



zunaj sicer kompaktnega) glasbenega telesa, v katerem se gneteje različne ideološke in estetske naravnosti ter križajo številna interesna področja (med drugim tudi erotično). Toda vsi ti nastavki so le nakazani ali pa pretirani do emblematičnih konfliktnih situacij ter tako ne omogočajo nasprotjem in razlikam v glasbenem telesu, da bi vzpostavila intenzivnejšo napetost in dramatičnejši razvoj »zgodbe«. In ker si je film z zgodbo radijskega orkestra iskal pot med »pozitivnimi« in »negativnimi« obzornimi točkami, je moral skrbeti tudi mrežo občutljivih in problematičnih vozlov, v katere je vpleten in se vpleta radijski orkester. Film je bil tako prisiljen predelati potovanje v pot, ki ima glasbeno razigran začetek in »tragične« zvoke trobente za konec. Dramaturgija »potovanja« (izrekanje problematičnosti) se tako sproti spremlja »dramo« »poti« (opredeljevanje problema).

Silvan Furlan

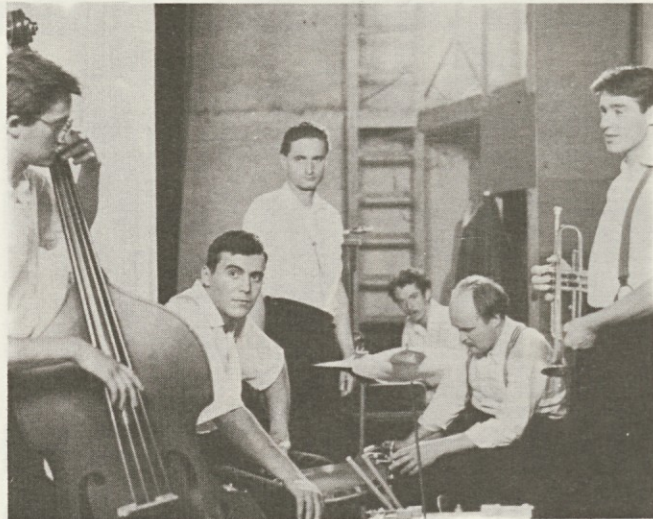
Križanje individualne svobode in družbenih ciljev

Drugi celovečerni film Karpa Godine *Rdeči boogie* (ali *Kaj ti je deklica*) se, naključno ali ne, ukvarja s tematiko, ki je zadnje čase vnovič postala aktualna: s križanjem individualne svobode ter družbenih (ali vimeni družbe zastavljenih) ciljev. Po tridesetih in več letih ni težko dajati pavšalnih ocen o teh križanjih in sporih: če neko delo poskuša le to, bi najbrž pomenilo, da pozablja na zgodovino in gleda vse le skozi oči nezgodovinske sedanjosti. Lahko pa narobe pomeni, da hoče skozi kazanje preteklosti pokazati nekaj sedanjosti, pri čemer je to »nekaj« več kot le to, kar vsak film, narejen v neki sedanjosti, že nehote tej sedanjosti govori. Mislim, da je v dvomnosti odgovora na zgornjo dilemo temelj dvomnosti Godinovega filma: zdi se namreč, da film res hoče nekaj »povedati«, hkrati pa se zdi, da prav *nič ne more* povedati, da ga razvrednoti prav to, da ustvarja videz, kot da hoče biti angažiran, hkrati pa je umetniški, prav kolikor ni angažiran. Drugače povedano, zdi se, da film hoče »izpovedovati« idejo, hkrati pa mu ta cilj ves čas uhaja, se mu izmika, ker ga onemogoča avtorjev (ali filmski) slog, ki se ne pusti ujeti v idejnost. Ideja in oblika druga drugo omejujejeta, kar pove že sam naslov.

Rdeči boogie si oglejmo le iz dveh zornih kotov: kaj nam kaže in pove o zgodovini, o času, ki ga »kaže«, oziroma, kaj je to, za kar se zdi, da nam hoče o njem »povedati«, in drugič, kaj je to, kar nam hkrati pove o sebi in današnjem času, katerega proizvod je. Kaj nam pove, ne da bi moglo to hotel povedati, ker hkrati lahko le »kaže«, ne pa pojasnjuje.

Najprej pa naj, kolikor je to potrebno, obnovimo povest filma: dirigenta radijskega orkestra pokličejo k direktorju: ta mu pove, da bo tov. Jan iz Agitpropa njegov orkester popeljal na deželo, kjer bo dvigoval moralno delovnim ljudem v vaseh, brigadah in zadrugah. Člani orkestra potujejo na tovornjaku in počasi spoznavajo izvenmestno »resničnost« povojnega obdobja: zaostalost, prisilno kolektivizacijo, revkizicije in mučenje kmetov. Njihova glasba in njihov nastop imata različne odmeve, od objekta do kar uspešne prireditve na večer pred organiziranim uničevanjem koloradskega hrošča.

Vendar pa glasbeniki, ki so predvsem igralci jazza, kmalu občutijo,



da se na podeželju odpirajo drugačni problemi, kot je ali tradicionalno igrati »Kaj ti je deklica« v jazzovski improvizaciji; priče so surovosti, primitivizmu in metodam, ki jih pri nas na filmu poznamo npr. iz Pavlovičevega *Rdečega klasja*. To spoznanje enega izmed njih pripelje tako daleč, da poskuša pobegniti čez mejo, pri čemer ga ubijejo. Njegov kolega stopi s tovornjaka, pove, da »ne bo več služil nobenemu režimu« ter odide.

Vendar pa ne odide čez mejo ali nazaj v mesto – s tem bi zgodba dobila oprijemljiv in s tem enoznačen pomen – marveč na morsko obalo, ki leži pod hribom, na katerem njihov tovornjak sreča patrolja s Petrovim truplom. Tam zaigra na trobento, delavci in kmetje iz notranosti dežele, ki prvič vidijo morje, pa se medtem škropijo z vodo in preiskujejo, ali je res slana. Ta konec v črno-beli tehniki nas povrne na črno-beli odlomek iz filmskega *Obzornika* iz l. 1948, ki ga prikazujejo na eni od prireditev (te jih na podeželju organizira radijska skupina). V njem vidimo udarnike iz Slovenije ki jih pripeljejo na morje, ti pa se z zavihanimi hlačnicami in spodrecanami krili spuščajo v vodo, se z njo škropijo in preskušajo, ali je res slana.

Film Karpa Godine govori različnim generacijam različno; tistim, ki so živeli ta čas, bo pokazal predvsem sliko, ki jih bo, čeprav nekoliko odmaknjena, spomnila na težave, ki so jih tedaj preživljali. Pri tem se film izogne vsem »nesporazumom« glede avtentičnosti (kot so bili v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*). Mlajšim bo pokazal neki čas, vendar pa prav tako odmaknjeno brez prizadetosti kot npr. *Rdeče klasje*. V *Boogiju* je vse to neke v ozadju in obrobju in film se v ta vprašanja pravzaprav ne pogloblja. Pušča jih na tisti pojavi ravni, na kateri jih dojemajo člani orkestra, ti pa jih dojemajo predvsem kot nekaj, kar ni združljivo z njihovimi normami, njihovim pojmovanjem človekove svobode, pravic in individualnosti. Ti muzikanti so res »intelektualci«, ki tega okolja, teh razmer in surovosti ne poznajo in so ob stiku z njimi predvsem šokirani. Tako kot so v to okolje prišli, bodo iz njega tudi odšli ter se v mestu sicer srečali s podobnimi problemi, a ti bodo na intelektualni ravni. Zato je »realno misleči« agitpropovec Jan v stalni duhovni defenzivi: »razlagati« mora, zakaj so nasilni postopki nuja, da je prav kultura tista, ki bo izkoreninila ta primitivizem, vendar pa ne prepriča nikogar; vsak ohranja svoje stališče in glasbeniki sicer privolijo v njegove direktive, a se hkrati pasivno upirajo, kar izbruhne na dan ob vsaki nenaadejani priložnosti za igranje jazza. Petrova smrt je ob tem le dokaz več za njegovo (in njihovo) nevklučenost v družbo in kolektivni duh, kot ga razumeta Jan in vladajoča ideologija in kakršen se kaže iz odlomkov iz tedanjih filmov, ki so vključeni v *Boogie*.

Po tej obnovi in delni interpretaciji preidimo na tisto raven filma, na kateri nam film govori o sedanjosti. S tem nočem reči, da nam film pripoveduje neko idejo, da nam nekaj opisuje ali o nečem prepričuje, zdi se pa, da bi to vseeno hotel.

Godinov film ima to dobro lastnost, da ne pove preveč očitno, da je na strani glasbenikov in dirigenta ter proti policajem, vodji Janu, njegovi smešnosti in političnemu realizmu; vse to sicer nakazuje, a nikoli povsem na glas. Tako slika neko stanje konflikta med kolektivom in posameznikom, med težnjo vse podrediti kolektivu (njen cilj in pot do njega pa določa neki, temu posamezniku tuj in neznan organ, »oblast«, »direktiva« ipd.)

Vseeno pa lahko filmu očitamo, da se navklju vsemu, kar smo po-



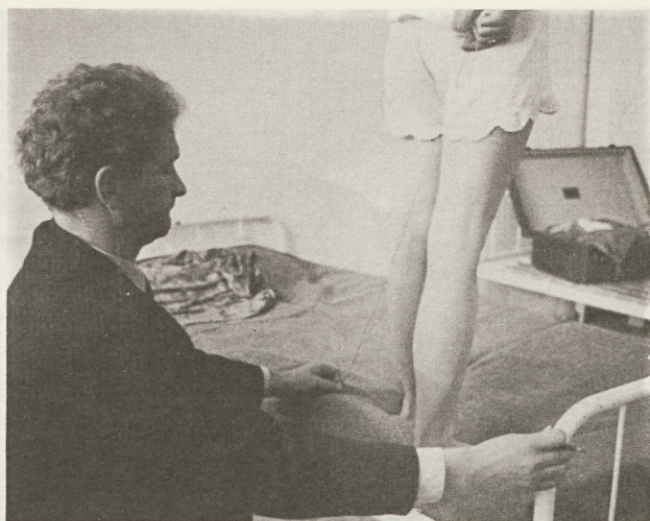
vedali, precej jasno postavlja na stran glasbenikov; tako je npr. dirigent sicer lahko »smešen«, ko izkoristi priložnost, da bi se približal pevki, a to je smešnost, ki jo razumemo, do katere smo razumevali, ker je pač »človeška slabost«, medtem ko nasprotna Janova reakcija prav spriču pretirane resnosti in teže (ki jo pripisuje temu in vsem podobnim dogodkom): »Ali smo kupleraj ali kaj«, obnovi pri gledalcu občutek realnosti ter ga hkrati usmeri proti njemu. Zaradi tega in podobnih prizorov lahko kot gledalci rečemo, da agitropovca sicer »razumemo«, saj vemo, da »ne more drugače«, obnaša se lahko tako kot se, vseeno pa smo proti njemu. Take jasne opredelitve in ocene, ki »udarjajo na dan« v filmu (lahko bi jim tudi rekli »tendenci«, so filmu v škodo. Je pa res, da pridobijo smisel ob izteku filma: Jožef, Petrov prijatelj, se po srečanju s patruljo in klicem, kako ne bo več služil nobenemu režimu, zateče na obalo in prične igrati na trobento. Kot so nakazovali že nekateri poprejšnji prizori, se tudi tu pokaže, da je umetnost (za glasbenika je to jazz, za agitpropovca je to udarna pesem, za prvega je sama sebi namen, za drugega je izključno pripomoček za dvigovanje morale) nemočna, da jo družba lahko izkorišča ali pušča na miru, kot se ji zahoče. Sama po sebi ne more veliko doseči in narediti. Doseže in naredi lahko nekaj le skozi posredovanost, ki pa jo omogoča politika, politična ideologija in institucije oblasti. Zato umetnost, kot jo kaže film, sama po sebi ne more doseči več kot to, da »prispeva«.

»Umetnost« je smešen in neuspešen upor, ki je neuspešen prav zato, ker je tako ranljiva in za vsako utilitarno misel tako naivna. Umetnost nima pribežališča; Jožef lahko naredi nekaj »po svoje«, »svobodno« le tako, da ali neha igrati ali pa da igra to, kar sam želi, vendar pa le samemu sebi oziroma najožjemu krogu. Za umetnost (glasbo, jazz, ali za Godinov film) se izkaže, da prek svoje svobode kaže na neko drugo svobodo, ki je svoboda družbe in je svoboda prav toliko, kolikor dopušča drugačno stališče, drugačno glasbo in drugačna merila.

Umetnost je lahko svobodno »ena sama« le v popolnoma homogenizirani in homogeni družbi, samo tu je homofonska.

Dogmatska misel, ki obvladuje čas, ki ga kaže film, mora vse zvesti na svoj model, kajti prav s tem, ko bi dopustila drugačen model in privolila v to, da univerzalnega modela ni, bi prenehala biti dogmatska, bi se morala sama spremeniti. Zato je za gledalca agitropovčev problem prav v tem, kar zanj ni problem: zanj umetnost namreč obstaja le kot sredstvo za nekaj drugega. Če nima družbeno neposredno uporabnega smotra, je nujno dekadentna in nepotrebna.

Možno je, da se pogled, ki zavrača utilitarno, neposredno uporabljivo umetnost, torej umetnost, ki naj bo posvečena kolektivu, ideologiji, itn., sprevrže v svoje nasprotje: vidi le še eno umetnost, tisto, ki je drugačna od etabliarne, ali tisto, ki se izmika taki idejnosti ali ideološkosti. Takšna perspektiva je še toliko privlačnejša, če lahko gleda na preteklost iz tridesetletne razdalje in drugačnih pogojev; vedno se je lahko posmehovati preteklim neumnostim in napakam. Za *Rdeči boogie* se najprej zdi, da bo povsem podlegel tej težnji, vendar pa se ji delno izogne s tem, da si vsaj nekoliko vzame čas tudi za »drugo stran«, če se že ne »poglobi« v probleme okolja, skozi katerega orkester potuje drugače, ne le bežno, poglobi iz av-



tomobila, tako pač kot se vanj poglobijo navsezadnje tudi sami glasbeniki.

Tudi ob tem Godinovem filmu se ni neumestno spomniti na predvojni nadrealizem in na njegove stike z delavskim gibanjem kot tudi ne na (predvsem) srbske filme iz šestdesetih let, ki so veliko ostreje odpirali problem intelektualca in revolucije ali oblasti. Pri filmu, v katerem so ti intelektualci umetniki, to že po definiciji pomeni, da je konflikt med njimi in oblastjo (ali njenim članom) neizbežen, in to toliko bolj, čim bolj je zaostrena družbena situacija, v katero je postavljeno dogajanje.

Kaj »pove« Godinov film danes? S tem ne mislim le na umetniško vrednost, ki je lahko predmet razprave in to še toliko bolj, če gre za film, ki nekoliko izstopa iz uveljavljenih tokov. Za osnovno izhodišče vzemimo neko določeno estetsko vrednost (iz tega navsezadnje že ves čas izhajamo). Danes pove predvsem to, da umetnost »služi« nekim »smotrom« le, če se z njimi enoti. Kadar se ne, hkrati pa je ideološki pritisk nanjo zelo močan, se umetnost zave predvsem svoje nemoči, kajti lahko le »kaže«, ne more pa uravnavati. Umetnost namreč redkokdaj lahko nastopi »organizirano«, to namreč nujno pomeni, da lastne smote podreja organiziranosti in smotrom, ki jih le deloma čuti za svoje. Če pa tega ne more – in tega praviloma ne more – ne more delovati politično in je spriču političnega delovanja tudi skoraj brez moči.

Politični in razredni boji potekajo tudi v umetnosti in skozi njo, čeprav navadno prek nje. Odnos politične ideologije do umetnosti kaže politično zrelost (ali pa le stanje) družbe in same politike oziroma njenih nosilcev. Pri tem deluje umetnost nekoliko tako kot sama politična ideologija:

tako kot se s celoto politične ideologije ne more počistiti in »pokriti« noben posameznik, tako ne more v umetnosti predstavljati ideje en sam posameznik (v našem primeru Peter ali Jan). Vsak jo »zajema« le deloma. Razlika med njima je pač v tem, da umetnost načeloma mora dopustiti drugačnost, medtem ko dogmatska ideologija tega načeloma ne sme, ker izhaja (tudi v primeru tega filma) iz abstraktnega splošnega interesa in mora zavajati vse novo na stare obrazce. Prav zato je v meri, v kateri to počne, sovražna umetnosti.

Aleš Erjavec

Kdo vse preskuša slanost?

Končna scena *Rdečega boogieja* prikazuje Jožefa, trobentača radijskega orkestra, kako se po skalah spusti k morju, da bi ob škarpi zaigral poslednji solo. Malo za njim priteče izza skal k (vsaj na videz) istemu morju večja skupina ljudi, ki se začno oblečeni škropiti med seboj in okušati, če je voda res slana. Kar pade na tej sliki najprej v oči, je presenetljiv občutek, kot da gre za dve časovno oddaljeni podobi, šele pozneje zlepljeni skupaj. Presenečenje pa bi moralo biti še veliko večje: dejansko gre za lepljenje dveh različnih časov v eno podobo – natančneje: s preskakujočo podvojitvijo je radikalno sproblematisirana vrednost obeh »predstavljenih« časov na račun nekega tretjega, ali edinega – to je tega časa zdaj.