

RDEČI BOOGIE

KAJ TI JE DEKLICA

ali

scenarij:
Branko Šömen
režija:
Karpo Godina
dramaturg:
Marjan Rožanc
fotografija:
Vilko Filač,
Karpo Godina
glasba:
Janez Gregorc
ton:
Ljubomir Petek
maska:

Berta Meglič
montaža:
Karpo Godina
direktor filma:
Ivan Mažgon
igrajo:
Ivo Ban,
Boris Cavazza,
Jožef Ropoša,
Peter Miakar,
Marko Derganc,
Zvonko Čoh,
Zoran Predin,
Edi Štefančič,
Uršula Rebek

proizvodnja:
Viba film, 1982

distribucija:
Vesna film

dolžina filma:
2320 m
(1 ura 25 min)

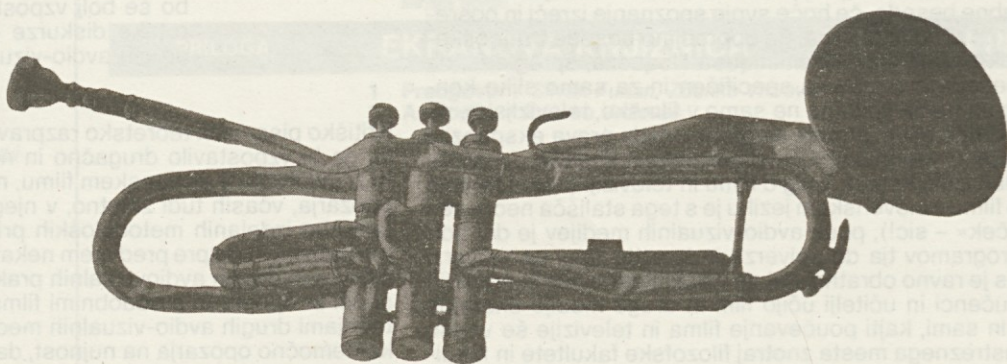
tehnika:
Wide-screen,
35 mm, barvni

laboratorijska
obdelava:
Jadran film,
Zagreb

število
snemalnih
dni:
36

cena:
13.901.271,60 din

Premiera filma
je bila
v Ljubljani
22. januarja 1983.
V 21 dneh
si je v
kinu »Komuna«
film
ogledalo
22.623
gledalcev.





Barvni negativ

I. Skrajšana montaža atrakcij

Film *Rdeči boogie* se je v svojem izhodišču oprl na fragment slovenske filmske zgodovine, na povojne dokumentarne filme, večinoma obzornike, ki so bili ideološko mnogokrat zelo blizu konceptu soc-realistične umetnosti. Tem filmskim »spisom« je zelo težko prilepiti pojem dokumentarnosti oziroma jih zaobjeti v ta pojem, saj je stopnja njihove skonstruiranosti in artificioznosti več kot očitna. Takrat jih je poganjal za filmskimi kamerami delujoči propagandistični in aktivistični motor, ki je podobe stvarnosti prirejal zahtevam časa, tako kot jih je narekovala trenutna ekonomska in politična situacija. Danes smo vpeti v precej drugačne »ideološke mreže«, zato je mogoče zelo hitro spregledati največkrat irealizirajočo in idealizirajočo perspektivo filmskih obzornikov in jo zaradi njene očitne začetnosti tudi izlučiti iz filmske podobe. To operacijo so opravili avtorji filma *Rdeči boogie*, tako da so ideološko perspektivo in njeno polje domovanja – filmsko podobo – umetno »podaljšali« ali pa, kar je ključnega pomena za film, ideološko perspektivo izkrižali in jo označili s kritičnim (oziroma obarvali z negativnim) predznakom. Filmske obzornike je bilo mogoče umetno »raztegniti« zaradi njihove artificiozne narave, saj kadar se demagoško-didaktične fraze ponavljajo in podvajajo, ko so brez ostanka vrinjene v filmsko sliko, potem je mogoče skorajda brez težav kopirati površino filmske slike in njene jasne, vnaprej določene robove (robovi slike uokvirjajo resnico, zunaj njih pa je laž). Ideološko perspektivo filmskih obzornikov pa je bilo mogoče izkrižati oziroma jo obrniti na glavo zaradi njene premočrnosti, enosmernosti, skorajda »religiozne zanesenosti«, ki je videla praviljčne svetove pred seboj, spregledala pa svet okrog sebe. Da je bilo v filmu *Rdeči boogie* scenarista Branka Šömna in režiserja Karpa Godine mogoče spremeniti le predznak ideološke naravnosti, vsaj v tistih segmentih, ki vračajo udarec obzornikemu očiču, priča tudi »estetska« slika filma, ki se kaj bistveno ne razlikuje od idealizirajočih obzornikskih podob, le da je v barvah. Sprevrčanje ideološke osi filmskih obzornikov, demaskiranje tistega, kar je njihov propagandistični filter zakrival, kontrapunktiranje »pozitivnega« in »negativnega« očiča, vse to je kot dramaturška zastavitev produktivno, med filmom pa postaja na neki način prosojna matrica. Film je sicer vtirjen v atraktivno napetost, v udarce, ki sledijo montaži obzorniške »dokumentaristične fikcije« ter Šömnove in Godinove »fiktionalne dokumentarnosti«, vendar pa ostaja le znotraj tega kroga, računa le na šokanten udarec dveh nasprotnih polov, ki se v razliki pravzaprav dopolnjujeta in tako ne proizvajata novih pomenov, ki bi kržili absolutno pravilnost tega ali onega zornega kota. *Rdečemu boogiju* se posreči premostiti in kržati ta dva diametralna ideološka bregova le pri neuspeli »izobraževalni« vaški veselici, ko se slabe šale z izrazitimi političnimi poudarki in demagoškim potrebam prirejene filmske slike obzornika prepletejo in zgnetejo s prepovedano glasbo, z jazzom. V tej sekvenci se zahtevana in cenzurirana vsebina znajdeti v skupni točki, v nepredvidenem spektakelskem kolesju s številnimi komičnimi učinki, ki so ne glede na spontanost dogajanja na odru naslovljeni v prazno, saj se nerezirana predstava dogaja pred prazno dvo-

rano (če odmislimo filmske gledalce). Ta fragment filma nas tako napeljuje k sklepu, da je razmik med dovoljenim in prepovedanim velikokrat le umetno vzdrževan, izgovor za prikrievanje in kamufliranje drugih težav in problemov, saj na primer skupen nastop nasprotujočih si konceptov kulture (aktivističnega in umetniškega), lahko proizvede prav zabavno zmešnjavo, komedijo, ki bi v času ekonomskih kriz in ideoloških občutljivosti, kar pošteno polnila blagajne pomembnih kulturnih institucij. Stičišče med agit-propovsko vsebino, narejeno po meri socialističnega človeka in »dekadentnim, uspavajočim« jazzom, med dvema vsebinama, ki ju je ideološki aparat postavil v sovražno razmerje, drugo drugi nameril kot nevarno opozicijo, pa deluje komično. Toda burka med dvema nasprotnikoma, ki razen smeha ne prinese kakšne usodne posledice, pa se lahko dogodi le v okviru spektakla, ki se sam sproti spodjeda, saj je hkrati igralec in gledalec. V gledališču je atraktiven spoj tako možen, v realnosti pa mora biti ohranjena jasna meja med »pravim« in »zgrešenim«. Iz te razlike se izvije tudi tragičen konec filma, ki preimenuje »pravo« vsebino v »naivno maso, ki se slepo prepušča vodstvu aktivističnih inženirjev«, »zgrešeno« vsebino pa v času »nerazumljivo umetniško govorico«, med katerima leži nepremostljiva razpoka. Film se tako sklene z znanim sklepom o odtujenosti umetnika in družbe in s tem zapostavlja prejšnji originalni nastavek, ki je prav to razliko zmontiral v spektakel s komičnim učinkom.

II. Pot brez potovanja

Rdeči boogie pa ne citira samo fragmentov slovenske filmske zgodovine, ampak vidno, čeprav bežno, navaja tudi ameriški glasbeni film, v zamolčani obliki pa »road movie«. Ta opora mu pravzaprav omogoča, da si izsledil pot med prevzetimi in na novo (z negativnim predznakom) poustvarjenimi obzornikskimi točkami. Prav to težavno iskanje izhoda iz mreže prizorov, ki so zdaj pastelno obarvani, zdaj zaznamovani s kritičnim tonom, pa je film precej prikrajšalo v njegovi avanturistični dimenziji, ki jo je ponujalo propagandno delo radijskega orkestra na terenu. *Rdeči boogie* se je tako na neki način ujel v past, saj je poskušal hkrati delovati na dveh nivojih: na eni strani investira v eisensteinovsko intelektualno oko, na drugi strani pa nas zapeljuje v ugodje fizičnega očesa, tako značilno za klasično hollywoodske filme. Ni se ujel v past zato, ker sta omenjena dva koncepta filma a priori nezdržljiva, ampak zato, ker je njuno prepletanje v *Rdečem boogiju* takšno, da drug drugega spodrezujeta in sta si na neki način v »napoto«. Ta kritiška opazka vsekakor noče »rušiti« Šömnovega in Godinovega projekta, ki je v zastavitvi, kritičnem odnosu do same ideologije obzorniške filmske govornice, v nekaterih režijskih rešitvah (recimo sekvenca, ko radijski orkester na poti skozi trg igra jazz na kamionu), torej scenaristično in v filmski artikulaciji v marsičem izjema med slovenskimi filmi, ampak poskuša nakazati le tista šibka mesta, ki film utišajo v učinkih njegove »ideološke« montaže oziroma z digresijami v manifestativne sekvence z izrazitim socialno-političnim obeležjem zapostavljajo in prekinjajo »zgodbo« radijskega orkestra. Podeželska avantura radijskih glasbenikov, ki je imela že od začetka jasne politične cilje, je ponujala večji izkoristek na račun delovanja samega »glasbenega mehanizma«, radijskega orkestra in njegovega spremstva. Nudila je možnost radikalnejše diferenciacije in zaostritve znotraj (na



zunaj sicer kompaktnega) glasbenega telesa, v katerem se gnetejo 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« obzorniškimi točkami, je moral skrčiti tudi mrežo občutljivih in problematičnih vzlovov, 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 sprti spremlja »dramo« poti« (opredeljevanje problema).

Silvan Furlan

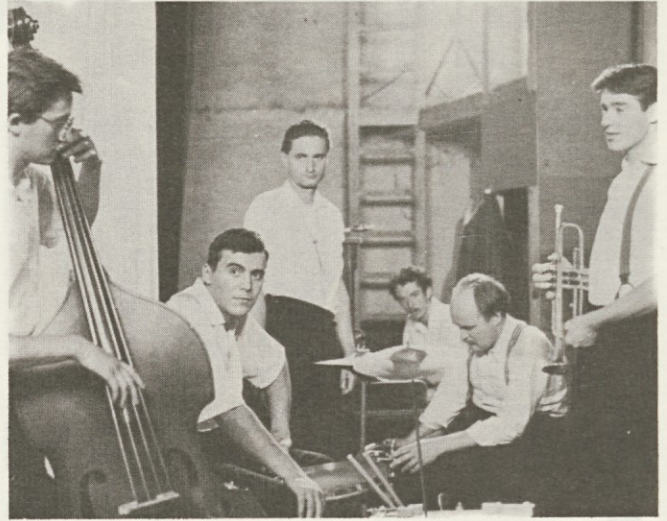
Križanje individualne svobode in družbenih ciljev

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 sedanosti. Lahko pa narobe pomeni, da hoče skozi kazanje preteklosti pokazati nekaj sedanosti, pri čemer je to »nekaj« več kot le to, kar vsak film, narejen v neki sedanosti, že nehote tej sedanosti govori. Mislim, da je v dvoumnosti odgovora na zgornjo dilemo temelj dvoumnosti 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 mogoče 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 dvi-goval moralo delovnim ljudem v vaseh, brigadah in zadrugah. Člani orkestra potujejo na tovornjaku in počasi spoznavajo izvenmestno »resničnost« poveljnega obdobja: zaostalost, prisilno kolektivizacijo, rekvizicije in mučenje kmetov. Njihova glasba in njihov nastop imata različne odmeve, od objekta do kar uspešne prireditve na večer pred organiziranim uničenjem 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 morskobalo, ki leži pod hribom, na katerem njihov tovornjak sreča patrolja s Petrovim truplom. Tam zaigra na trobento, delavci in kmetje iz notranjosti dežele, ki prvič vidijo morje, pa se medtem škropijo z vodo in preiskušajo, 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 spodrecanimi 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 nekeje 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) ne vključenost v družbo in kolektivni duh, kot ga razumeta Jan in vladajoča ideologija in kakršnen 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 sedanosti. 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-