

KO JE UMETNOST IZMIŠLJOTINA

Film

Slovenski film Pomladni veter zbuja s svojimi vsebinskimi, formalno-dramaturškimi in ne nazadnje vizualno-likovnimi komponentami vrsto asociacij in misli, ki so, kolikor se tičejo neposredno filma, le-temu nenaklonjene, kolikor pa zadevajo njegovo odmevnost v našem prostoru, polne nekakšne nelagodnosti. Nenaklonjenost — ker identičnost števil, ki označujejo čas nastanka filma, in tistih z lanskoletnega koledarja že pri povprečnem gledalcu zbuja občutek anahronizma; tiste, ki se s filmom ukvarjajo malce bolj profesionalno, pa spravlja v obup; nelagodnost — zaradi morečega občutka njegove oportunističnosti. Prvo povzročila, na kratko rečeno, njegova dramaturgija — to si bomo podrobneje pogledali najprej; drugo pa film sam v kontekstu našega življenja — o tem bo pridanih nekaj besed na koncu.

Kadar govorim o dramaturgiji kakšnega filma, mislim s tem na množico tistih elementov, ki v končni konsekvenci konstituira film kot eno mnoge. Pri definiranju in analiziranju tega organizma se bomo najprej vprašali, kakšna je fabulativna struktura dela, kakšna je vsebinska opredelitev delov te strukture, v kakšno zvrst film sodi, kakšen je njegov tekstovni in likovni (vizualni) izraz. Pri ponovnem združevanju tako razstavljenega in pregledanega »inventarja« pa seveda ne kaže pozabiti, da vsak teh kakršnih si že bodi delov nosi tako vsebinsko kot formalno plat in da zato združeni predstavljajo nekaj novega, drugega. Tak postopek narekuje želja po čim večji objektivnosti, tako da ocena ne bi bila odvisna od kakšne upravičene ali neupravičene apriorne sodbe. Dramaturgija naj bi torej ne pomenila niti le »preštevanja zidakov« oziroma tehnično vrednotenje in urejanje fabulativnega prometa niti le razvozlanje implicitne ideologije ali sporočila; biti sku-

ša sinteza. Včasih, takole v epilogu, skuša zaznati tudi tiste vzgibe, ki jih delo, film, povzroči, ko se »napoti po belem svetu, tudi samo, po svoje«.

Pri fabulativni strukturi je vsekakor najprej in najbolj zanimivo gonilo fabule, se pravi tisti interes oziroma hotenje, ki ga avtor izpoveduje skozi agiranje svojih junakov. V uvodu filma je kot nekakšen moto v obliki ankete zastavljeno vprašanje, kaj je ljubezen; dovolj spontani odgovori, ki vprašanja seveda ne razrešijo, morda prav s to svojo značilnostjo pomenijo najbolj adekvaten odgovor. Pričakujemo pa, da bo skušal na zastavljeno vprašanje odgovoriti film sam v svojem nadaljevanju, seveda bolj temeljito in poglobljeno, čeprav, razumljivo, spet ne povsem dokončno in izčrpno. V ta namen naj bi bila v središče dogajanja postavljena glavna akterja, fant in dekle, da bi bil prikaz rojstva in življenja njune ljubezni nekako posredno, analitično, odgovor na začetno zastavljeno vprašanje. Pred nami je tako fant, čigar interes je, da osvoji dekle; pred nami je še dekle, katere interes je, da se, vendar ne takoj, fantu prepusti. Fantu zadošča, da mu je dekle vizualno všeč; dekle se hoče prepričati, da mu je všeč samo ona — zato tudi tisti »vendar ne takoj«. To je pomemben zadržek, kajti na njem temelji vse opravičilo za obstoječo dolžino filma. Preverjanje te fantove »zvestobe« pa, poleg vprašljivosti o smiselnosti in zanimivosti tako implicitne že definirane pojma ljubezni zapelje fabulativno strukturo v načelo nanizanih skečev. Skromni fantaziji se imamo zahvaliti, da film ni daljši, saj tako načelo omogoča poljubno trajanje.

Na tej točki našega razmišljanja je potrebno omeniti, da je film komedija. Zdi se, da je zaradi tega dejstva avtor opustil dejansko skoraj vse tiste elemente, ki sicer dramskega junaka, se pravi tudi filmskega, konstituira kot

polnokrvno osebnost kakršnega si že bodi mišljenja, lahko tudi povsem izmišljenega (kakor je to primer v Pomladnem vetru), saj lahko le v soodvisnosti kakorkoli že definirane junaka in sveta vpelje avtor na podlagi te definirane za to soodvisnost logično in sprejemljivo logiko dogajanja, ki je nujen pogoj za umetniško verjetnost dela, s tem pa tudi za umetniško prepričljivost in resničnost sporočila ali ideje dela (filma).

Informacije, ki jih dobimo v Pomladnem vetru o obeh glavnih akterjih in o svetu, v katerem se gibljeta, ter o njihovem medsebojnem odnosu, pa so kaj pičle. Naštejmo jih: vizualnost, videz manekenov (zgolj urejeno lepi in brezosebni, da po eni strani ne odbijajo potrošnika, ki sta mu obraz in postava edina informacija, po drugi strani pa, da prav zaradi svoje brezosebnosti ne odvrta pozornosti od izdelka, za katerega delajo reklamo, ter dejstvo, da je fant študent — za dekle to le slutimo, saj o tem ni prepričan niti njen brat. Pristavimo še to, da fantovo študentovstvo pogojuje le določen odstotek mest dogajanja, se pravi, da opravičuje le nekaj tehničnih rešitev, ki bi zaradi svoje zgolj tehničnosti prav lahko bile tudi drugačne. Tako je fantovo študentovstvo pravzaprav ali sploh odveč ali zgolj poljubna, ena izmed možnih rešitev in torej ni vključena kot logična nujnost avtonomnega umetniškega organizma. Glavnih junakov njun status torej karakterni, intelektualni, osebnostno ne opredeljuje. Zanima nas še, v kolikšni meri ju opredeljuje svet zunaj njiju, se pravi, kakšen je njun odnos do sveta oziroma sveta do njiju. Tudi tu ostanemo precej praznih rok — močan je občutek, da je svet narejen po njuni podobi, saj je v filmu prisoten samo s svojo likovnostjo; funkcionira na podoben, že pri obeh glavnih akterjih napisano načelo, le da je osebo zamenjala narava ali interier —

stil, ki nam je dobro znan iz zdaj že redkih (kar se stila tiče) filmskih reklam.

Praznina pa seveda težko reflektira praznino in tako ostaja tudi dvosmerni odnos med junakoma in svetom — prazen oziroma ga kar ni. Tako imamo opravka z junakoma, do skrajnosti oskubenima, v prav tako oskubenem svetu, kar nam tudi pomaga razumeti začetno pripombo, da je edini interes shematskega junaka osvojiti shematsko deklo v shematiziranem svetu in da taka osnova pač ne more nuditi drugega kot shematsko, poenostavljeno sporočilo: zgodi se, da si fant poželi deklo in da se mu želja uresniči — fiziološka resnica, ki za večino ljudi ni nova. Izraz »shematski« mi pomeni do tiste mere abstrahiran vzročno-posledični sistem, ko pojav že ne predstavlja več nobene realitete, tudi teoretične ali abstraktne ne. V tem trenutku nam je omeniti še nekaj: napačno bi bilo seveda soditi, da je kriterij za umetniško avtentičnost v umetniškem delu prikaznega sveta in objektivnega sveta, kar so že večkrat omenjali prav v zvezi s Pomladnim vetrom; tudi za Hamleta lahko rečemo, da »ni res«; omenjeni kriterij je tako primeren verjetno samo za tista dela, ki se sama deklarirajo kot dokumentarna. V umetniškem organizmu pa gre verjetno za to, da je umetno ustvarjeni svet tako in do tiste mere po eni strani zvest svoji avtonomni logiki, da je prav v tej avtonomnosti verjeten in da dogodki po svoji implicitni logiki slede drug drugemu (kar je že dolgo tega ugotovil neki Aristotel), po drugi strani pa mora biti ta umetno ustvarjeni svet do tiste mere konkreten, da v njem lahko agirajo spet do tiste mere človeška bitja, ki so nam vsaj v nekaterih svojih potezah še ali pa že razumljiva in tako opravičujejo svojo človeško podobo. Eden izmed kriterijev vrednotenja umetniškega sveta bi torej lahko bila njegova

dialektično urejena, fabulativno-psihološko urejena struktura. Pomladni veter tega kriterija ne zadovoljuje.

Če smo si do zdaj v grobih črtah ogledali psihološko-idejni-likovni (stilni) preplet, si oglejmo še zvezo s fabulativno in zvrstno zasnovo. Kot že rečeno, gre pravzaprav za niz skečev komedijske narave, čeprav naj bi bil motiv celotne zgodbe ljubezen, tema pa ljubezensko zapeljevanje in izmikanje dveh mladostnikov, v našem primeru obeh glavnih akterjev. Pričakovati bi bilo, da bo komičnost, kolikor in kakršna pač že je, izvirala iz osrednje teme, da bo osrednja tema tudi predmet komičnosti. In tu je zanimivost, ki se veže na princip fabulativne zasnove: komičnost, kolikor je je, sploh ne izvira iz zastavljene teme, ampak iz posameznih skečev, se pravi iz vsebinsko avtonomnih enot, veže se na te posamezne enote in se znotraj njih tudi izčrpa, njeni nosilci pa so ali skoraj vsakokrat nove stranske osebe ali pa spet vsakokrat nove, za glavno temo in fabulo nebitvene situacije. Avtor ni našel komičnih elementov v razmerju in delovanju obeh glavnih akterjev, ampak je komedijske, komične elemente, po katerih je zvrst filma opredeljena, »prilepil«. »Prilepiti« pa jih je moral, saj v glavnih junakih preprosto ni bilo dovolj materiala za karkoli več kot za to, da sta. Proti avtorjevi volji se je torej zgodilo tole: dogajanje ni lok glavnih junakov, ampak zaporedje dokaj avtonomnih skečev, v katerih se kot stranski motiv pojavljata oba »glavna« junaka. Zgodilo se je še to, da imajo prav zaradi tega stranske osebe relativno več volumna kot pa glavne. Zato glavni motiv ni ljubezen, zato glavna tema ni ljubezensko zapeljevanje in izmikanje, zato sporočilo filma ni kakršna si že bodi misel o ljubezni; motiv in temo je iskati v posameznih stranskih prizorih, sporočilo filma pa je razdrobljeno med posamezne poante posamez-

nih skečev. Sinteze ni. Dramaturgija filma v svojem ožjem pomenu je nična.

Vendar pa nenaklonjenost filmu ne izvira zgolj iz te značilnosti, saj se opisani elementi in mehanizmi razkrivajo le filmsko relativno izobraženemu gledalcu; filmu so lahko nenaklonjeni tudi tisti, ki je nimajo. Njegova pomanjkljivost torej ni zgolj nestrokovnost, ampak nekaj, kar naj bi razumeli vsi — torej film le nekaj izraža. Vprašanje je, kaj. S tem, ko smo rekli, da film nekaj izraža, pa še ne pomeni, da ima tudi sporočilo. Sporočilo, ideja dela (filma) je nekaj, kar je hoteno imanentno, je tisto, zaradi česar je delo nastalo, kar je hotel avtor »sporočiti«. V Pomladnem vetru pa smo, kot je popisano, priča nekakšnemu samorazkroju tega sporočila. Zdaj smo morda za korak bliže odgovoru, kaj Pomladni veter izraža: smo jezni, ker smo pričakovali sintezo, sporočilo, neko misel, priča pa smo nehotenemu samorazkroju? Je dramski organizem do neke mere tako normiran, da nas podzavestno pusti nepotešene, če skrene s poti svoje avtonomne logike? Morda. Tudi. Vendar se zdi, da nas v glavnem jezi prav tisto, za kar smo maloprej rekli, da sploh ne bi smelo biti kriterij vrednotenja — da namreč »ni res«. Film torej le ustvarja vtis nekakšne resničnosti, ki pa se nam ne zdi adekvatna. Že v naravi umetniškega dela je namreč, da je izmišljeno, v njegovi naravi pa je tudi to, da ga vendarle sprejemamo kot neke vrste resničnost, še posebej, če kdo delo, tako kot Pomladni veter, deklarira kot ogledalo življenja. Takšna izmišljenost pa je verjetno le tedaj sprejemljiva kot umetniška resničnost, kadar ne zanemari osnovnih značilnosti in gibalnih principov človeka in sveta. In zato najbrž pri gledanju Pomladnega vetra pravimo, da »ni res« — ker so junaki in njihov svet vseskozi in vsestransko prazni. Film izraža reduciranost in selektivnost in to tako dosledno, da ob prizoru risanja mo-

dela-starca dvorana reagira s smehom. Selektivnost, že kar nenaravna intelektualna bornost ter iz tega izvirajoča odsotnost vsakršne možnosti za dramaturško, v ožjem smislu, zgradbo filma, se zdijo tiste glavne značilnosti, ki umetniško resničnost Pomladnega vetra razkrivajo kot dejansko izmišljotino.

Orisali smo dramaturško analizo Pomladnega vetra v širšem pomenu besede. Lahko bi končali. Vendar — tu je še tista nelagodnost, tisti malce moreči občutek nekakšne oportuniti tega

filma. Z vso svojo opisano karakteristiko se je po lokaciji svojega dogajanja in statusu svojih protagonistov znašel v že nekaj let trajajoči intenzivni aktivnosti študentov, ki prav s tistim, kar filmu najbolj manjka, globoko zarezujejo v naše življenje. Zaslužili bi si drugačen portret, vsi skupaj pa preprosto boljši film, ki z ignoriranjem cele vrste z le-to umetnostjo se že dolga leta ukvarjajočimi vedami naravnost preseneča.

Goran Schmidt

Poročamo — glosiramo

NOVA IZDAJA PLETERŠNIKOVEGA SLOVARJA

Slovar slovenskega knjižnega jezika izhaja strašno počasi. Vemo, da so takšne knjige plod težavnega in dolgotrajnega dela, toda pri našem slovarju se pojavlja še ena zadrega: premalo je denarja za razširitev kroga sodelavcev, kajti le tako bi delo hitreje steklo. Medtem ko imajo drugi narodi že različne vrste slovarjev: etimološke, frekvenčne itd., smo menda Slovenci zadnji med slovanskimi narodi, ki nimajo slovarja svojega knjižnega jezika. Seveda se lahko pohvalimo z marsičim, česar oni nimajo, npr. s kmečko ohcetjo, ki nas baje izredno dobro reprezentira v svetu. Oh, koliko pristne slovenske folklore je v njej, pravijo etnologi. Vsevedneži pa še marsikaj. Če se spet povrnemo na deficitarno slovarsko področje, potem moramo reči, da nas v zadnjem času tolažijo z novim pravopisom in napovedujejo, da bodo letos na svitlo dali drugo knjigo Slovarja slovenskega knjižnega jezika.

Še pred temi oblikami tolažbe se je Cankarjeva založba spomnila, da bi najbolje prebrodili sedanje slovarsko brezvetrje s ponatisom Slovensko-nem-

škega slovarja Maksa Pleteršnika s konca 19. st. Saj ne le očetov, ampak tudi dedov naših imenitna dela, je geslo, ki ga ne gre zametovati. Potem je bila razpisana pogojna subskripcija, potem je bil ponatis zagotovljen, potem smo precej dolgo čakali, potem sta se pojavili dve knjigi, od katerih ima vsaka približno 900 strani. Koliko graddiva, koliko veselja! Toda radosti je bilo kaj kmalu konec. Ob občudujočem listanju sta se nenadoma prikazali dve popolnoma prazni strani. Privid? Kje pa, samo kreпка tiskarska napaka. Da bi se zavaroval pred neljubimi presenečenji, začnem sistematično pregledovati stran za stranjo. Kolikšna malomarnost! Pokazali sta se še dve prazni strani in še ena zakonitost ponatisa: skoraj vsaka desna stran je v desnem spodnjem kotu — blago rečeno — bolj slabo berljiva, predvsem gotica je prav blago vdihnjena na papir. Skoraj tako, kot če bi šlo za ponarejanje starih rokopisov, ne pa za reproduciran ponatis tiskane knjige. Ker hočem imeti za vplačan denar solidno ponatisnjen slovar, ga nesem zamenjat v knjigarno. Vendar tudi z novim izvodom ni bilo nič boljše. Pri ponovnem natančnem pregledovanju so se spet pokazale praz-