

Umetniška resničnost filma



Goran
Schmidt

Sprane, ostre in trde skale, sonce v zenitu, v daljavi črta, ki deli morje in nebo — tišina, zasanjanost in misel moža, ki je mrtev že dolgi tisočletji in več in ki je kljub podobnim trenutkom ob Egejskem morju, kot je ta, ki je zazibal mene nekaj sto kilometrov severneje, zapisal: »Nihče ne preudarja o večnih stvareh... o zahajanju sonca in vzhajanju zvezd... Vsak človek preudarja le o tem, kar se lahko zgodi po njegovi moči.«¹

Sonce in zvezde so na prvi pogled daleč od vsebinskih problemov filma, posebno še slovenskega. Pač pa pri razmišljanju o naši filmski proizvodnji, ob njenem analiziranju in v določeni meri tudi vrednotenju ne morem mimo vprašanja o svoji lastni identiteti in o identiteti družbe, v kateri živim in v okvirih katere nastajajo naši filmi, iz nje in zanjo, če že ne tudi vsaj za evropskega gledalca. Svoje in družbene identitete pa si spet ne morem predstavljati ločeno od zavesti, da se lahko nekaj zgodi po moji in naši skupni moči. Morda je to preveč splošna formulacija za vse tiste rezultate zgodovinskega razvoja in našega sedanjega, specifičnega, v teoretičnih izhodiščih in v praktični dejavnosti že kar predrznega in pustolovskega početja, simpatičnega v dosežkih in nenehnem iskanju novega in ustrežnejšega. Ali torej revolucija še traja? Verjetno je vsako zavestno delovanje, ki izhaja iz poznavanja in priznavanja realnega stanja in ki vključuje zamisel in akcijo, revolucionarno. *Poznavanja in priznavanja*: ko slišim o proletariatu kot tako rekoč družbenem podzemlju in ko berem o »ZK kot edini ustvarjalki zgodovine«,² ne prepoznam v tem mafioznem demiurgu niti svoje, niti zgodovinsko-družbene in dejanske identitete. Pač pa jo najdem v tistem objektivnem, dialektičnem in kritičnem gledanju in početju človeka in sveta, ki v prepletu in odvisnosti vseh možnih raznolikosti in nasprotij ustvarja enotnost zgodovine, tipičnost in individualnost posameznika in — konec koncev — tudi tipičnost in posebnost filmske umetnosti ter njene vsebinske problematike.

Filmskega umetniškega ustvarjanja kakor tudi vsakega drugega umetniškega ustvarjanja seveda ni brez individualnosti in kritičnosti. Tudi tista umetniška dela iz preteklosti, ki jih je priznavala in jih še kje priznava najbolj normativna etatiistična varianta političnega kanaliziranja umetnosti, so nastala v svojem času brez te koristne spodbude in tudi tista umetniška dela iz slovenske klasične literature, ki jim danes priznavamo umetniško, literarno in idejno vrednost, niso nastala v popolnem sozvočju s takratno družbo, ampak prav obratno. Vsaka nasilna kopulacija politike in umetnosti je zelo podobna meščanskemu zakonu, sklenjenemu iz poslovnih, ne pa iz čustvenih nagibov ter z natančno istimi posledicami: entropijo, licemerstvom, hinavščino, prešuštvom, nostalgijo, oportunistom in prosti-

¹ Aristotel: Nikomahova etika, CZ Ljubljana 1964, str. 127.

² Primož Žagar, Od same kritike se ne da živeti, Delo 7. 5. 1977.

tucijo vseh vrst in na vseh nivojih. Vendar pa kritična refleksija filmske proizvodnje ne more mimo dejstva, da je film umetnost, dostopna najštevilnejšemu občinstvu, ne da bi s tem hoteli delati koncesije najsplošnejšemu okusu, ki požira Sandokana, in ne da bi pri tem pozabili, da »če hočeš uživati umetnost, moraš biti umetniško izobražen človek«. ³ Prav tako ne moremo mimo dejstva, da ima film glede na način proizvodnje, distribucije in prezentacije družbeno naravo, s katero pa je povezan političen interes, kar velja za ves svet. In če prepoznavam svojo in družbeno identiteto v dialektičnem spletu človeka in sveta, posameznika in družbe, kritičnega spoznavanja in zavestne akcije, umetniško ustvarjanje pa kot svoboden proces, pri katerem »pristop (človekovega) uma k posamezni stvari, jemanje odtisa (= pojma) z nje ni enostavno, neposredno, zrcalno-mrtvo dejanje, ampak sestavljeno, razdvojeno, vijugasto dejanje, ki v sebi vključuje možnost odletanja fantazije od življenja in ne samo to: možnost spreminjanja abstraktnega pojma, ideje, v fantazijo«, ⁴ potem je kritična refleksija o vsebini in obliki filma opredeljena vsaj z najsplošnejšimi metodološkimi kriteriji. Ravno zaradi prej naštetih značilnosti filma pa je seveda razumljivo, da so v različnih nacionalnih in političnih situacijah bolj v ospredju zdaj te, drugič one zahteve in želje: od te, da bo tiste, ki »neodgovorno delajo, napredna sovjetska umetnost sprala s palube«, ⁵ prek tistih, ki jim je nacionalna osvoboditev še vedno vprašanje biti ali ne biti in ki zato menijo, da »anti-imperialistični boj ljudstva Tretjega sveta skupaj z njihovimi soborci v samih imperialističnih deželah predstavljajo danes os svetovne revolucije. Tretja kinematografija je, po našem mnenju, kinematografija, ki spoznava v tem boju največjo kulturno znanstveno in umetniško manifestacijo naše dobe, največjo možnost ustvarjanja osvobodjene osebnosti z vsakim posameznikom kot izhodiščem — skratka, dekolonizacija kulture. (...) Ideje, kot so 'lepota je sama po sebi revolucionarna', ali, vsi novi filmi so revolucionarni', so idealistična prizadevanja, ki se ne dotikajo neokolonialne situacije, ker še naprej razumejo film, umetnost in lepoto kot univerzalno abstrakcijo in ne kot integralni del nacionalnega procesa dekolonizacije«. ⁶ Verjetno tisti, ki je doživel Sutjesko, Vietnam, Taal-el-Zatar, in tisti, ki vse to, za kar so naštetna imena le sinonim, še vedno doživljajo, povsem upravičeno postavljajo ekspliciten političen boj tudi v središče filmske ustvarjalnosti.

Sonce se je že spustilo z zenita in obzorje ni več samo ravna, dva svetova razmejujoča črta, sprehoda bo kmalu konec, misel pa teče dalje.

Pa vendar je treba filmsko proizvodnjo, vsaj kar se tiče izhodiščnih kriterijev, in nekaterih tem, načrtovati, spodbujati posamezne projekte in pri tem naj bi pomagala tudi kritika. Kako? Z analizo, z asociacijami ob razmišljanju o posameznih tematskih sklopih? Kaj nam omogoča misliti naš čas in koncept naše družbe? Kje sta misel in praksa za »današnjo rabo«?

Pesek me zbada v noge, vendar pa za mano na obrežju ostaja tudi sled. Zahahljam se in se spomnim Leninovega psa kot primera preproste razlage človekovega spoznavanja. Kakor zgodovina vpliva na posameznika, tako

³ Karl Marx: Pariški rokopisi, MEID I, CZ Ljubljana 1969, str. 370.

⁴ Vladimir Iljič Lenin: Filozofski sveski, Kultura Beograd 1955, str. 312.

⁵ U. Gregor-E. Patalas: Istorija filmske umetnosti, Institut za film, Beograd 1977, str. 166.

⁶ K tretji kinematografiji, Tribuna, dec. 1976, str. 17.

tudi posameznih vpliva na zgodovino. V tej prepletenosti so konflikti še tako lojalnega posameznika in družbe večni. To je vedel že Aristotel — »ni isto biti dober človek ali biti dober državljani v neki poljubni državi«,⁷ to je vedela Antigona in to vedenje je prinesel med nas tako njen mali paž kot tudi molčeči Indijanec iz »Leta nad kukavičjim gnezdom«. Verjetno velik del svojega védenja pridobimo s spoznavanjem zgodovine. Filmski junak, ki je kot vsak drug vpet v svojo konkretno zgodovinsko situacijo, se tej dejanskosti ne more izmakniti, saj ga opredeljuje kot človeka, ki kot posameznik ni abstraktno, ampak družbeno, konkretno in individualno bitje. Najbrž velja to tako za junaka v zgodovinskih kot tudi v sodobnih in »večnostnih« temah. »Zgodovina vsake dosedanje družbe je zgodovina razrednih bojov.«⁸ Ali nam zavest o zgodovini kot razvoju razrednih konfliktov ponuja kakšno miselno izhodišče? Na letošnjem FESTU smo ob filmu Stanleya Kubricka »Barry Lyndon« prebrali tudi pogosto vprašanje režiserju, kako to, da se je po »Odiseji v vesolju 2001« in »Peklenski pomaranči« preselil v 18. stoletje in posnel film o fičfiriču nimanču, ki se rine v visoko (fevdalno) družbo. »Zemljiški lastnik uveljavlja krvno plemstvo svoje lastnine, fevdalne spomine, reminiscence, poezijo spomina. (. . .) Obenem riše svojega nasprotnika kot prekanjenega, kramarskega, barantaškega, pohlepnege, podkupljivega, puntarskega, brezdušnega in brezsrčnega, skupnosti odtujenega in svobodno jo prodajajočega, oderuškega, zvodniškega, hlapčevskega, jeguljastega, priliznjenege, sleparskega, suhoparnega capina, ki poraja, pospešuje in goji konkurenco ter s tem pavperizem in zločin, razkroj vseh socialnih vezi, ga riše kot denarja polnega capina brez časti, brez načel, brez poezije, brez substance, brez vsega«. Ta pa zemljiškega lastnika spet nazaj kot »topoglavca, ki da hoče moralni kapital in svobodno delo nadomestiti s surovo, nemoralno silo in tlačanstvom; prikazuje ga kot Don Kihota, ki pod videzom iskrenosti, vrlosti, občega interesa, ustaljenosti, prikriva negibnost, pohlepno uživaštvo, sebičnost, poseben interes, slab namen: (. . .) njegove spomine, njegovo poezijo, njegovo sanjarstvo duši z zgodovinskim in sarkastičnim naštevanjem nizkotnosti, krutosti, zavrženosti, prostitucije, podlosti, anarhije, puntarstva, česar delavnica so bili romantični gradovi.« No, to ni kritika »Barryja Lydona«, posnetega 1976, pač pa Marxove misli o odnosu privatne lastnine iz leta 1844.⁹ Je pa v tem opisu zajeta dramaturška struktura filma, vsi konflikti in značaji, za nameček pa še estetika res enkratno čudovite fotografije in vizualne podobe filma sploh (»poezija spomina, sanjarska natura«). To sicer naključno ujemanje pa vendarle nakazuje, koliko skupnih točk lahko imata zgodovinsko-filozofsko in umetniško obravnavanje določenega obdobja. Vsekakor ena proti nič za kapitalistično proizvodnjo.

Kako pa je kaj s takimi temami v domačem logu? Kakor da bi sledili nasvetu papeža Pija XI, ki je, v skrbi za svoje vernike, spregovoril tudi o problemih filma in svetoval, naj se snemajo filmi predvsem po že priznanih, preverjenih literarnih predlogah: »Čeprav so v nekaterih krogih prerokovali, da bo delo Legije dostojnosti (ustanovljena leta 1930 v Združenih državah Amerike; op. G. S.) zelo škodovalo umetniški vrednosti filma, se je vendar pokazalo ravno nasprotno (. . .) to pa tako, da so predvajali

⁷ Aristotel, op. cit. str. 183.

⁸ Marx-Engels: Manifest komunistične partije, CZ Ljubljana 1949, str. 27.

⁹ Karl Marx: Drugi pariški rokopis, MEID I, CZ Ljubljana 1969, str. 320—322.

gledalcem ali stara dela najboljših pisateljev ali pa nova nadpovprečne vrednosti.¹⁰ Seveda, nasvet sam po sebi je dober in v določeni meri tudi nujna in koristna praksa; ne bi pa bilo odveč razmisliti o kriterijih te izbire. Naredimo »štihprobo«, pri tem pa ostanimo v časovnih okvirih »Barryja Lyndna«: približno v podobni zgodovinski situaciji, čeprav nekako sto let kasneje, a k nam so do nedavnega valovi zgodovine vedno pljuskali z zamudo, se odvija prvi slovenski roman, filmsko morda vabljliva stvar. Kaj lahko glede na dosedanje pristope pričakujemo? Ljubezensko zgodbo Manice in Kvasa sub specie aeternitatis? Ah, večnostne teme — večna trauma slovenskega filma! Tudi o tem bo treba misliti, a da še ostanem pri zgodovini — v slovenski klasični literaturi ni zajeta vsa.

Tudi narodnoosvobodilni boj in revolucija sta že zgodovina. Ne vem zakaj, a zadnje čase me prav to obdobje izredno vznemirja. Iščem tu korenine svoje, naše identitete? Gotovo, tudi tu so. A pri vsej obilici faktografskega in dokumentarnega materiala, ob vseh umetniških delih, ki govore o tem obdobju, in ob vseh živih pričah vendarle nisem povsem potešen. In zanimivo: tudi sami, neposredni udeleženci mi nekako ne morejo zadovoljivo odgovoriti na vprašanje, od kod in zakaj se je porodil tisti kategorični imperativ, da vstaneš, greš in tvegaš, da umreš za nekaj, kar mogoče bo? Veliko različnih usod, različnih poti in toliko podrobnosti, da stičnih točk skoraj ni več — razen dejstva, da so šli. Vem za vodilno vlogo komunistične partije, vem za partizanska herojstva, pa vendar mi v celotni podobi nekaj manjka. Kaj je mogoče, da tega obdobja še nismo znali — z redkimi izjemami — resnično umetniško sugestivno prikazati? Smo imeli napačen pristop? Tudi tu sub specie aeternitatis? Večnostne teme... večnostne resnice... kako že pravi Engels: »... če je človek izjemno kdaj spoznal notranjo zvezo družbenih in političnih eksistenčnih oblik kakega obdobja, tedaj se to redno dogaja takrat, ko so se te oblike že na pol preživele, ko gredo svojemu propadu naproti.«¹¹ Narodnoosvobodilni boj in revolucija nista šla nikoli svojemu propadu naproti — mar to pomeni, da ne bomo nikdar spoznali notranje zveze družbenih in političnih eksistenčnih oblik tega obdobja? Nesmisel — prav zaradi tega spoznanja smo tu, kjer smo, in to, kar smo. Je potem nekaj narobe z umetnostjo? ... zvezo oblik kakega obdobja... neposredni udeleženci... partizani in... in...

Delati sem začel predolge korake in zabredel v morje. Z mokrimi nogami sedem na prekucnjen čoln in se zazrem v ognjeno kroglo, ki je že malce potonila in se zrcali tudi na vodi. Podobna luč je bila v prizoru filma »Kantata za Čile«, ko Čilenec v ritualnih kretnjah z nožem razpara in razklene prsi svojega gospodarja in mu izruva še utripajoče srce. Kako lep prizor! Lep, ker je na meni neznan način dosegel, da sem v tem prizoru razumel nujnost tega dejanja, razumel, da tako mora biti. In tudi kako grozno kruto.

Čoln je star in očitno priljubljeno počivališče. Med vso mogočo odvrženo šaro tudi star časopis, v njem drobna vest: »Ognjenik Nyragongo je visok 3470 metrov in slovi po svoji izredni lepoti. O njem je napisana študija in je posnet dolgometražni barvni film. Predvčerajšnjim pa se je ta

¹⁰ Problemi filma, Pij XI o kinu, Knjižica katoliške akcije za mladino, Ljubljana 1937, str. 28.

¹¹ Friderich Engels: Antidüring, CZ Ljubljana 1948, str. 101.

lepota spremenila v strahoto, ki je sejala smrt¹². Spet se nasmehnem: zaradi naravnost filmskega naključja; ker vidim, kako se nasprotujoče si stvari nekaterim zde nezdržljive; in ker so ognjeniki tako primerni za metafore.

Spet začnem od začetka. Razredni boj je gibalno zgodovine. Komunistična partija se je razvila v okvirih razredne družbe, v kaosu fevdalnih usedlin, kapitalističnega družbenega reda, nacionalnega strankarskega in idejnega boja in med prvo realizirano proletarsko revolucijo. Razumeti njeno zmago pomeni torej razumeti razmere, v katerih se je ta boj začel, »notranjo zvezo družbenih in političnih eksistenčnih oblik«! Objektivni in umetniško sugestiven pristop ne more neenakopravno, nerealno prikazovati akterjev zgodovinsko-dialektičnega spopada. V mislih se mi zavrtijo slovenski filmi na temo narodnoosvobodilnega boja in revolucije. In revolucije? Narodnoosvobodilnega boja že, o razrednem konfliktu pa vzemo iz slovenskih filmov bore malo. Vedno smo izhajali samo iz rezultata in v paralelogramu zgodovinskih silnic poudarjali le tisto, ki se je šele v posebnih pogojih zgodovinskega trenutka s svojo vizijo in akcijo ter v spopadu z očitno šibkejšim in manj vizionarskim nasprotnikom razvilo in zgradilo v odločujočo zgodovinsko realiteto. Pri prenekaterem filmu pa imam občutek, kakor da je pred mano naloga, kjer mi je znan rezultat, računске operacije pa ne. Moje profesorje v šoli pa so vedno zanimale predvsem te.

Pomeni to, da se mora film o narodnoosvobodilnem boju in revoluciji začeti dvajset let pred začetkom druge svetovne vojne? Prav gotovo je to ena od poti in niti ne tako izvirnih — Bertoluccijevo »Dvajseto stoletje« je utrlo kar pošteno gaz. In ker je film živa konkretnost, ker v taki konkretnosti šele zaživi, razrednega boja ni mogoče prikazati, ne da bi prikazali tudi te razrede. Nekajkrat smo do zdaj, pa ne v okviru te teme, pokukali, na primer, v meščanski salon in v še nekaj spremljajočih inštitucij, z več ali manj uspeha, bolj ali manj avtentično in prepričljivo. Z letom 1941 pa vse to izgine, kaosa je konec, partizani pa nas v umetniških delih ne morejo prepričati, ne nazadnje verjetno tudi zato, ker nimajo nobene prave protiigre. Medtem pa zgodovina, ki se ne meni za slovenske filme, še naprej precej časa vztraja v tem kaosu in tako imamo sredi vojne v srcu Evrope edinstveno situacijo, kjer v kvadratu s stranicami po dvajset kilometrov Windischgrätzki pred svojimi gradovi po Sloveniji še naprej igrajo tenis, v Ljubljani se zgolj narodnozavedni Slovenci pogajajo z okupatorji o minutaži slovenskega programa na radiu, meščanski saloni funkcionirajo dalje, v Ribnici na Dolenjskem se preriva šestnajst obveščevalnih služb, vključno z japonsko, na enem bregu reke nemški, na drugem italijanski okupator, na obeh kvizlingi, organizirana gverila pa se sredi vsega tega gre narodnoosvobodilni boj in socialistično revolucijo. Dvajseto stoletje in vse to na kupu — kakšen film! In kakšen kompliment uspeli revoluciji! In ker tega v naših filmih ni, zaradi zgodovinske realitete pa se nam zdi, da morajo biti vsi partizani pozitivni, množičnost pa naj bi se kazala tudi v spektakularnem številu nastopajočih, smo že skoraj prišli do problema sholastično-metafičnih dimenzij: koliko pozitivnih junakov lahko stoji v enem kadru? Tu seveda ni konflikta in dramaturgija ne funkcionira, ker pa v dramskem organizmu konflikt mora biti, se je preselil v edinega prikazanega akterja, v njegovo psiho

¹² »Delo«, 14. 1. 1977

in se v svojem najvišjem dometu oprijel večnostnih tem. No, pa smo spet na znanih tleh.

Hitijo misli ali se zemlja vrti počasneje? Sonce še vedno ni utonilo in kar nočem se premakniti s čolna, dokler ne najdem filma, ki se požvižga na moj razredni pristop in izhaja iz človeka. Seveda, kdo drug kot simpatični Charlot v »Velikem diktatorju«. Preprost, mali človek, srečen v svojem vsakdanjem delu in ljubezni s prav takšno deklico. Vse, kar sledi, je ostra satirična in duhovita obsodba fašizma in nacizma. Charlot se tudi upre in brani svojo ljubezen, situacija postaja dramatična — a glej, razplete se v duhu meščanskega abstraktnega humanizma: Charlotu se ponudi prilika, da govori celemu svetu in tako pledira za ljubezen in razumevanje med narodi in rasami. Zelo lepo, a vendar v trenutku, ko je že marsikomu bilo jasno, da ne gre le za nesporazum v jeziku, ampak da gre za imperializem, ki ogroža nacionalno in politično suverenost drugih narodov, ali, drugače: da se pripravlja vojna kot pričakovani kolaps določene stopnje razvoja produkcijskih sil in odnosov; meščan kot nosilec teh odnosov se lahko v taki situaciji seveda sklicuje samo na abstraktni humanizem — če bi stopil korak dalje, bi moral zanikati tudi samega sebe. Zato ostaja pri abstraktni morali in večnih imperativih. Tudi po tej poti se pride do večnostnih tem. Mi pa bi si lahko privoščili ne le detekcijo nekega stanja, kar »Veliki diktator« vsekakor je, ampak tudi njegovo negacijo kot preseženje tega konflikta in s tem nastanek nečesa novega, če že hočemo poudarjati tudi nesporne rezultate — pa se nam tudi to izmuzne med prsti.

Pozno je že, treba se bo vrniti. Oranžne krogle ni več, svetlo pa je še. Morda je enolična pokrajina kriva, da razmišljam preveč enolično? Zakaj se vrtim samo po zgodovini? Kaj pa sodobne teme?

Že se mi je zdelo, da sem na tem področju dokončno opravil s svojo razredno teorijo, ko presenečen ugotovim, da se v jugoslovanskem merilu prav pri sodobnih temah, ki se upravičeno vedno bolj uveljavljajo, razredni konflikt prvič jasno in eksplicitno pokaže: naši delavci na začasnem delu v tujini, kjer jih obravnavajo kot najemno delovno silo in jim pred tem tudi razločno povedo, da o kakem samoupravljanju pri njih ni govora. Konflikt se tako seli prek naših meja, z vračajočimi se zdomci pa se spet vrača. Pa vendar — ta problem vsekakor je realiteta naše družbe, nima pa samo sredine in konca, ampak ima verjetno tudi začetek, ta pa je vsaj delno najbrž tudi pri nas. Samokritičnosti smo se izognili, saj emigracija kot beg zaradi zločina — »Let mrtve ptice« — s to motivacijo ne posega v območje družbene problematike.

Drugi ovinek okrog hic et nunc je v oportunističnem prikazovanju že preseženih družbenih problemov, na kar so kritiki že večkrat opozorili,¹³ zanimivo pa je, da so kljub temu dela kot »Rdeče klasje« in, da si sposodim še delo s televizijskega področja, »Poti in stranpoti«, vzbudila velik interes publike: morda prav zato, ker sta prikazovala konfliktnost, res, da že preseženo, a vendarle še dovolj neposredno povezano z našo vsakdanjo prakso.

Nenadoma je postalo tudi zelo pomembno, da se filmska zgodba odvija v Prekmurju, na Štajerskem, Gorenjskem, v Ljubljani, da prikazuje življenje železničarjev, planincev, študentov itd. Tako postane njegova

¹³ Npr. Tone Frelj: Nova mitologija jugoslovanskega filma, Ekran 1977/3-4, str. 3.

aktualnost in vznemirljivost le lokalne in omejene narave. Zato se vsi, ki v filmu niso zajeti, počutijo prezrte in prikrajšane in pritiskajo na filmsko proizvodnjo, naj bi »posneli film tudi še o njih«. Zdi se, da to le ne more nadomestiti tiste resnične družbene problematike, ki bi zadela živec najširše publike ne glede na poklic ali mesto prebivanja filmskega junaka.

Podobno je tudi s tako imenovanimi lahkotnimi, pa vendar tudi resnimi filmi o že razmeroma odrasli mladini, kjer smo v glavnem priče zorenju trivialnih ljubezenskih zgodb in ki so, vsaj po dosedanjih izkušnjah — Maškarada, Ko pride lev, Pomladni veter, Sončni krik in še kakšen — prej potvarjanje kot pa umetniško oblikovan svet.

Ker pa se v vseh teh filmih različnih tem, zvrsti in žanrov, vendarle mora nekaj dogajati, okrog družbenozgodovinskih in filozofsko relevantnih problemov pa hodimo kot mačka okrog vrele kaše, smo odkrili čarobno formulo odmika in prenosa konfliktnosti v psihologijo in tako je ena od skupnih značilnosti teh filmov psihologizem kot odkmik od družbene, socialne, zgodovinske, politične in filozofske problematike. Dramaturgija in junakov diapazon se ožita kakor lijak od sveta v psihologijo, od družbenosti v intimo, ki se nemalokrat konča v individualnem kolapsu smrti ali celo samomora kot radikalni rešitvi iz slepe ulice, kot odgovoru na nerešljivo situacijo, kot kapitulacijo pred kakršnimkoli védenjem o sebi in svetu — Kačur, Žašler, Žašlerica, deklev v »Peščenem gradu« so le prvi, ki mi pridejo na misel. Tako se tudi tu problem večkrat identificira kot večnostna tema in se steka v zbiralnik, ki je slovenskemu filmu tako ljub.

Kaj je tako vabljivega v tem abstraktnem prostoru? Zakaj ta prostor večnosti tolikokrat nudi oporo? Katere so te oporne točke? Mar dejstvo, da se zgodovina ne ponavlja, ne govori za to, da je najvišja možna stopnja originalnosti prav v tem, da ustvarjalec zajema iz najnovejšega trenutka ali pa da iz tega trenutka črpa vsaj kriterije za pristop k preteklosti in abstraktnosti? Ali predstavlja odkmik v abstraktnost in večnost upor umetnika, ki se je odločil ustvariti povsem svoj svet? Ali lahko posplošena abstraktnost, kjer sta konkreten milje in sploh vizualnost filma le poljuben okvir, pove kaj res vznemirljivega? Če se zadovoljimo z navdušenjem nasploh, z impresijo kolektivne volje nasploh, če mislimo, da je v teh splošnih pojmih zajeta vsa vsebina filma, potem je bolje, da gledamo »Zmagoslavje volje« Leni Riefenstahl namesto »Ljubljana pozdravlja osvoboditelje«, ker je prvi prikazal to mnogo bolje. Če pa imamo povedati kaj specifičnega, je verjetno treba biti tudi bolj konkreten. Čeprav, kot pravi Ismena, »kdor pa je za lepo na sploh, za prav na sploh, komur torej ni za nič, ta zanesljivo prejme svoj cekin«.

Tudi vsa etična problematika abstraktnih večnostnih tem pozablja, da je moralno dejanje vedno najbolj celovito dejanje, ki mora upoštevati celovitost in konkretnost vseh odnosov v njihovem gibanju, česar pa ne najdemo v abstraktnih prostorih večno veljavnih in nespremenljivih moralnih in etičnih norm. Zdi pa se, kakor da bi prav ta njihova lastnost — trdnost in nespremenljivost, s tem pa tudi neproblematičnost — predstavljala oporno točko nekaterih slovenskih filmov. Zakaj je tako težko gledati na svet dialektično?

Zdaj je že trda tema in črte, ki je ločevala morje in nebo, ni več. Samo še zvezde, plankton in modri sij televizije iz bližnjih hiš. Kje je moja, naša identiteta? Zase vem, da živi v meni tako Antigoin paž kot Šarh in

njegovi sinovi in tudi grozljiva lepota čilskega prizora; zavedam se tudi ogorčenosti nad filmi, ki se niti ne veselijo niti niso ogorčeni, ki so cenzurirane in avtocenzurirane večernice, prirejene za nedeljsko matinejo Marijine družbe.

Skrajni čas je že, da se vrnem. Sprehod se je zavlekel; gotovo so že zaskrbljeni, morda me že sploh iščejo . . .



Janez
Rotar

Jovan Skerlić in Slovenci

(Ob stoletnici rojstva)

O Skerliću in Slovencih je mogoče razpravljati v poglavitnem s treh vidikov: najprej z narodno idejnega, potem slovstvenega in končno publicističnega in literarnozgodovinskega. Tak vrstni red narakujejo dejanske okoliščine, na podobo in notranje razsežnosti posameznega sklopa vprašanj pa so nedvomno vplivale po eni strani zgodovinske, to je narodnoidejne, politične in socialne razmere, po drugi pa Skerličeva osebna narava, njegova ustvarjalna narodno idejna zavzetost, a prav tako tudi njegov osebni temperament. Kot resnični odsev tako vsebine kot njene resničnosti in življenjske perečnosti pa se Skerličeva kulturnopolitična in narodna misel moreta meriti, vsaj posredno, tudi po vsem tistem, kar se je do danes pojavljalo v okviru drugega in tretjega vidika.

Če se po nakazanem vrstnem redu vprašanj skušamo lotiti njihove širše vsebine in posamičnih ozadij, se moramo najprej ustaviti pri nekaterih danes splošno sprejetih zgodovinskih spoznanjih. Čeravno so nasploh znana, jih omenjamo, ker je v njihovem sobesedju mogoče Skerličev delež opazovati in spoznavati bolj vsestransko in bolj objektivno.

Velja se ustaviti pri vprašanju medsebojnega zanimanja tako na politično idejnem kot na narodnem torišču. Znano je, da v plodovitem politično idejnem razmišljanju in čustvovanju Polit-Desančiča ni moč najti resničnih sledov o njegovih kombinacijah v zvezi z reševanjem vzhodnega, tj. jugoslovanskega vprašanja in pa Slovencev kot narodnega subjekta. Podobno velja tudi za Desančičevega bojevitejšega in naprednejšega somišljenika in dolgoletnega dejavnega politika Vojvodinca Svetozara Miletiča, ki je bil v tem okviru vrsto let zares najbolj aktiven ne le v mejah političnega čustvovanja, ampak resničnega delovanja z drastičnimi posledicami za njegovo osebno svobodo — večkratnim sodnim preganjanjem s strani madžarske oblasti in s ponovnim zaporom. Znana pa so razhajanja ob pripravah in ob poteku »jugoslovanskega kongresa«, shoda slovenskih, hrvaških in vojvodinskih srbskih politikov in publicistov v Ljubljani leta 1870. Kažejo se iz sestavkov v novosadski Zastavi in ljubljanskem Slovenskem Narodu tega časa, in sicer ravno glede politične perspektive Slovencev in drugih jugoslovanskih narodov avstrijskega dela dvoglave monarhije.