu, da Hladniku nikoli ne uspe ustvariti organsko povezanega filmskega dela, temveč mu le-to zmerom razpade v posamezne sicer dobro izdelane sekvence, v katerih pa je včasih mogoče docela jasno razložiti njegove vzornike. Zgledovanje pri tujih avtorjih samo po sebi še ni nič slabega in bi na ustvarjalno suverenejšo filmsko osebnost, ki ima nekaj povedati, kvečjemu stimulatивно učinkovalo, nasprotno pa se Hladnikov odnos do njih zaradi pomanjkljive vsebinske osnove njegovega doživetja resničnosti pogosto sprevrže v docela nekritično podrejenost (prim. Bunuelove filme, zlasti pa Resnaisov filmski eksperiment *Lani v Marienbadu*).

Hladnikovi filmski junaki so lutke, ki jih vodijo prameni neke tuje volje. Psihološka utemeljenost njihovih dejanj je zelo pomanjkljiva; zdi se, kot da bi se v njihovem ozadju zadrževala nekakšna magična substanca z izrazito usmerjevalno funkcijo. Če pa so reakcije protagonistov na svoje lastne odnose v svetu docela intuitivne, bi te reakcije vsekakor morale doseči svojo, nedvomno usodno osmislitev v idejni kompoziciji filma. Le tako bi vsi ti odnosi dobili tisto vsebinsko pomembnost in učinkovitost, kakršna je sicer značilna za poezijo. Hladnik je to možnost spregledal in je zaradi svoje že poprej opisane neresnične ustvarjalne pozicije v svetu niti ni mogel izkoristiti, zato vse to ljubezensko primikanje in odmikanje filmskih junakov nima resnične poetske vsebine in mestoma učinkuje docela narejeno. Iz istega razloga ne doživi prave vsebinske potrditve tudi Hladnikova pogosto dokaj bizarna simbolika (npr. možak s krsto kot estetski princip iskalca večne ljubezni).

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 obratni, obrtni del resničnega filmskega umetništva, katerega pa Hladnik tudi s pričujočim filmom ni mogel zadovoljivo izpričati.

Niko Grafenauer

## KOMENTARJI IN GLOSE

PONAVLJALNA SOLA. Nedvomno je bilo eno največjih presenečenj, ki nam jih je kdaj pripravilo *Delo*, članek Stefana Kališnika »Metode, odgovornost, zakonitost« (*Delo*, 8. marca 1964). Ne zato, ker bi bila nezakonitost, neodgovornost, birokratski avtokratizem, podcenjevanje in preziranje mnenja pristojnih kulturnih institucij v našem življenju nekaj novega in izjemnega, ampak zato, ker smo ta članek brali v časopisu, ki je še pred nedavnim v zvezi s podobnim problemom slovityh ljubljanskih podvozov povsem neženerirano in prostodušno izjavil, da je načeloma objavljaj samo tiste prispevke, ki so se potegovali za varianto s podvozi. In ko je na primer pisatelj Matej Bor v pismih bralcev izrazil dvom v edino zveličavnost te rešitve, ga je uredništvo (pozabljajoč na dejstvo, da je bila Marxova najljubša maksima *De omnibus dubitandum*) s svareče povzdignjenim kazalcem poučilo o varčevanju, grozeče zamahnilo nad njim s šibo anateme množičnih organizacij in proglasilo podvoze tako rekoč za preizkusni kamen socialistične zavesti in državljanske pripadnosti.

Poglavitni in mogočni argument za izbor te variante, ki je odtehtal vsa mnenja strokovnjakov, iz katerih je bilo razvidno, da je ta rešitev nepraktična, nesodobna, neestetska, zgolj začasna, je bilo varčevanje. Danes pa, ko beremo v istem *Delu* (15. februarja 1964), da bo samo ponovna vzpostavitve zveze med Vošnjakovo in Parmovo ulico stala 92 milijonov (*plus* stroški za potrebno poglobitev vodovodne napeljave iz Kleč, ki teče tod), in ko gledamo razstavljenе idejne projekte vseh komunikacij in objektov, ki jih je prejudicirala izvedena rešitev s podvozi, moramo zavreči še ta edini argument in dati prav arhitektu Janezu Lajovcu, ki ugotavlja, »da je še vedno ceneje, če kar takoj znova zasujemo oba podvoza in poglobimo železnico«. Razen materialnega prihranka pa nam