raj samo fenomenološka in da ne upošteva zares do kraja posebne logične narave pojmov Sveta in Niča. Še več — vzporejanje Sveta in Niča s čisto subjektivnostjo izhaja iz predpostavke, da se misel o resničnosti Sveta in Niča dogaja v subjektu, t. j. v Zavesti, ki je subjekt. Toda ta predpostavka je z antimetafizičnega stališča seveda napačna, saj se z njo Zavest znova spreminja v Bitje, ki je subjekt in ki iz sebe tvori misel o Svetu in Niču kot tvorbah svojega lastnega bivanja. To pa je seveda metafizika idealizma, ki pojme Sveta in Niča misli skoz pojme fenomenologije in logike ter se prav zato neogibno razhaja v protislovja, ki so nerešljiva. Z isto upravičenostjo, s katero smo v pojmih Sveta in Niča odkrili čisto subjektivnost, ju lahko opredelimo z imenom čiste objektivnosti. Enako logično je namreč reči, da sta pojem Sveta in Niča resničnost, skoz katero Zavest, ki je subjekt, misli samo sebe, kot izreči popolnoma nasprotno trditev, da sta pojma Sveta in Niča čisti objekt, ki »se misli« preko Zavesti v najbolj brezosebno povratnem pomenu besede. Radikalna antimetafizična analiza pojmov Sveta in Niča mora v končni formulaciji svojih stališč zavreči obe premisi. Svet in Nič nista objekt pa tudi ne subjekt misli o lastni resničnosti. Oboje bi lahko bila samo, ko bi bila Bitje. Subjekt in objekt se pojavita šele v območju Bitja in Nebitja. Pojma Sveta in Niča sta tako zelo onstran tega območja, da ju ni mogoče misliti s pomočjo kategorij subjekta in objekta, subjektivnosti in objektivnosti.

S tem se je antimetafizična misel o Svetu in Niču dokončno osvobodila zadnjih sledov fenomenološkega mišljenja, iz katerih je izhajala, ko je zastavila analizo temeljne ontološke pojmovnosti. Izšla je iz prepričanja, da je zoper Heglov pojem Bitja, ki je »čista misel« in torej še onstran razcepa Sveta v objekt in subjekt, potrebno orisati pojem Sveta kot čiste subjektivnosti. Iz zaključkov analize se je izkazalo, da je Heglovo pojmovanje Bitja kot »čiste misli« še zmeraj samo metafizična transformacija pojma Sveta kot čiste subjektivnosti. S tem da se Heglov pojem Bitja, ki je čista misel, postavlja onstran razcepa Sveta v objekt in subjekt, je namreč očitno potrjen metafizični pomen in izvor tako zamišljenega Bitja: pojem Bitja, ki naj ohranja v sebi prvotno enotnost subjekta in objekta, je še zmeraj samo metafizična zamisel Sveta kot neskončnega Bitja, ne pa antimetafizični pojem Sveta, ki je tako zelo onstran pojmov subjekta in objekta, da ga je ne samo nemogoče misliti skoz njuno razcepljenost, ampak je še veliko manj mogoče videti v njem prvotno enotnost obeh, ki je absolutum. Svet ni enotnost subjekta in objekta. Svet ni absolutum. Enotnost subjekta in objekta se ne pojavlja v začetku ontološkega mišljenja, ampak šele v njegovem zaključku, t. j. s pojmom Človeka in njegovega Bistva.

Zdaj je postalo tudi z metodološkega stališča očitno, da protislovja, ob katera antimetafizična analiza pojmov Sveta in Niča zadeva na svoji poti do radikalne razjasnitve obeh pojmov, izvirajo iz prvin fenomenologije in logike, ki se v tej analizi ohranjajo kot neogibno sredstvo delne ponazoritve obeh pojmov. Pojma Sveta in Niča padata izven fenomenologije in njenih pojmovnih prijemov, pa tudi izven logike v

splošno veljavnem smislu. Pojmovnost fenomenologije in logike ostaja omejena v območje Bitja in Nebitja, iz katerega nastaja in se vanj povrača. Kolikor je v pojmovnosti Sveta in Niča vendarle navzoča logična kategorialnost, bi jo morali imenovati metalogično, čeprav ne s pomenom, ki ga je beseda imela v metafizični filozofiji.[43] Logika pojmov Sveta in Niča sega onstran logike Bitja in Nebitja kot pristen primer metalogike. Pojma Sveta in Niča kot najbolj splošna, najbolj abstraktna in prazna pojma sta antimetafizični ontologiji izhodišče, da bi iz metalogike svojega začetka segla v območje Bitja in Nebitja, njune fenomenologije, logike in dialektike. (Se nadaljuje)

TARAS KERMAUNER IN IDEJNOST FILMSKEGA NOVEGA VALA

Ivan Urbančič

Z zaključki, do katerih pride T. Kermauner v 21. številki Perspektiv, ko govori o idejnosti filmskega novega vala (konkretno o filmih Dvigalo za morišče, Ljubimca, Hirošima, moja ljubezen, Dvojni obrat, Naivna dekleta, Do zadnjega diha, Moderato cantabile, Črni Orfej in Ples v dežju) se nikakor nisem mogel strinjati. Zdeli so se mi prenagljeni, dobljeni na osnovi nezadostno utemeljenih hipotez oziroma trditev. Zato sem sklenil, da stvari na ljubo napišem odgovor, v katerem bom skušal pokazati, v čem po mojem prepričanju Kermauner nima prav in kaj sam vidim v teh filmih.

V prvem delu bom skušal kritično obravnavati sklepe, do katerih je Kermauner prišel v obravnavanju omenjenih filmov, posebno pa še njegov recept odrešitve sveta. V drugem delu pa bom skušal ob improvizirani analizi nekaterih novovalovskih filmov pokazati svoje lastno stališče. Pripomniti moram, da vseh teh filmov žal nisem videl. Od naštetih sem si ogledal filme Hirošima, moja ljubezen, Naivna dekleta, Do zadnjega diha, Moderato cantabile in Ples v dežju. Že po Kermaunerjevem članku pa je doživel v Ljubljani predpremiero še Demutov film Lola, katerega sem si tudi ogledal.

I

Prva napaka, ki jo je avtor omenjenega članka zagrešil, je ta, da je vse naštete filme vrgel v isti koš, jih obravnaval kot enakovredne. Nikjer namreč ne spregovori o kakršnikoli vrednostni razliki med njimi v pogledu idejnosti, umetniške izrazne moči, estetike, režije

[43] Npr. pri Schopenhauerju: »Endlich können auch die in der Vernunft gelegenen formalen Bedingungen alles Denkens der Grund eines Urteils sein, dessen Wahrheit alsdann eine solche ist, die ich am besten zu bezeichnen glaube, wenn ich als metalogische Wahrheit nenne.«

ali drugih kvalitet. V prvem delu svojega članka govori o »izvendelovnih« situacijah v teh filmih, v drugem delu skuša analizirati vsak film posebej, nato pa pride do svojih zaključkov in nam da svoj recept. V tretjem delu govori o lepoti in estetiki novovalovskih filmov, toda povsod samo posplošuje, govori nasploh, in nikjer niti z besedo ne omeni, da bi bilo v tem ali onem filmu kaj bolj ali manj uspelo, da ima ta in ta film v določenem pogledu prednosti pred tem in tem itd. To je posplošitev in hkrati simplifikacija problema, ki omogoča obravnavanje filmskega novega vala kot absolutno enotnega, enoznačnega, brez vsake notranje diferenciacije razvijajočega se procesa.

Govoreč o izvendelovnih situacijah v teh filmih, ki »... se *nadvse pazljivo ogibajo,* da bi pokazali delovno situacijo, se pravi situacijo, v kateri bi prikazane osebe spajalo njihovo skupno delo ...«, kot pravi sam, izhaja avtor iz predpostavke, da ekonomska stvarnost določa notranje življenje ljudi. Iz vsega, kar je s tem v zvezi povedal, sledi, da pojmuje odnos med ekonomsko stvarnostjo in notranjim življenjem ljudi togo in linearno, nekako mehanično. Toda danes je že splošno znano in sprejeto prepričanje, da je ta odnos v bistvu odnos relativne nevezanosti, odnos *relativne samostojnosti obeh strani.* Ekonomska stvarnost vpliva na notranje življenje ljudi, njihovo filozofijo itd. le še zelo posredno, preko mnogih členov, in isto velja tudi za obratni vpliv. Proces osvobajanja človeka od ekonomske nuje teče zelo dolgo in danes se nam zdi, da že vidimo konture te osvoboditve. Ta proces je hkrati tudi proces večanja relativne neodvisnosti notranjega človeškega življenja od ekonomske stvarnosti. S tem sem hotel reči, da danes ne gre enačiti ekonomske stvarnosti z *delovno situacijo* odnosno, *delom* ljudi, čeprav to dvoje ni absolutno ločeno. Če pravimo, da je problem današnjega časa odtujenost in popredmetenost ljudi, ki *tičijo* skupaj v velikih in malih tovarnah in drugod, ne da bi bili povezani ali združeni z delom, tedaj tisto, kar oni tam počnejo, ni delo, temveč trošenje energije, propadanje, katerega korelat je kupovanje. Zdi se, da je to danes na zahodu in deloma tudi še pri nas dominanten odnos. Če upoštevam to spoznanje, do katerega so novovalovci nedvomno prišli, kar priznava sam Kermauner, in pa spoznanje, da ekonomska stvarnost in delo ni isto ter da je notranje življenje ljudi relativno nevezano na ekonomsko stvarnost, tedaj Kermaunerjev očitek, da novovalovci popolnoma ignorirajo delovno situacijo ljudi, ki jih upodabljajo, precej izgubi na svoji teži. Če so nam novovalovci hoteli nekaj povedati o tej popredmeteni, odtujeni situaciji, ki pravo delovno situacijo ljudi onemogoča, je jasno, da delovnih situacij svojih junakov v tem smislu niso mogli prikazati. Razen tega je včasih določena umetniška enostranost dopustna. Da pa novovalovski ustvarjalci niso zabubani v svojo subjektivno avtentičnost (kot pravi Goldman o literatih, filozofih itd.), temveč da iščejo stik s stvarnostjo, da skušajo vplivati na njen objektivni tok, vidimo že iz njihove skupinske akcije in povezanosti, kar je pravzaprav delovna situacija, ki jo tvorijo. To pa kaže na njihovo individualno prizadetost, voljo in tudi že akcijo za spremembo obstoječega. Kaj več kot to, mislim, danes ni dano nobenim intelektualcem.

S tega stališča bi bilo treba razmisliti o Kermaunerjevem očitku, češ da novovalovci eno mislijo in drugo delajo. Kermauner pravi, da človeku »... osebna in grupna praksa omogočata, da se zoper nečloveško objektivno situacijo bori in jo spreminja, v tem boju in spreminjanju (v delu za spremembo) pa ustvarja in najde ravno tisto delovno situacijo, ki ni več antičloveška, ampak bojujoče, delujoče ljudi-sodelavce spaja v občestvo. To velja tako za znanstvene raziskovalne ekipe, gledališke grupe, filmske teame, kot za družbena gibanja, stranke, religiozna občestva, sindikate, antikolonialna gibanja itd.« Na prvi pogled je čudno, zakaj ne omeni delavcev pri njih *proizvodnem »delu« danes,* za avtomati in tekočimi trakovi — torej v njihovem neposrednem »delu«. Zgornja misel je res lepa, vendar se mi zdi nekoliko abstraktna, in sicer zato, ker se delavec *danes,* pri svojem neposrednem »delu« ob stroju, ne more družiti v bojujoča občestva. V ta občestva se lahko druži samo tako, da prestopi ozek okvir svojega neposrednega »dela« in se druži okrog drugih težišč. Ne druži ga torej z drugimi njegovo neposredno proizvodno »delo«, temveč lahko na primer delo v sindikatu, stranki itd. kar pa ni neposredno proizvodno delo. Iz tega torej sledi, da je danes proizvodni delavec prisiljen iskati svoje uresničitve *izven* neposrednega proizvodnega »dela«. Novovalovski junaki so v tem smislu prikazani zares popolnoma izven »dela«. Osebno pa sem novovalovcem še hvaležen za to, ker se niso spustili na znani agitpropovski nivo, od koder bi lahko proklamirali delovni optimizem, vero v srečo bodočih rodov in razširjali gesla kot npr. »delu čast in oblast« itd., kar bi se prav lahko zgodilo, če bi upoštevali Kermaunerjeve očitke. Njihova družbenokritična vloga bi s tem izginila in spremenili bi se (v današnji Franciji) v demagoške apologete obstoječega reda.

S svojimi nadaljnjimi analizami novovalovskih filmov pride Kermauner naenkrat do zelo čudnega zaključka, češ da je osnovna tema vseh novovalovskih filmov »... ljubezen, katere meja, cilj in smisel je smrt«. Temu zaključku sem se nemalo čudil. Pri Kermaunerju je bilo to sila preprosto — zato, ker se gredo na platnu ljubezen, je osnovno v teh filmih ljubezen. Ta ljubezen je »... edino smiselno, denujansko, edino mogoče prehajanje popredmetene in povnanjene družbe ...« in to je tisto, kar nam ti filmi skušajo pokazati. Iz tega zaključka napravi Kermauner takoj pojmovno konstrukcijo, ki z idejnostjo obravnavanih filmov nima več prave zveze. Govori o romantiki in religiji te ljubezni, o tem, da ima novovalovska ljubezen brez dvoma funkcijo in naravo boga, njihovi filmi pa so znak vere v to ljubezen-boga. Jedro Kermaunerjevega članka temelji na tem sklepu in če mi uspe pokazati, da je ta sklep prenagljen oziroma napačen, padejo tudi konstrukcije, ki na njem temeljijo.

Metoda, ki jo je avtor uporabljal pri analizi filmskega novega vala, je filozofsko sociološka, toda površna raba te metode mu omogoči vsekakor fantastične zaključke, ki jih podtika novovalovcem. Toliko o njegovi metodi in zaključkih.

Posebno »poglavje« pa je njegova lastna vera, ki nam jo servira s svojimi znanimi tiradami kot nekakšen recept za odrešitev sveta. Dobesedno pravi takole: »Ob podobo sveta, ki nam jo posredujejo novovalovski filmi (tu je treba misliti na podobo, ki jo je skonstruiral on sam) in ob prakso, ki stoji za to podobo, postavimo drugačno podobo, takšno, ki bo — po našem prepričanju — razložila več nasprotij kot novovalovska praksa, ki te — novovalovske — prakse ne bo totalno zanikala, ampak jo povzela in vključila.« Obljuba je torej velika. In kaj nam Kermauner zares nudi? Prazne deklaracije, dobre namene, abstraktno kompromisarstvo in teoretiziranje, samo teoretiziranje brez pomena za življenje. Te njegove misli so lepe in prazne — dovolj je bilo že na svetu lepih besed. Nisem nasproten teoretičnemu iskanju novih možnosti v svetu, toda Kermauner nam svoje iskanje servira kot najdeni in preizkušeni recept.

Poleg tega se ujame še v lastno zanko, ko pravi, da pravo stališče do sveta, ki hoče dejansko preiti dano situacijo, ne sme te situacije negirati zgolj ideološko, teoretično — sam pa prav s tem, ko nam daje ta teoretični recept, zgolj teoretizira. In še druga zanka: »Človekova akcija — pravi Kermauner — je, da stvarnost, sredi katere živi, sámo spreminja, da iz nje izhaja, si to izhajanje priznava in z njeno pomočjo njo samo predeluje, spravlja v sklad s svojimi načrti, ji jemlje značaj nečlovečnosti, jo človeči, obenem pa svojo akcijo prireja njenim osnovnim zakonitostim, možnostim.« Ali novovalovci ne izhajajo iz stvarnosti, v kateri živijo, ali si tega izhajanja ne priznajo, ali (ravno po Kermaunerju) ne skušajo te stvarnosti spraviti v sklad s svojimi načrti, ali je ne človečijo prav v skladu s *svojim* pojmovanjem človečnosti? (Tu jim seveda podtika motto — »Pravi človek je notranji človek«.) Ti ljudje so torej prav v pravi, po Kermaunerju definirani, človeški akciji, in vsi očitki, ki jim jih Kermauner dela, so neupravičeni — če je konsekventen. In da vse te pogoje novovalovci izpolnjujejo, priznava on sam.

Kdor se hoče prepričati o abstraktnosti in zgolj teoretični, kompromisarski deklarativnosti Kermaunerjevega recepta, naj si prebere predzadnji odstavek drugega poglavja njegovega članka. Njegov kompromis med polaščanjem in negacijo polaščanja v ljubezni z dobrim namenom, da to polaščanje nenehoma negiramo, je recept, ki po svoje dopušča prav vsak odnos med dvema človekoma. Saj tudi če se sočloveka polastim, imam še vedno dober namen, to polastitev negirati z odprtostjo (ko mi polastitev ne bo več potrebna, seveda), in sem tako, prav po tem receptu, zelo »human«, saj sem še vedno znotraj med skrajnostima polastitve in njene negacije z namenom, in si, po Kermaunerjevem kompromisu, še vedno smem pripeti oznako človek. Po vsem tem se mi zdi ta recept ne samo prazen, ampak naravnost nevzdržen.

II

Ostane mi še glavno delo in to je, da nakažem možnost drugačne interpretacije naštetih filmov.

V ta namen bom skušal analizirati nekatere od obravnavanih filmov. Analiza naj odgovori na vprašanje — kakšen je smisel ljubezenskih situacij v teh filmih, kaj lahko *nam* povedo novovalovski ustvarjalci s svojimi deli?

Nobena umetnina namreč ni nekaj samo po sebi bivajočega, enkrat za vselej nespremenljivo danega, temveč vedno znova in vedno na drugačen način zaživi šele v odnosu med umetniškim delom in konkretnim človekom, in ravno to je njena velika prednost, ker človeka ne pušča pasivnega, temveč zahteva od njega aktivnosti in zavzetosti. Zato se za vprašanjem — kaj je hotel določen umetnik s svojo umetnino povedati, vedno skriva vprašanje — kaj človek, kot konkretno, po času in kraju določeno bitje, z umetniškim delom, ki je prav tako konkretno, časovno in krajevno določeno, v danem trenutku lahko napravi oziroma kako v medsebojnem odnosu umetnina zaživi. Ravno zaradi tega je tudi možno neko umetniško delo razumeti in interpretirati na več načinov.

Najprej film Do zadnjega diha. Vsebina tega filma je enostavna, brez večjih zapletov ali nejasnosti. In vendar je ta preproščina osvojila in razburila Evropo, ustvarila mnogo za in proti, mnogo polemik. To ne bi bilo mogoče, če se za vso to vnanjo vsebino ne bi skrivalo globlje bistvo, če ne bi film posegel s tem svojim bistvom prav v srž današnjih problemov. Zato mora analiza poiskati ta temelj.

Kakšen smisel imajo prvi kadri v filmu za ves film? Prizor umora je prikazan nelogično, ta umor je navidez nesmiseln, zgodi se nesmiselno. Smisel pa ima v tem, da nam glavnega junaka pokaže pred obstoječo družbo kot krivega, ta navidez nelogični umor da vnanji, pojavni smisel vsemu tistemu, kar se kasneje v filmu *pojavno* dogaja. Ustvarjalec je s tem ustvaril človeško figuro, ki jo družba (o kateri nam hoče nekaj povedati) obsoja, onemogoča. Kadri pred umorom nam kažejo mladeniča, ki živi samo v neposredni sedanjosti, ki ga ne obremenjujejo predsodki preteklosti ali prihodnosti. Toda naenkrat je pred njim utelešeni zakon obstoječe družbe (policaj) z namenom, da mu to življenje onemogoči. Mladenič ta utelešeni zakon negira (pojavno pomeni to — ubije policaja), toda družba, ki je ta zakon ustvarila, zaduši njega samega — tako dolgo ga duši, da omahne, on pa je do zadnjega diha zvest svojemu življenju, noče se mu odreči, zato rajši pogine. Vse ostalo, kar v filmu še opažamo, so sicer potrebne, toda kljub temu sekundarne stvari, epizode, ilustracije itd. To velja tudi za ljubezen — njegov poskus, da bi uresničil ljubezen, je istoveten z njegovim hotenjem — *živeti* (treba je vedeti, da razlikujem pojma *biti živ* in *živeti* — če sem zgolj živ, še ni rečeno, da tudi živim — kot človek). Mladenič je utelešena negacija tega in takega sveta, ki mu jemlje življenje. Kako je ta negacija mogoča in kaj pomeni? Če nekdo tako genialno negira vse obstoječe (moram pojasniti, da to obstoječe ni predmetnost — hiše, mostovi, avto itd. — temveč določen odnos), pomeni, da je to obstoječe zanj nepravo, da se s takim ne more pomiriti, pomeni, da se temu ne mara podrediti. Jasno je, da zanikati nečesa ni mogoče, dokler absolutno tičimo v tisti stvari; če za nas absolutno ne

obstoji še nekaj drugega, taka negacija ni mogoča. *Zato je on nekje izven tega dušečega sveta.* To nam ustvarjalec nakaže s kadri pred umorom. To, da se junak ne zaveda krivde, kaže ustvarjalčevo stališče do takega sveta, in to je, da negirati *tak* svet ne pomeni zanj nakopati si krivdo, temveč pomeni pozitivno dejanje. Razen tega je ustvarjalec filma tudi nakazal, da njegov junak ne negira absolutno vseh vrednot tega sveta. Avtor filma nam kaže to z raznimi drobnimi potezami — npr. kader, ko junak posluša Mozartovo glasbo in podobno. Kakšen je torej svet, katerega junak do zadnjega diha negira? To je svet reda, zakonov, norm, sistemov, svet, obremenjen s preteklostjo, obremenjen s fiktivno bodočnostjo, svet, ki živi deloma v preteklosti, deloma v tej fiktivni bodočnosti — samo v sedanjosti, neposredno, se ne more uresničiti, ker si sam dela ovire, ker se je sam zaprl v stolp predsodkov. To je svet brezosebnih ljudi, ljudi, ki imajo principe, zakone, norme, skratka »razum« in »logiko«, hkrati pa so v »razumu« in »logiki« ujeti. Pa kaj je to drugega kot opis reificirane družbe v Goldmannovem (in ne samo njegovem) smislu?

Reifikacija in iz nje izvirajoča nemoč, neavtentičnost življenja na celi črti, je po mojem prepričanju osnovna tema teh filmov (ne pa ljubezen, kot misli Kermauner). V tem filmu ni ljubezen odrešitev človeka iz absurdne, odtujene situacije. Tega nam ta film (in po mojem prepričanju tudi drugi) niti ne skuša povedati. Mnogo bolj je res, da skušajo ti filmi povedati, kako človek v situaciji, v kateri je, tudi ljubezni kot nečesa najbolj svojskega, osebnega, individualnega, ne more več realizirati. Absurdnost situacije je že dosegla stopnjo, ko se človek duši, ko se kot človek ne more več potrjevati, temveč je prisiljen, da se ali podredi situaciji in še sam postane absurden ali pa ostane človek in ga absurdna situacija zaduši (kot ekstremna zaostritev nasprotja). V vseh novovalovskih filmih, ki jih poznam, je to tako. Moderato cantabile, Do zadnjega diha, Ples v dežju, Hirošima, moja ljubezen, Naivna dekleta (ki pa nikakor ne dosega ostalih), povsod je, kar se ljubezni tiče, isto. Ljudje so jo skušali realizirati, vendar jim to ni uspelo. Zato se sprašujem, kako je mogel Kermauner, kljub dejstvu, da v vseh naštetih filmih ljubezen ni mogla biti uresničena, pripisati ustvarjalcem novega vala stališče, da le ljubezen odrešuje iz absurdnosti današnjega življenja? Če bi bilo to res, bi jo vsaj v enem prikazali kot uresničeno.

Eno je nekaj poznati in abstracto (Goldmannova analiza reificirane družbe ali podobne analize), drugo pa je to isto in concreto, na umetniški način, v filmu prikazati. In ravno to je po mojem prepričanju tisto osnovno, kar nam ti filmi skušajo pokazati. Ne da bi *teoretično razpravljali* o popredmetenju, nam skušajo to popredmetenje *sámo in živo pokazati.* Pogled na te filme iz takšnega aspekta jih seveda popolnoma drugače osvetli kot pa Kermaunerjeve konstrukcije. Njihovo vrednost bi bilo — *med drugim* — mogoče sedaj določati tudi glede na to, kako je posameznemu ustvarjalcu uspelo to pokazati, kakšen odnos je zavzel do problema in ali je nakazal kakšno možno rešitev.

Trditev, da ima novovalovska ljubezen funkcijo in naravo boga, in da nas novovalovci skušajo o tem prepričati, postane nesmiselna.

Vračam se še enkrat k filmu Do zadnjega diha. Na prvi pogled se zdi, kot da je negacija sveta v tem filmu absolutna, ob podrobnejšem razmišljanju pa vidimo, da to ne drži. Avtor je negiral popredmeteni odnos kot posledico človeške alienacije, in ker je ta danes v vsem in povsod, je tudi junak, »vse in povsod« negiral. Vsi tisti, ki so se ustavili pri videzu, so imeli vtis, da film oznanjuje nekakšen nihilistični pesimizem glede na možnost odrešitve iz vsega tega, ker baje nikjer niti ne namigne na možnost odrešitve.

Tu moram povedati že znano stvar, da odrešitev sveta lahko pride (če je sploh mogoča) le iz neposredne, žive akcije ljudi. Recepti, ideološke ali umetniške rešitve so le ideologija, dobre želje, lepe misli — šele če postanejo akcija, postanejo lahko odrešujoča sila. Zato pomeni film ali katerokoli umetniško ali filozofsko delo odrešitev samo toliko, kolikor je tudi akcija, kolikor prehaja v akcijo ali pa iz nje izhaja. Prav to velja tudi za film Do zadnjega diha in ves novi val. Samo toliko odrešujoče funkcije imajo novovalovski filmi, kolikor prehaja to, kar nam skušajo povedati, v neposredno življenjsko akcijo ljudi. Mislim, da bi bilo težko zagovarjati misel, da so ti filmi absolutno izven vsake akcije. Pozitivno je že to, da jasno, na konkreten umetniški način, ki je mnogo dostopnejši, kot pa abstraktne in še tako točne razprave sociologov in filozofov o reifikaciji, alienaciji itd., kažejo prav to v živi obliki. Ali s tem ne vzbujajo pri ljudeh hotenja za spremembo? Toda vprašati se je treba sedaj za smer te spremembe — v kateri smeri in kako nam kažejo možnost spremembe novovalovski filmi?

Film Do zadnjega diha nam je smer te spremembe nakazal, zelo rahlo in zelo bežno, vendar nakazal. To je realizacija življenja v neposredni sedanjosti, kjer je izključena vsaka *tiranija* preteklosti in prihodnosti — čeprav *ne* preteklost in prihodnost; to je stanje brez sistemov, zakonov, norm, pravil in vsakovrstnih drugačnih pregraj — čeprav *ne* stanje anarhije in kaosa; to je stanje, kjer delo ni več tlaka. Ta namig nam da avtor filma v kratkih kadrih junakove vedrine, brezskrbnosti in življenjske radosti pred umorom. Tu živi mladenič kot ptič sredi okolja, ki ga ne utesnjuje.

Seveda nam film ne pokaže tega stanja kot rezultat junakove akcije (kar bi bilo smiselno šele nekje na koncu filma), temveč se zdi, da je to le bolj »izgubljeni raj v preteklosti« (zato na začetku filma). To je očitek, ki ga je ustvarjalcu mogoče upravičeno naprtiti. Vendar se mi zdi, da je šlo avtorju le bolj za to, da pokaže ostrino in brezkompromisnost te borbe (človek — reificirani svet), kot pa za preroško nakazovanje sredstev in rezultatov te borbe in akcije, kar bi ga prav lahko zapeljalo v prepotentno dajanje receptov in plitko vizionarstvo. V tem svojem razpravljanju sem pokazal, kaj je po mojem prepričanju jedro filma Do zadnega diha. Iz vsega, kar sem rekel, je jasno, da ljubezen v tem filmu ni tisto osnovno, tista podstat, na kateri bi temeljilo vse ostalo. Kako je glede tega v ostalih filmih, naj pokaže naslednja analiza.

Za nadaljnjo analizo sem si izbral film *Moderato contabile,* in sicer zato, ker se mi zdi s stališča Kermaunerjevega članka in mojega odgovora, še posebno zanimiv.

Najprej bom izluščil vsebino filma iz določenega umetniškega prijema in opisal kronološko pravilni vrstni red dogodkov.

Mlada žena je poročena z bogatim tovarnarjem že več let in *ima* vse tisto, kar tvori v svetu srečo — bogastvo, moža, sina, avtomobile, hišo, služabništvo, zveze, obiske, sprejeme itd. itd. Skratka ona *ima tisti danes tako zaželjeni svet standarda.* Toda žena se prične ob vsem tem dolgočasiti, vse to je ne zadovoljuje. Svojega moža *sedaj* ne ljubi. Dolgočasje in občutek praznine se stopnjuje do intenzivnosti, ki ji onemogoča »normalni« tok življenja v bogati hiši. Skratka, začne se dušiti. Ker zaradi vsega tega ne more spati, opazuje ob jutranjih urah skozi okno svoje spalnice ali skozi ograjo v parku delavce, ki hodijo na delo in popoldne jih vidi spet, ko se z dela vračajo. Med njimi ji je posebno všeč neki mladenič. Navadi se nanj, pričakuje ga ob oknu, ograji itd. To traja dolgo in je navidez nedolžno početje. Toda ženina môra (vsi njeni odnosi) in težnja, da bi jo s čim pregnala, jo vedno bolj bliža mlademu delavcu. Ta opazi ženo pri oknu ali v parku vedno, kadar gre mimo hiše. Med njima se začne plesti nem odnos, ki se stopnjuje v pravo ljubezensko nagnjenje. Žena pa se ne zadovolji samo z opazovanjem. Na nek način pač poizve, kam hodi (in izve, da v moževo tovarno) in kje se zadržuje (v gostilni blizu tovarne). Išče in najde možnost, da bi zahajala v bližino te gostilne (učiteljica klavirja in učenje njenega, čeprav za klavir nenadarjenega sina). Tja se ne vozi z avtom (skuša na nek način premagati razliko med njima), temveč hodi tja z dečkom peš v preprostem plašču (sprehod za boljše zdravje obeh — izgovor doma). Te klavirske ure že zelo dolgo trajajo (deček igra že Diabelijevo sonato), toda prilike za zbližanje še ni bilo. Situacija postaja še bolj moreča.

Umor v gostilni (ki ga vidimo na začetku filma) služi kot povod za zbližanje — tu se oba prvič srečata iz oči v oči. Vnanji pogovor med njima je skoraj vedno strašni dogodek v gostilni. Vendar vidimo, da je ta pogovor v resnici le obojestranska, zelo subtilna ljubezenska izpoved. Hkrati z izpovedjo in že prej pa se zavesta tudi prepada, ki ju ločuje, namreč razlike na družbeni lestvici z vsem, kar taka razlika pomeni.

Domače okolje — poslovni in hladno vljudni mož, dolgočasna družba s svojimi praznimi pogovori in »popolnost« standarda — ji preti z uničenjem. Od tod jo neprestano vleče ven, k mladeniču, v njegovo bližino. Do njega občuti silno nagnjenje. Ker pa to nagnjenje ne najde možnosti za uresničitev, postaja nasilno, deformirajoče, uničujoče. Žena stoji med dvema prepadoma.

Od tu dalje je vsebina filma jasna in ni potrebno, da bi jo opisoval.

Kakšen pomen ima situacija, v kateri se nahaja žena, dokler še ne pozna mladeniča? Spet je to nemoč, da bi se uresničilo življenje v sedanjosti. Žena sedaj in tu ne živi, ne more zaživeti, sama sebi je tuja. Iz te situacije ne vidi rešitve — saj ima *vse,* kar danes nudi svet,

saj ima standard; in kaj je razen tega standarda danes še mogoče imeti? Toda ravno to pomeni nji nič; in prav tako doživlja tudi sebe samo — ker je ujeta v vrtinec standarda — kot nič. Iz tega doživetja izvira v nji klic za resničnim življenjem — to pa je vedno *sedaj.*

V njenem mraku se ji naenkrat *zazdi,* da je zagledala zarjo odrešitve, zazdi se ji, da se odrešitev bliža in da je ta zarja resnična. Ta zarja je mladi delavec, ki hodi mimo njene hiše. Njeno hrepenenje za zbližanje z njim je istovetno z njenim klicem za uresničenjem lastnega življenja. Kakšen smisel in pomen ima vse to? Kaj je storil tu ustvarjalec filma? Ko je ljubezen tik pred tem, da se uresniči, ko je žena tik pred tem, da — po njenem prepričanju — resnično zaživi skozi to ljubezen, je ta ljubezen-uresničitev onemogočena z nepremostljivim prepadom. Pokazalo se je torej, da je bila zarja le *fikcija,* ki se lahko porodi osamljenemu, v bivanje vrženemu bitju, le fata morgana, ki ga zapeljuje v še strašnejšo puščavo in mu izčrpava moči. Sledeč tej fikciji je človek nesposoben, da bi v puščavi, v kateri se nahaja, poiskal osvežujoči vrelec.

Spet se vprašam, ali je mogoče ob vsem tem pripisati novovalovskim ustvarjalcem vero v to, da le ljubezen odrešuje iz današnje popredmetene situacije, kar je storil Kermauner. Ali ni tu nekaj prav nasprotnega, ali ne diha iz filma prepričanje, da je iskanje odrešitve od zla, katerega vzrok ne leži v individuumu in njegovi subjektiviteti, prav v tej subjektiviteti skozi ljubezen ali pa kako drugače, klavrna in boleča samoprevara, ki se ji je treba izogibati?

Tisti nepremostljivi prepad, ki onemogoča uresničitev človeka danes, je popredmetenost kot rezultat človeške alienacije. Prikaz tega je tudi v filmu Moderato cantabile osnovna tema. Specifično v tem filmu pa je prikaz posameznika in fiktivnosti njegovega hotenja, da bi se uresničil *kot posameznik* bodisi v ljubezni ali pa kako drugače. Film postavlja na laž vsako zazrtost vase, vsako individualistično iskanje rešitve v samem sebi, v lastni subjektiviteti. Mislim, da poudarjati to danes ni nepomembno.

V tem filmu je morda nekoliko več pesimizma kot v filmu Do zadnjega diha, toda popolnoma pesimističen le ni, saj tudi ta zelo rahlo nakaže nekaj pozitivnega. Kaj naj bi bilo to? Doslej sem govoril samo o ženi. Ona je propadla, ker je popolnoma verjela fikciji. Z mladeničem je drugače. Čeprav ga je fata morgana zelo pritegnila, čeprav ga je vrgla — kot se temu reče — iz tira, da je zapustil službo itd., je vendarle uvidel, da rešitev ni v smeri fate morgane, temveč drugje. Zato se premaga, nasilno se obrne od slepila (mladenič v filmu zatrdno sklene odpotovati), čeprav to skoraj presega človeške moči. Torej mora človek premagati slepilo individualne odrešitve, premagati zaslepljujočo vero, da bo v samem sebi sebe odrešil.

Rezultat moje analize filma Moderato cantabile, prav tako kot rezultat analize filma Do zadnjega diha, očitno nasprotuje rezultatom, do katerih je prišel Kermauner. Bralec naj sam presoja, kateri rezultati bolj ustrezajo stvari, o kateri teče razprava.

Da bi svoje stališče še bolj podprl, bom analiziral še *film Raimonda Demuta Lola.* Film Lola je, kar se tiče spora okrog idejnosti novovalovskih filmov, še jasnejši od ostalih. Navidez najbolj govori za zaključke, do katerih je prišel Kermauner. Prav zato sem nekako prisiljen, omeniti ga, da bi se izognil morebitnim kasnejšim očitkom.

Kratka vsebina filma je tale:

Mladenič, ki je že marsikaj poskusil, ki gleda svoje življenje kot zavoženo in nesmiselno in ki mu je enako nesmiseln in prazen tudi svet, v katerem živi, se zaljubi v svojo prijateljico iz rane mladosti, ki jo slučajno sreča po več letih. Nenadoma se mu zdi, da zares ljubi, nenadoma se mu zdi svet — prej še grd — lep, ljudje — prej še zli, slabi, nemočni — dobri, lepi, močni. Lola (tako je ime njegovi prijateljici) ima nezakonskega otroka, ki že hodi v šolo. Njegov oče je, ko je izvedel, da je Lola noseča, izginil in se ni več oglasil. Da bi se preživela, pleše v kabaretu, kot skrbna mati skrbi za otroka in čaka. Ker še vedno ljubi očeta svojega otroka in upa na njegovo vrnitev, odbije prijateljevo ponudbo (ponuja ji zakon) in mu s tem poruši iluzijo. Lola je za svojo vero poplačana — njen princ se vrne in ona spet zaživi, mladenič pa pade nazaj v nesmiselno tavanje po nesmiselnem svetu.

Zdi se, kot da ta film sam in kar naravnost potrjuje Kermaunerjevo stališče, da je za novovalovce ljubezen odrešiteljica iz odtujenosti in popredmetenosti, saj mladenič sam pravi, da je kar čez noč skozi ljubezen doživel tako generalno spremembo, ne da bi pri tem sploh mignil z mezincem. Bilo mu je enostavno naklonjeno, »dano iz višav nadzemske ljubezni«. Toda če je bil tega mnenja mladenič, ni bil istega mnenja njegov ustvarjalec Demut. Demut je tu otipljivo jasno pokazal iluzijo posameznika, v katero zapada ravno zaradi svoje odtujenosti, iluzijo, da bo mogel sam brez vsake aktivnosti, samo v svoji glavi spremeniti svet kar čez noč. Mislim, da ni nikogar, ki bi to verjel. Demutov mladenič je doživel absurdnost popredmetenega sveta, njegovo »zavoženo življenje« v tem svetu je rezultat tega doživetja in spoznanja, toda dalje od tega ni šel, prekrižal je roke in govoril o nesmislu. Ker pa taka situacija ni ravno rožnata, temveč zelo moreča, je zapadel fikciji.

Drugače Lola. Ni razpravljala o nesmislu, čeprav je živela prav tako odtujeno, neavtentično življenje. Sama je živela nekje v preteklosti in na drugi strani v pričakovanju bodočnosti. Sedanjost, ki pomeni resnično življenje, je zanjo samo začasna. Toda za Lolo tudi taka sedanjost ni absolutno brez smisla. V njenem delu, v njenem materinstvu in skrbnosti, v njenem odnosu do prijateljic v kabaretu — kar ji vse skupaj omogoča, da ohranja svojo vero v prihodnost in hkrati ji ta vera omogoča vse to — se kaže nekaj pozitivnega. Mar ni njena skrb za otroka kot nekakšna akcija, ki omogoči njeno boljšo prihodnost? Mar ne bi mogla tega otroka že davno zavreči? Kaj je lažjega kot to za kabaretno plesalko, ki se zabava z ameriškimi mornarji? Toda ni storila tega, verjela je in delala, in to njeno delo ji je omogočilo, da je ponovno zaživela. Njeno delo je bilo osmišljeno in njena vera uresničena. Čeprav je ta film po idejni plati jasnejši in svetlejši od Moderata cantabile ali Do zadnjega diha, je po umetniški izrazni moči precej šibkejši. Ponekod je nekoliko naiven in posladkan, kar bo marsikoga motilo in odbilo.

Kaj je torej osnovno v tem filmu? Osnova temu filmu je enaka kot pri prejšnjih dveh. Specifično za ta film pa je, da kaže dva načina reševanja iz popredmetene situacije. En način je subjektiven, fiktiven, dogaja se samo v mislih, brez akcije in doživi poraz. Iz teh svetlih sanj se človek prebuja v še bolj črno noč. Drugi način je dejavnost, ki temelji na veri v prihodnost.

Sedaj, ko sem v treh novovalovskih filmih našel isto osnovo, na kateri se vsak od teh filmov na poseben način gradi, lahko z večjo verjetnostjo rečem, kaj hoče jedro novega vala. Na umetniški način nam kaže popredmetenje družbe kot posledico alienacije človeka. Kaže nam z različnih vidikov posledice tega stanja, skuša nakazati zgolj *smer,* v kateri bi bilo rešitev mogoče najti, in svari pred raznimi individualističnimi, subjektivnimi fikcijami, ne ukvarja pa se z dajanjem receptov niti z vizionarstvom. S tem nikakor ne mislim trditi, da je vse, kar nam je novi val že povedal in kar nam še bo povedal, čista resnica. Prav tako mi ne pride na misel, da bi vse te filme vrednotil kot enake. Tudi novovalovski filmi se lahko, *kljub isti idejni osnovi,* med seboj razlikujejo — kar se tiče njih umetniške vrednosti — kot noč in dan. Ker pa je šlo tu za idejnost, je moralo odpasti vse drugo.

III

Tri novovalovske filme, ki sem jih obravnaval doslej, smatram za razmeroma resne stvaritve, ki nedvomno zaslužijo, da se o njih razmisli in da se o njih piše.

Toda — kako pa je s filmi Naivna dekleta, Hirošima, moja ljubezen, Ples v dežju?

Film Naivna dekleta je skorajda že na ravni običajnih kriminalk ameriške vrste, kjer se na koncu vedno izkaže pravica in je zločinec prijet in pravično kaznovan. Spomniti se je treba samo zadnjega prizora iz tega filma, ko motorist v naglici in razburjenju zapušča kraj umora v gozdu in mu pri tem pade z motorja neki predmet (ki naj kasneje služi kot dokaz), in neposredno pred tem otrók, ki so z učiteljem na sprehodu in ki so videli motor — pri tem pa si eden od njih zapomni (ali celo zabeleži) številko motorja.

Film nima niti prave idejnosti niti drugih posebnih kvalitet. Edina mogoča razlaga umora v gozdu je motoristova seksualna perverznost, nobene globlje misli ni zaslediti v vsem tem. Moram reči, da sem bil skrajno razočaran nad koncem, ker je razvrednotil vse, kar se je v filmu dogajalo prej in obetalo drugačen izhod. Takšne plitke filmske ilustracije »groznih« seksualnih perverznežev, skrajno razvlečeno opisovanje in slikanje rafiniranega in opreznega lova nedolžne žrtve, brez vsake globlje vsebine ali smisla, ni vredno na tem

mestu resno obravnavati. Ni mogoče trditi, da skuša avtor filma obravnavati kakršnokoli splošnejšo problematiko sodobne družbe oziroma človeka.

Film *Hirošima, moja ljubezen* je precej drugačen, ni tako plitek kot Naivna dekleta. Nasprotno, skuša biti kar se da težak in resen, skuša nam nekaj povedati, ima velike pretenzije. Toda po jasnem premisleku se prvi vtis kar nekam stopi in postane vidno dokaj bedno ogrodje in kolesje tega filma. Avtorju je uspelo napraviti film, ki »močno« učinkuje, toda končno ne prepriča.

Osnova tega filma je obsodba vojne — vojne nasploh — obsoja pa jo v imenu lepe in čiste človekove notranjosti. Toda brez ozira na to, da je obsodba vojne kar tako nasploh dokaj abstraktna, je obsodba vojne, kot smo jo videli v tem filmu, sentimentalno humanistična, deklarativna in nemočna. Zaveda se pravzaprav sama svoje nemoči in skuša s kazanjem atomskih in sploh vojnih grozot v čim bolj divji obliki sama sebe okrepiti. Vojne strahote na eni strani in ljubezen na drugi strani pomenijo v tem filmu stalno konfrontiranje zla tega sveta z lepo človekovo notranjostjo in negiranje oziroma razvrednotenje tega in takega sveta v imenu te lepe notranjosti, ki bo nekje na nek način le morala premagati vse to zlo (kdaj, kje, kako, kaj je to zlo, kaj je ta notranjost — ne izvemo, zato je vse to abstraktno).

Ne samo obsodba vojne, tudi rešitev iz grozljive nevarnosti nove vojne je sentimentalna in abstraktna, nekonkretna. Avtor se postavlja na stališče »majhnega in povoženega človeka z dobro dušo«, ki mu to lepodušniško samozazrtost onemogoča grda vnanjost, in nam s tega stališča sentimentalno jadikuje: »Dajte nam že mir s to vašo vojno, s temi vašimi prepiri, pustite nas, naj živimo v miru, pa bomo srečni, ker v naših dušah je lepota in resnica, ki je nad vso to vašo svetovno godljo.« Vse to jadikovanje, vse to nemočno moraliziranje in obsojanje vojne s pomočjo grozot, ki jih povzroča, pa je v bistvu izraz samoodtujenosti človeka, ki se še ni povzpel do zavesti te samoodtujenosti, ki se samega sebe še ni osvestil. Sam sicer ne verjame, da bo hudobna in grda stvarnost upoštevala njegove mile tožbe, toda ne more drugače, kot da še naprej jadikuje in da skuša hudobneže prestrašiti z grozotami, ki jih povzročajo, in jim vzbuditi vest s kazanjem trpljenja nedolžnih žrtev, ker ne vidi nič boljšega. Isti smisel imajo v tem filmu prikazane demonstracije ljudskih množic na Japonskem proti atomski bombi. Film sicer ni popolnoma nesmiseln, vendar pa velja, da je novovalovski le po svoji vnanji formi, ne pa tudi po vsebini.

Če je Kermauner uvrstil *Hladnikov Ples v dežju* v filmski novi val, in sicer zato, ker nam kaže popredmetenost družbenega življenja in neavtentičnost življenja ljudi v taki družbi, je po mojem prepričanju ravnal prav. Po formalni strani pa je prištevanje tega filma k novemu valu že manj gotovo. Mnogi so že ugotavljali, da Hladnikov film stilno ni popolnoma enovit, da se v njem mešajo razne smeri.

Pri obravnavanju idejnosti tega filma je treba upoštevati konkretne okoliščine, iz katerih je film izšel. Ne da bi se spuščal v obširne analize (saj je bilo že toliko napisanega o tem), lahko rečem,

da je osnova temu filmu tisto, kar sem že omenil, namreč: kaže nam popredmetenost družbe in neavtentično, zlagano, popredmeteno življenje ljudi. Vsi njegovi junaki (razen fikcije mladih dveh v dežju) ne živijo v sedanjosti, vsi nekaj pričakujejo, kar naj šele bo, pa še ni, in v tem mraku ostajajo, ne da bi storili karkoli za to, da bi zaživeli. Ves film izzveni v brezup in pesimizem brez žarka nade, brez upa rešitve. Zdi se, kot bi hotel Hladnik povedati, da je taka pač večna človeška usoda, in edino kar človeku tu še ostane po brezupnem in nesmiselnem uporu (ki pa se dogaja samo v vsakem posamezniku), je resignacija v nesmiselnem, praznem svetu, v katerem so edine svetleče točke samoprevara. Film niti ne nakaže kakršne koli druge možnosti niti nas ne svari pred to samozazrtostjo. Ljubezni ni mogoče uresničiti, boga in onstranstva, ki bi dalo človeku nekakšen smisel tudi ni, v sebi tudi ne najde smisla, v svetu ga niti ne išče, ker svet je že takointako brez smisla, zato ostane le še osamljeni človek z velikimi, toda lažnimi sanjami, in klavrna siva resničnost — vse brez smisla. Maruša se iz vsega tega reši s samomorom, šepetalca bo vsak čas pobrala jetika, slikar Peter je obsojen na bedno životarjenje, ki tako in tako ne traja dolgo, upokojeni starček pa nima početi nič drugega kot čakati na skorajšnjo smrt — odrešiteljico. Ob taki podobi sveta se človek prav lahko zgrozi. Toda — ali je vse to res tako, ali je to vsa resnica naše družbe? Mislim, da ni tako. Ali ni to morda resnica določenih ljudi pri nas, ki se individualistično izdvajajo iz vsake grupne akcije? Ali ni to morda resnica ljudi, ki so danes pri nas brez vsakih tal, brez vsake orientacije. Pri Hladniku nastopajo ljudje, ki se ne spajajo v bojujoča občestva — kot pravi Kermauner — ljudje, ki ne skušajo najti stika s stvarnostjo, temveč se pred njo zapirajo. Če je tako, potem Hladnikov film ne ustreza popolnoma naši stvarnosti in kaže, da Hladnik s svojim filmom ni uspel najti in izraziti tisto pozitivno, ki se pri nas nedvomno bori za svoj obstoj.