

## STRAH

## Film

V okvir kulturno-umetniškega snovanja na Slovenskem se letos že drugič vključuje tudi celovečerni film — po Pomladnem vetru smo se lahko seznanili s filmom Strah. Kakor se zdi, da Pomladni veter ni bil namenjen tisti sferi, kateri pripadajo njegovi ustvarjalci, ampak tisti, ki umetniško delo pojmuje in tudi konzumira kot potrošno blago za trenutno in enkratno uporabo, tako imamo pri Strahu občutek, da je film porojen iz umetniške zavesti in da je prav taki ali pa vsaj podobni zavesti tudi namenjen. In kakor se je pri Pomladnem vetru izkazalo, da je podcenjevanje konzumenta pravzaprav bumerang, ki delo že v izhodišču osiromaši in že kar nenaravno izmaliči, tako da že ne moremo govoriti samo o poenostavitvi in enostranskosti, ampak že kar o dezinformaciji in nepravilnem popačenju, tako se nam pri Strahu prvi hip zdi, da je glede na svoje filozofske, psihološke, simbolne pa tudi povsem oprijemljive, tehnične komponente izredno bogat tako v svoji ambiciji kakor tudi v realizaciji. To dejstvo je vsekakor pozitivno, dokler se v tej svoji usmeritvi in toliki meri ne oddalji ne le od naše tukajšnje, ampak tudi od splošne, obče izkušnje, da ta splošnost v želji, da bi bila univerzalna, postaja že ekskluzivnost, katere sporočila ni mogoče aplicirati nazaj na nobeno izkušnjo, s čimer pa umetniško delo izgubi svojo relevantno — pravimo, da je obviselo v zraku, da nam ni nič povedalo, da nas, četudi smo ga (vsak po svoje, verjetno) razumeli, pusti hladne, da mogoče občudujemo njegovo bogastvo, ki pa nas fascinira samo s svojo kvantiteto. Osrednje polemično vozlišče pričujočega zapisa bo torej zajeto v iskanju in analiziranju po filmsko izražene vsebine Strahu.

Zdi se, da gre za tezni film, ki se v prid teznosti ponekod celo odreka filmskemu načinu izražanja — strahu ne

doživimo, ampak nam povedo, da jih je strah (čeprav v tem ni dosleden, saj v prizorih, ko prostitutke ne nastopajo v prvem planu, ni upoštevana ta njihova opredeljenost in je kot zvočna kulisa ozračja v bordelu uporabljen njihov raizgrani in brezskrbni smeh); nadalje — nastopajoče osebe skoraj dosledno same povedo, kaj in kakšne so — Adolf, slikar, Shirley (pri kateri nas naj ne bi, mimogrede rečeno, motil jezik, ki ga govori, čeprav bi logično pričakovali, da bo, če že ne slovensko, govorila špansko ali angleško, nikakor pa ne srbsko — srbsčino si moramo očitno razlagati kot *znak* za tuj jezik, ne pa, da bi ga doumevali v njegovi neposredni dejanskosti; in še enkrat mimogrede — po tej logiki ne vemo, kot znak za kaj naj si razlagamo popačeno slovensčino, saj moramo ta svojevrstni kulturni škandal očitno tolerirati in celo odobravati zaradi dobrega namena in truda neslovenskih igralcev) ter Misson in ne nazadnje tudi obiskovalci bordela — sodnik, odvetnik in drugi, ali pa se o njih pripoveduje — duhovnik. Vse te osebe imajo to značilnost, da so že izdelane postavljene v zgodbo, da so torej, če si dovolim malce besedne igre, postavke, ki same po sebi niso zanimive; prvič, ker so izrazito shematske, in drugič, ker se, verjetno prav zaradi tega, tudi nič ne spremenijo, niti v sebi niti v svoji funkciji. Zdi se, da so te figure tu zato, da bodisi v določenem trenutku nastopijo v funkciji nekakšnega katalizatorja, kar pa se zgodi samo z Missonom, bodisi da s svojo statičnostjo (že-izdelanostjo) nekaj simbolizirajo. Zunaj tega sklopa sta osrednji figuri, Franc in Ana. Misel, da sta to osrednji figuri, izvira iz dejstva, da sta to edini osebi, pri katerih in v katerih se med dogajanjem nekaj zgodi, pri katerih je opazen kvalitativni preskok, ki sta torej edina dinamična elementa med osebami. Značilnost obeh sklopov, se pravi stranskih in obeh glavnih oseb, pa je še ta, da

eksistirata ločeno od sveta — ljudje prihajajo v javno hišo in odhajajo, dogajanje v hiši pa poteka po svoji funkcijski logiki (kjer pa je potrebno omeniti, da je razvrat pravzaprav samo nakazan, tako da tudi njega kaže prištevati med tezne, simbolne postavke, ki prav s tem, da je hoteno le nakazana, izpričuje, da noče biti sama sebi namen) na eni strani, na drugi strani pa v prikazu notranjega doživljanja oseb. Dogajanje v hiši se zdi tudi izrazito gledališko — dve značilnosti smo že omenili, namreč ustvarjanje atmosfere s tekstom ter karakterizacija oseb; v splošnem pa tako obiskovalci hiše kot njeni prebivalci odhajajo in prihajajo iz nje kakor z odra — in res, dogajanje v hiši je tako zastavljeno, da ni bistveno, kam so odšli in od kod so prišli, ampak kvečjemu to, da so odšli in spet prišli. Če pa jih je že kaj vznemirilo v tem zunanjem svetu, nam o tem povedo, ko se vrnejo. Tako po pestrosti oseb in po času, ki je dogajanju v hiši v filmu odmerjen, po eni strani sklepamo, da igra pomembno vlogo, po drugi strani pa se nam zaradi klišejskosti oseb in zaradi atmosfer in dogajanja, ki so zgolj nakazana, vendarle kaže bolj kot le informativna, pisana paleta, ki naj bo ozadje osrednjima figurama — Ani in predvsem seveda Francu.

Po drugi plati pa imamo tiste elemente, ki predstavljajo svet in dogajanje zunaj te hiše in tudi zunaj zavesti njenih prebivalcev, saj v ničemer, četudi ga vidijo, ne spremeni njihovih opredelitev. Tu mislim predvsem na Simona in njegov ambient — predmestje in pa potres. Simon prav v ničemer ne posega v nobenega izmed omenjenih sklopov. Zdi se kot odrinjeni opazovalec, Francu kot predmestna kurioziteteta; ne sproža nobene bistvene spremembe, tako da predstavlja le enega izmed možnih elementov zunanjega sveta, ugotavljanje smiselne zveze z ostalim kontekstom pa je prepuščeno

gledalcu. Zanimivo je tudi, da Simon, pa tudi obiskovalci javne hiše, nimajo funkcije simbolov, ampak naj bi bili predstavniki razredov, ki jim pripadajo. Menim, da ni potrebno posebej razlagati, da zahteva personifikacija nekega družbenega razreda kaj več, kot pa je dano omenjenim figuram, predvsem pa bi tako opredeljeni predstavniki nujno zaradi tako dobljene moči funkcionirali povsem drugače.

Od stvari, ki potekajo zunaj bordelskega osebja in njegove klientele, nam ostaja še potres. Tako kot smo zahtevali pri Simonu, pričakujemo tudi od potresa, da je organsko povezan z osrednjo zgodbo. Potres kot od človeka, psihologije, logike, družbene situacije in zavesti neodvisen pojav lahko torej eksistira izrazito samo kot simbol rušenja in propadanja. Na prvi pogled se zdi, da se ruši svet, da propada neki sam v sebi že preživet čas, družba, da potres, skratka, simbolizira propad tistega sveta, v katerem je Franc s svojo pripeljano skušnjavo evociral vse znake prikrite, a prisotne in neizbežne dekadence in propada. Vendar — ne. Zdi se, da potresa — simbolično, seveda — ni izzvala razkrita dekadence, ampak prej samoobrambni mehanizem te propadajoče družbe, saj po potresu še kar naprej odlično funkcionira, njeni predstavniki ostanejo na starih mestih, porušene hiše pa že popravljajo — edino, kar propade, je bordel — vendar še ta ne zaradi potresa, ampak izključno zaradi umora Missona. Tako tudi potres ostaja zunaj vzročno-posledičnega, pa tudi zunaj simbolnega pomena, ki ga naj bi imel, saj bi se vse, kar se zgodi, zgodilo prav tako tudi brez njega, vse, kar pa se podre, popravijo še pred koncem filma. Njegova simbolika ostaja brez funkcije, kajti nenadoma ugotovimo, da dogajanje v Strahu ne poteka po logiki nanizanih simbolov, ki so postavljeni predvsem v zunanji svet, niti ne po logiki teznih postavk, katerih nosilci so prebivalci

in obiskovalci javne hiše, ampak preprosto po logiki psihologije, s tem pa pomensko odpadejo vsi simboli in nastete postavke, ki so precej dobro zakrivale gibalni torzo filma: prevarani ljubimec ubije svojega rivala, zato je sam ubit. Podzavestno se zaveda svojega zavoženega življenja, zato je smrt katarza in upanje v reinkarnacijo — prek sina. Vse drugo se kaže kot do-datek, ki skuša ta travmatični motiv interpretirati kot problem širših, družbenih ali filozofskih razsežnosti in mu tako dati umetniško relevantno. Nekoherentnost tako nastalega tkiva pa je seveda logična posledica zgolj racionalne in nasilne konstrukcije. S tem smo sicer amputirali večino filmskega dogajanja, ki se nam zdaj kaže kot množica posameznih prizorov, mogoče celo značilnih tako za čas in kraj dogajanja kot tudi za pojasnjevanje omenjenega gibalnega torza, vendar se zdi, da ni prisotna zavest o njihovi globlji notranji povezanosti in soodvisnosti. Če naj bi te elemente spravil v red in povezal gledalec sam, moramo pripomniti, da je prav to verjetno faza, ko umetniško delo šele postane umetniško delo kot tisto nekaj, kar nam pove o svetu nekaj več: da stvari so, ve in vidi vsak; človeške (razumske, čustvene in ustvarjalne) angažiranosti pa je treba, da se prodre v bistvo teh stvari, se pravi v njihovo medsebojno, vsestransko povezanost in soodvisnost, v mehanizem njihovega funkcioniranja. Nekaj podobnega, če ne kar precej podobnega, smo ugotavljali že pri Pomladnem vetru: pri obeh gre za nekakšne napa-berkovane elemente, ki v svojem filmskem sožitju nimajo pravega opravičila in pomena — ni jasno, kaj govori njihova taka-in-prav-nič-drugačna kombinacija. Ugotavljamo lahko samo naključnost, ne pa smiselne urejenosti; zmedo, ne pa lucidnosti. Skrivnost in

nedorečnost ne moreta biti apriori pozitivni vrednoti; številni elementi, ki so bili, kot smo že zapisali, samo nakazani, da bi se tako izognili samo-sebi-namenskosti in tako postali nekakšne teze ali simboli, so zdaj postali kot simboli sami sebi namen — in če iz konteksta filma ni vsaj relativno jasna in nakazana njihova soodvisnost, lahko upravičeno dvomimo, ali je pri njihovem uvrščanju v film sploh bila prisotna zavest in vedenje o tej povezanosti in soodvisnosti.

Glede na pričujočo analizo se nam sicer ponujata vsaj dve razlagi za dvojnost filma, ki razpada na eni strani na psihologijo, na drugi pa na simbolnost. Psihološka analiza Franca bi verjetno pokazala, da je gonilna sila njegovega delovanja in nehanja izrazito psihološke narave, bolj filozofska interpretacija pa bi dejstvo, da potres pravzaprav predstavlja Francov notranji kolaps, lahko razložila kot neke vrste psihološko-subjektivni idealizem, kjer pa prevlada psihološkega momenta bolj kaže na nujnost razlage tega dejstva tudi v tej varianti s psihologijo. Ker pa naš namen ni interpretacija, ampak analiza, se nam v taka razglabljanja ni treba spuščati. Zato smo samo opozorili na nekoherentnost, ki se s svojimi značilnostmi preprosto izmika razumljivosti.

Tako si ob razmišljanju o Strahu ne moremo kaj, da ga ne bi še enkrat primerjali s Pomladnim vetrom: kakor je Pomladni veter ne-človeški v svoji okrnjenosti, tako je Strah ne-človeški v svojem bogastvu nerazložljive, iracionalne simbolike in metaforike. Dva ekstrema, ki jima je skupno to, da sta enostranska in zato le delno, toliko, kolikor so njuni elementi med drugim dejansko tudi lastni človeku in njegovi biti, izpolnjujeta pogoje umetniškega dela.

Goran Schmidt