

KRONIKA

O FILMU, POLITIKI IN UMETNIŠKI SVOBODI...

Film Kinematografska slika vzdržuje stalno vez z resničnim življenjem, vendar to življenje tudi spreminja, vse do magije.

Moussinac

Pojem »slovenski politični film« je zgolj naključna, površna skovanka, pojem, ki hoče strniti fragmentarnost v celoto, pojem, ki zeva svojo lastno praznino.

Poizkus kake bolj poglobljene analize nam takoj pokaže čeri, ob katere zadeva demistifikacija tega pojma. Politični film na Slovenskem je nedorečenost (naključnost) in hkrati, v dialektičnem krogu, tudi dorečenost in nujnost.

V končni konsekvenci je vsak problem politični problem in vsak film politični film. Pri nas je to primarnega pomena, tu skozi odpade tudi dilema: umetnost ali politika?

Kolikor nas zgodovina filma v glavnem poučuje, je moč sedaj v grobih premisah označiti dve vrsti t.i. političnega filma: na eni strani je ažurnost, skoraj ali pa kar popolnoma sodoben, v trenutni situaciji angažiran film, ki ima svoj šolski primer v režiserju, kot je Wajda ali Gavras. Drugi tip političnega filma pa sega v polje tragičnega in katarzičnega, saj skozi splošnost problematike (zgodovinske ali sodobne) išče katarzično vznesenost (tak je npr. Coppolinov film Apokalipsa danes.)

Slovenci smo uspeli poleg tega modela razviti svoje posebne metode, ki bi jim mirno lahko rekli kar pedagoške. Težko si zamislim, da bi se kak mlad ali malo starejši režiser leta 1983 sploh spomnil, da bi delal film (politično) o letu 1982. Tudi če bi že komu prišel na misel tak projekt (ki bi seveda sodil

v tisto prvo kategorijo političnih filmov), si še mnogo težje zamišljam, da bi bil tak film posnet. Samocenzura na različnih instancah je še zelo vitalna gospa.

Tipičen primer naše filmsko-politične miselnosti je popolnoma nenamerno film scenarista Draga Jančarja in režiserja Marjana Cigliča *Razseljena oseba*. Tema filma je popolnoma življenjska in zanimiva. Gre za problem sina slovenskih emigrantov (belogardistov) v Argentini. Sin hoče spoznati tudi drugo plat resnice, ki mu jo vsajajo starši. Zaradi domotožja in razbolelega srda poražencev odide v svojo prvo domovino, kjer okusi nonšalantni komformizem zmagovalcev. Za junaka filma Petra ni resnica ne na levi niti na desni. Resnica je nekje na sredi, toda samo za Petra. Drugače pa je več resnic.

Tema je zelo zanimiva, saj privlačno sooča določeno specifično zgodovinsko situacijo s splošnim motivom človekovega iskanja, notranjega (duhovnega) in fizičnega potovanja posameznika, individua skozi Scilo družbe in Karibdo svoje subjektivnosti. Skozi iskanje, potovanje funkcionirajo vsi arhetipi. Toda tema filma *Razseljena oseba* ni »zapela« že na stopnji Jančarjevega scenarija, ki je pisan bolj gledališko kot filmsko, saj ima zelo deklarativne in hladne dialoge, ki bi morda funkcionirali v gledališču prej kot pa na filmskem platnu. (Snemalna knjiga se scenarija zelo striktno drži in film je praktično, z nepomembnimi odstopanji, direktno prenos scenarija.) Tako se filma drži hlad, ki ga ima scenarij, brezosebni dialogi, ki so zgolj v funkciji razčiščevanja zgodovinske situacije. (Po premieri filma v Cankarjevem domu je bil pogovor z ustvarjalci filma, kot je to v navadi. Zgodilo se je to, kar je najbolj grozljivo in simptomatično: nihče v bistvu ni govoril o filmu,

ampak o možnih političnih preprekah, ki so se avtorjem lahko kazale pri ustvarjanju filma. Ljudje so govorili o revolucionarnosti, prelomnosti te teme, kar največ so hoteli vedeti o možnih političnih pritiskih, o cenzuri, želeli so slišati, kako je dobil ubogi pisatelj in dramatik Drago Jančar prepoved govora in pisanja, o prisluškovanju po telefonu. ... kaj vem, kaj še vse. Zelo, zelo malo pretiravam. Zanimarljivo malo. Po vsej tej grozljivi manifestaciji, ki je v bistvu drobnjarska (pa vendar osrednja) katarza večera, je končno neko damo zanimalo, zakaj so igralci tako obupno slabi, zakaj prihajajo iz njihovih ust papirnati, brezkrvni dialogi, zakaj so njihove oči brezizrazne. Režiserjev odgovor na izziv je bil dolg. Vendar pa je z enim samim stavkom zajel bistvo problema:

dialogi so verjetno prehuda obremenitev za igralca, ker so preobsežni. Preobsežni pa so zato, ker je potrebno toliko povedati. To pa zato, ker mora gledalec spoznati situacijo filma, se izčrpno poučiti o njej. Vse je treba povedati. Skratka: film opravlja politično-izobraževalno funkcijo in zato so igralci slabi.

(Tukaj bi moral biti hommage Jeanu-Lucu Godardu pa ne bo! Govorimo o slovenskem filmu.)

Ker je bistvo filma Razseljena oseba v razčiščevanju in pouku, skratka, v dialogu, je filmska nadgradnja ali tisto, kar bi imenovali filmski jezik ali določena filmska estetika, prav tako ujeta v ta ris. Filmski jezik Marjana Cigliča je v tem filmu deklarativno ilustrativen, poizkusi preboja skozi simbole ostajajo na nivoju že obrabljenega znaka. Arhitektura in raziskovanje starih gradov je okvir brskanja po preteklosti Petrovih staršev, okna so proboj nazaj in naprej. Ljubezenska zgodba je model hrepenenja, toda moderna Vida nima pravega razumevanja. Domovina in mati se združujeta v doma-

čijsko-kmečki podobi tete, ki reže kruh po starem. Nizajo se slovenski miti in cankarjanstvo. In junak filma, iskalec Peter, ostaja hladna podobica. Zato ne bom nikoli razumela in pozabila tega filma. Je svojevrsten fenomen pomanjkanja čustva. Matjaž Višnar, ki igra Petra, je popolnoma prazen. Ničesar ne izraža, niti praznine. Ob njem sem se spomnila M. A. Asturiasa in njegove zgodbe o Marii Tecun, ženski, ki so ji zavdali po ljudskem verovanju hudobni ljudje s tem, da so ji dali jesti prašek, zmešan z nogami ponorelih dolgonogih pajkov; in o njenem slepem možu, ki jo je noro iskal dolga leta po širnem svetu. In o vseh njenih naslednjicah »tecunah«, ki so »pičene« zapustile dom in moža, da so jih ti potem do smrti iskali po svetu v blaznem, neozdravljivem hrepenenju! — To niso le izjemno presunljive, poetično močne ljubezenske zgodbe o možu, ki išče svojo ženo, ampak gre za poetično predelavo širšega motiva iskanja, ki prerašča svoj začetni okvir. Film Razseljena oseba ne prerašča svoje deklarativnosti v nobeni komponenti, prerašča pa sam sebe v mistifikaciji, ki nastaja okrog njega kot političnega dejstva. Tu se izgublja popolnoma.

Po drugi poti jo je ubral Karpo Godina s svojim filmom *Rdeči Boogie — ali kaj ti je deklica*. Tukaj nimamo pred seboj filmskega debitanta, ampak »travmatiziranega« režiserja, kot ga je imenoval Vuk Babič.

Karpo Godina je posnel političen film, kot takega ga večina ljudi tudi sprejema in kot tak je za mnoge senzacija. Na žalost! Čeprav je film postavljen v obdobje po vojni, v čas IB, izgradnje in družbenopolitične konstitucije, ki je s seboj potegnila mnoge neprijetne, za izkaznico sistema zelo kompromitirajoče situacije, ki smo jih najraje zamoščali, govori vendarle predvsem o vprašanju umetnika in njegove svobode in šele sekundarno o določeni družbeni situaciji, v kateri se ta večni,

splošno-človeški problem pojavlja. S tem Karpo Godina tudi smiselno nadaljuje temo, ki jo je načel v svojem dolgometražnem prvcu, *Splav Meduze*. Nadaljuje pa tudi svojo filmsko pisavo, estetiko filma, ki jo sestavlja izjemen posluš za filmska izrazna sredstva, avtorjevo prefinjenost in inteligenco.

Vajeni smo senzacionalizma, ki ga istovetimo s filmsko estetiko, če o njej sploh kdo premišljuje. Zato smo ob filmu *Karpe Godine* podobni debelokožcem, ki zaradi lastne hibe mislijo, da je s filmom nekaj narobe. Zanimivo je, da se je mnogim, s katerimi sem govorila, zdel film »nedorečen«. Ni mi sicer popolnoma jasno, kaj naj pravzaprav s tem izrazom počnem, kako naj ga obrnem. (Sicer je pa še mnogo takih, temu podobnih izrazov, s katerimi zapolnjujemo praznine, ki nastajajo med nami in stvarmi, ki jim ne moremo blizu.) Film *Karpa Godine* je za gledalca zahteven, saj je zelo sramežljiv, »pokrit« in terja sodelovanje. Izogiba se vsaki najmanjši senzaciji, ob vsakem ponovnem gledanju daje več.

Odlikuje ga izjemna dramaturgija (scenarist Branko Šomen, dramaturg Marjan Rožanc, adaptacija scenarija Igor Koršič), kjer so vsi deli, do najmanjšega detajla skrbno in smiselno vključeni v celoto.

Zgodbo o skupini mladih glasbenikov, ki bi radi igrali jazz, pa jim naša poveljna klima te »imperialistične propagande« ne dopušča, intonira na začetku filma prešerni, pretrgani ritem Harryja Jamesa iz velike filmske uspešnice prvih poveljnih let — Plesa na vodi. Življenje po vojni v porušeni domovini, ki se je na vse mogoče in nemogoče načine spoprijemala s svojimi težavami, in življenje mladih glasbenikov ne bo potekalo v tem prešernem ritmu. Želja pa je, da bi šlo vse gladko in tekoče. V filmu *Rdeči boogie* ima glasba pomembno mesto in je dramaturško vključena v film kot do-

datno orodje za izražanje afektivnega tona, pa naj gre za slovenske narodne pesmi in poskočne viže, ki jih fantje pojejo in igrajo po lastnih nagibih ali direktivi za jazz, ki spontano ali v stiski, protestu udarja prek zapore. Glasba v tem filmu je gibanje njegove filmske duše. Glasba daje v tem filmu tisto pravo realnost in kot subjektivno potovanje sklene tok potovanja v realnosti, ki lahko popolno prežema sliko. Karpo Godina nas ne spušča v konseventno, epsko pripovedovanje zgodbe, ampak nas postavlja pred dejstva s pomočjo rafinirane in prečiščene slike (direktor fotografije je Vilko Filač) nam stvari sugerira, namiguje na dogodke, ki si jih moramo dograditi sami. Potovanje njegovih junakov je predvsem notranja izkušnja umetnika v družbi ali bolje: sistemu. To potovanje se na zunaj manifestira v potovanju skozi slovenske pokrajine: Iz Ljubljane na Dolenjsko, Štajersko in Primorsko, skozi neprijetne in boleče izkušnje nasilja in primitivizma, slepe zagnanosti in parolarstva. — Vse pa je ogrnjeno v blago, fino ironijo, ki se sprošča v odrešujočem humorju. Tako postavlja Godina poveljno obdobje izgradnje socializma ali slovenskega stalinizma kot okvir temi avantgardnega umetnika v družbi, ki jo je izpeljal v *Splavu Meduze* v časovnem okviru tridesetih let. Problem ostaja isti. To ve zelo dobro tudi režiser, saj je moral dolga leta čakati na svoj film, kratkih filmov pa še danes nekateri ne želijo predvajati, ker je bil avtor na zloglasni črni listi.

Hrepenenje ostaja. Tudi Karpo Godina ima svojo Vido v *Rdečem boogiju*: tokrat jo težje prepoznamo, saj je prikrita in nevidljiva. Pevka je in ime ji je Milena, poje jazzovsko priredbo narodne pesmi *Kaj ti je deklica*. Namesto srca, kot piše v besedilu pesmi, jo vse boli. In vsi so pomalem zaljubljeni vanjo, ob nji postajajo lažji in lepši.

Na koncu filma pade Peter, ki ga situacija najbolj travmatizira, saj je obremenjen »dedno«. — Očeta ima v zaporu, poleg tega je pa še najbolj zagrizen jazzist. Poizkuša pobegniti čez mejo, pa ga ustrelijo. Kajti pot čez mejo ni možna. Umetnost v službi ideologije ali v avantgardni opoziciji in izgnanstvu znotraj ideologije sta poti, ki sta se ponujali že v Splavu Meduze.

Po Petrovi smrti se zlomi še eden od glasbenikov, Jožef. Vzame inštrument in steče za Mileno proti morju. Ne bo več igral, vsega ima dovolj in nobenemu sistemu ne bo več služil!

V končni sekvenci se združita Méliès in Lumière: fikcija in dokumen-

tarni material sta potekala skozi film vzporedno, na koncu se združita v črno beli sklepni sekvenci, kjer se Jožef in Milena znajdetta ob morju, skupaj s slovenskimi uarniki, ki so jih delovne organizacije nagradile z izletom na morje. (»Dokumentarec« o tem izletu in okušanju morja smo videli že v prvi tretjini filma.) Jožef igra, delavci pa z otroškim navdušenjem brejdejo po morju, ga okušajo, se škropijo. Dogajanje spremlja raztrgana jazz muzika, boleča, tarnajoča priredba pesmi Kaj ti je deklica. Zelo lepa metafora in zelo lep film. Končno film, ob katerem lahko resneje razmišljamo tudi o filmski estetiki.

Barbara Habič

MARKO ŠVABIČ, LJUBAVNE POVESTI

Književnost

Marko Švabič je pred desetletjem vzbudil veliko pozornost s knjigo Sonce sence, pozneje se je njegovo ime redkeje pojavljalo v revialnem tisku, predvsem kot avtor kratke proze, ne da bi mogli za objavami slutiti obsežnejši ustvarjalni projekt, za katerega je nujno potreben daljši čas, priprava, študij, skratka, vsi pogoji za pisateljsko delo. Druga Švabičeva knjiga je prišla bralcem v roke po še »naloženem kapitalu« hipnega pisateljskega uspeha in že spričo tega zbujajo širše zanimanje ob pričakovanju avtorjevega umetniškega, ustvarjalnega zorenja.

Ljubavne povesti* so le okvirni naslov za pet novel oziroma črtic na skupno temo; preproste so po pripovedni fakturi, dnevno prigodniške, vsakdanje, vzete iz izsekov neproblematičnega, povprečnega sveta, potrošniškega malomeščanstva, ne preveč pogumnega bahaškega apetitarstva, kot

bi kakega slovenskega realista iz 19. stoletja pomladil za sto let. Švabičeva zgodnja modernistična proza se je izognila lahkotnosti, sedanja v Ljubavnih povestih je zapustila poprejšnji stilni nastavek; namesto radikalizacije prvotnih izhodišč, iskanja novih možnosti in gradnje na razvidnih temeljih je pisatelj ubral drugačno, razvojno presejnetljivo pot; konservativnejšo, če s tem mislimo tudi bolj komunikativno; lažjo, če opozorimo na sodobni »večerniški« stil, z opazno nonšalanco, deloma ironijo in grotesko, ki ob nekaterih komaj predvidljivih fabulativnih razpletih vendarle dokazujejo, da ne gre za prave zgodbe, »ki jih piše življenje«, marveč hoteni artistični kliše, z vsemi obvezami in posledicami.

V Najljubši pacientki je v ženski prvoosebni izpovedi nakazal pripovedno raven »avšaste« mladenke o njeni veliki ljubezni s filmskim zvezdnikom in o njenem polomu. A spričo fabulativnega preobrata ni uspel artikulirati razvidnejšega, usodnejšega jezika kot

* Marko Švabič, Ljubavne povesti, Mladinska knjiga, Ljubljana 1982, zbirka Nova slovenska knjiga, urednik Janez Mušič, opremil Jure Kocbek, grafično oblikovala Dunja Furlani, str. 184.