

Zgodbe o totalizatorju

Bogdan Lešnik

Pričuje »zgodbe« so nastale po obisku varšavskega kulturnega centra Riviera-Remont (ime je kakor nalašč za kulturni center), kjer so med drugim predvajali novejšo produkcijo Filmskega studia K. Irzykowskega. Tudi ne posebno pozornemu bralcu bo kmalu jasno, da imajo filmi tukaj status zgolj ene od referenc ...

1. W. Maciejewski: *Poletna kolonija*

(dokumentarec; montaža R. Debski; 16 mm, barvni, 20 min.)

Pred meseci smo lahko slišali mnenje (ne vem več čigavo), da bi bilo treba bolj izkoristiti prosti čas otrok v vrtcih in poletnih kolonijah, tako da bi uvedli samoupravno in socialistično (ideološko) vzgojo. Ta tema je vrednaakega Orwella – trenutno najaktualnejšega pisca – ali Huxleya ali vsaj Bulgakova. Zdi se nam je skoraj škoda lotevati z našo okorno govorico. Toda to, kar se pri nas še vedno sliši bolj v območju fikcije, je na Poljskem že davno uresničeno.

Prav to je namreč tema *Poletne kolonije*; in podatek, da gre za dokumentarec, ima tukaj posebno mesto. Treba je reči, da je ta kratki film dokumentarec v privilegiranem smislu. To pa zahteva kratek ekskurz v sicer že dobro znane pojmovne okvire, v katerih se ta *terminus technicus* pojavlja.

Najprej smo imeli opraviti z domnevo, da film (ki se na tej ravni imenuje sredstvo informacije) registrira tisto, čemur rečemo stvarnost, registrira stvar samo. Ta Lumierova paradigma pa stopa ob bok sočasni Mélièsovi. »Poročevalski« filmi slednjega so se izdelovali v njegovih studijih, kjer so informacijo, ki so jo hoteli pokazati, preprosto uprizorili. Ena ob drugi nastopata dve tako rekoč nasprotni praksi informiranja: ena stvar registrira, druga pa jo interpretira.* Ta razlika v paradigmah, ki ju je treba obravnavati znotraj enotnega konceptualnega polja, torej ta opozicija, ki je sama paradigmatška, je teoretsko veliko zgovornejša kot kasnejša konceptualizacija, ki vpelje pojem posrednika, medija – podjetje, ki se z McLuhanom dovrši v popolni ekstazi medija in v enačanju med medijem in informacijo.

To podjetje spregleda tisto temeljno razliko (res je ekstaza zmeraj v izkustvu istosti, ali natančneje, v zmagovalstvu občega nad posebnim), ki prinaša informacijo, sprožilno razliko, ki zahteva in tudi dobi »medij« posrednika: med vednostjo in nevednostjo. To pa ne pomeni le, da je zapis-registracija-dokument zmeraj že interpretacija (kar omogoča manipulacijo in tudi vse mogoče nesporazume), marveč tudi, da šele zapis vpelje stvar samo. Stvar, za katero gre; stvar, ki spregovori svojemu poslušalcu in je natanko to, kar spregovori; stvar, ki je razlog interpretacije. Prek govora stvari kot razloga interpretacije se vračamo k izhodiščni dvojici in lahko res rečemo, da v dokumentarcu gledamo stvar samo, le da je ta stvar drugje: pri gledalcu, se pravi v razmerju s subjektom, kot tisto, kar ga (z evokacijo v polje vednosti) vzpostavlja.

Nekakšen korelat temu razmerju je reakcija gledalca; in ob tem filmu so se Poljaki valjali od smeha.

Pri tem je treba biti pravičen in zapisati, da se bržkone ne bi valjali vsi Poljaki, da bi nekateri mrščili čelo (in kaj vem, naj-

brž tudi so) – da sem torej v dvorani s precej izbranim občinstvom, kakršno je na primer občinstvo ljubljanskega Škuc, kjer tudi marsikdo mršči čelo. A tu ne gre za pojem, ki se nanj zlasti kulturniki radi sklicujejo, za okus, ker pač ni okus tisto, kar te vpelje z določeno subkulturo. Tvoj okus v zvezi z določeno stvarjo pomeni, da ne pripadaš občinstvu, ki se zbira okoli te stvari, da držiš distanco, to pa spet pomeni, da si že ujet v »obči« (ideološki) horizont stvari.

Poletna kolonija se varuje tega, da bi karkoli interpretirala v smislu metagovorice – češ, glejte neumnosti, ki jih govorijo. Celo najbolj komične situacije – in to je, kot vemo, dobra osnova komike – so povedane z nekakšno resnobnostjo in so komične – so nekaj, čemur bi lahko rekli dokumentarna satira – prav po tem, ker se v njih uprizori stvar sama, debilna kakor je. Tu je na račun smeha mogoče zanemarjena druga razsežnost stvari, njena grozljivost, seveda pa je vprašanje, če bi film s tem prišel skoz cenzuro (kakor tudi, če bi se norčeval). Cenzura, lahko rečemo, zagradi ravno interpretacijo in ne stvari same kot njenega razloga. Razlog interpretacije ubeži cenzuri, če se lahko nasloni na obstoječe referenčno polje, kar v našem kontekstu preprosto pomeni, da (vsaj poljsko) občinstvo dobro ve, kakšno podjetje je pravzaprav ta vzgoja.

2. R. Glinski: *Nedeljske igre*

(igrajo otroci z varšavskih šol; montaža J. Rekas, G. Torzecki; 35 mm, črnbeli, 60 min.)

Nekoč je bila svoboda. To pa še ne pomeni, da ni bilo oblasti: svoboda je bila svoboda igre, oblast pa je bila navzoča v pravilih.

Igral si se lahko, kar si hotel. Resda so se tudi takrat pojavljali primeri, ko so bila pravila ene igre v nasprotju s pravili druge, in ni bilo zmeraj čisto jasno, katero igro kdo igra; zmeraj pa si lahko našel (ali sklical) tako skupino ljudi, ki so se šli tvojo igro.

Potem pa si na lepem odkril, da obstaja totalizator, nekdo, ki iz ozadja ves čas nadzoruje tvojo igro; da tvoje karte niti malo niso skrite in da se na pravila nikakor ne moreš zanešti.

Kar si odkril, nisi šel obešat na veliki zvon, marveč si previdno igral na dve strani, računajoč, da kdo od tvojih podobnikov tega še ni odkril.

Igral pa si iz dveh razlogov, ki sta lahko tudi dva obraza istega: ker je bila ta igra vkalkulirana v tvoje odkritje totalizatorja in ker te je položaj totalizatorja vzburlil, ker po ničemer nisi tako hrepenel kakor po tem mestu.

V kratkih ekstatičnih trenutkih ti je uspelo med svojimi podobniki zaigrati totalizatorja, to pa zato, ker si paktiral z njim, on pa te je za nagrado opremil s puško, kar ti je podelilo privilegiran status. Ta status pa je zahteval in tudi dobil svojo žrtev.

V resnici totalizatorja ni mogoče ne zapeljati ne z njim sodelovati – totalizator ljubi vse enako. Najbrž so prav zaradi tega njegovi žetoni nepredvidljivi. A večkrat se nasmehne tistemu, ki računa nanj.

kinematografije

Avstrijska
filmska dinamika

Poskus rehabilitacije

Viktor Konjar

Dobro, to je nekakšna prepesnitev *Nedeljskih iger*, je pa mogoče o njih spregovoriti tudi bolj naravnost.

Poljska je živ primer tega, kar v resnici pomeni sintagma »realni socializem«: nekaj, česar nočeš, pa vendar je tu. Da ga ljudje nočejo, so me prepričale demonstracije v Varšavi, kjer je vzklikalo kakih deset tisoč – ne ekstremistov, temveč čisto navadnih ljudi, delavcev, uslužbencev. Vsuli so se iz cerkev, na dan, ki velja za rojstni datum poljske države, 11. novembra.

Ampak totalizator ni stal križem rok. Poslal je do zob opremljeno policijo, solzivec, vodne topove, in množica se je počasi – brez večjega nasilja – razšla.

Se prej, v času, ko se dogajajo *Nedeljske igre* (petdeseta leta), je bila vera na Poljskem prepovedana. Ljudje so molili (kajti molili so naprej) pred kapelicami, ki so si jih postavili po dvoriščih in drvarnicah. Na policaje so jih opozarjali nastavljeni stražarji.

Množična kulturna praksa, kakršna je (organizirana) vera, je realnemu socializmu nevarna – prav zato, ker je socializem sam množična kulturna praksa. Da je kulturna, ne dvomimo (čeprav alternativa, barbarstvo, ni nikoli daleč), da je množična, je njen lastni argument, da je praksa, dokazujejo politika, pravosodje in vojska. Nič več ne gre samo za instanco oblasti, ki posreduje v posebnih primerih, ampak za oblastni totalizator, ki se raztegne čez vsako posebnost.

Nedeljske igre so temačna, duhovita, enostavna, a ne poenostavljena alegorija: skupina otrok se dobiva na gromozanski razpadajoči podrtiji in se tem zapleta v svoje nevarne (toda ne prepovedane) igre. Uprizorijo tudi vojno stanje. Zunanaj metafore, naznačujoči »zgodovinsko jedro« zgodbe, so drobni elementi, neprestano v ozadju, neizogibni produkti razrednega boja: grafiti. Grafiti so madeži (in čimbolj je stena bela, tembolj to drži), v katerih ni mogoče zgrešiti subjekta – to pa je natanko tisto, kar totalizator neumorno briše.

Take filme (seveda med drugimi) delajo Poljaki.

3. M. Tarkowski: *Koncert*

(nastopajo skupine Manaam, Perfekt, Republika, TSA, Kasa Chorych, Brygada Krysys, Krzak, Deuter, Easy Rider in Ogród Wyobraźni; montaža W. Szarek; 16 mm, barvni, 99 min.)

Realni socializem je imeniten v metaforah. To na svoj presenečenj polni način dokazuje že konstruktivizem, še bolj pa socialistični realizem. Slednji ni zgolj oznaka neke umetnostne smeri – to bi pomenilo popolnoma spregledati njegov pravi domet – marveč je kar kultura imenovanega družbenega reda. Socialistični realizem je arhitektura, ki je postavila berlinski zid, urbanizem, ki je rodil Čadco v CSSR – mesto, ki ga je poučno videti, kjer pa ne bi hotel živeti (pri tem namenoma pozabljam, v kakšnem mestu živim). V neizmerno zadovoljstvo dekadentnega lovca na metafore pa se nekje v višini Stalinove varšavske torte, Palače kulture, sveti TOTALIZATOR in reklamira igre na srečo, loto (»toto«). Stroj za kajlujča, ki se nikoli ne zmoti.

Opomba

* S. Karanović, ki nas je opozoril na to nenavadno opozicijo (Ekran 2, 1980), je sam popolnoma spregledal njen domet.



Učenec Gerber, režija Wolfgang Glück, 1981