

lahko samó še same sebi namen, za razvoj umetnostne dejavnosti pa brez smisla in pomena — torej čisto reprezentativna, fiktivna in kaj malo življenjska zadeva.

Resda manj pomemben, toda zato nič manj aktualen je formalni vidik Prešernovih nagrad. Že zapleti z letošnjimi nagradami kažejo, da tudi oblika, prek katere takšne nagrade nastajajo in prihajajo v javnost, ni brez vsakega pomena. Na prvi pogled bi se utegnilo zdeti, da zmore tako izrazito nacionalne nagrade podeljevati samo institucija, ki je v pravem pomenu besede nacionalna in umetnostna. Nobelove nagrade daje švedska akademija. Ali imamo Slovenci podobno institucijo? In kaj bi bilo potrebno storiti, da bi Prešernove nagrade podeljevala trdno in smotno sestavljena ustanova, brez površnega improviziranja z nekakšnimi komisijami, za katere se nazadnje izkaže, da sploh niso tisto, za kar so bile izbrane? Toda pomembnejši je seveda že sam način, kako prihaja do predlogov za nagrade in v kakšnem krogu predloge pretresajo in tehtajo. Zdi se, da je bila dosedanja praksa kaj malo javna, zato pa že kar preveč sramežljiva in tudi premalo odgovorna. Prav to kaže, da bi v zvezi s Prešernovimi nagradami kazalo uvesti prakso tako imenovanih javnih »nominacij« — kulturne ustanove, društva, zlasti pa umetnostne in kritične revije bi nagrajevalnim ustanovam lahko precej olajšale delo, ko bi ob pravem času predstavile javnosti jasne, na vse strani utemeljene in zato s primerno odgovornostjo sestavljene predloge. To je najbrž ena od mogočih poti, da se za prihodnje izognemo nevshečnostim, ki so ob letošnjih Prešernovih nagradah postale že kar moteče, in da se praksa teh nagrad obrne v kar največji prid tistemu, čemur so namenjene, se pravi samemu umetnostnemu ustvarjanju in poustvarjanju.

J. K.

## REVOLUCIJA NASPLOH ALI SAMO SEKSUALNA?

V februarski številki naše revije smo objavili dve glosi ob Hladnikovi Maškaradi oziroma ob zapletih, ki jih je sprožila prepoved prikazovanja tega filma. Že do takrat in pozneje je bilo ob aferi, ki jo je zanetila ta prepoved, napisanega in izrečenega toliko, da se k Hladnikovemu filmu res ne kaže več vračati. Pokazalo se je namreč dvoje: kdorkoli je film videl — in takih se je nabralo že precej — meni, da je film čisto preprosto slab in v njegovo obrambo ni vredno lomiti kopij; tisti pa, ki filma niso videli, se upravičeno lahko še naprej razburjajo, ker gledajo na *konkreten* ukrep prepovedi *docela načelno*, torej na drugi ravni.

Tako omogoča to razburjanje tudi razpravo o problemih, ki so širšega pomena in se le naključno vežejo na prepoved Maškarade. Med take zanimive spise sodi tudi razmišljanje Dimitrija Rupla Dvojna maškarada, objavljeno 20. februarja v sobotni prilogi Dela.

To razmišljanje je zanimivo predvsem zato, ker je D. Rupel film videl in se, kot član cenzurne komisije, pridružil njenemu sklepu o prepovedi prikazovanja, čeprav sam meni, da je takšen sklep »bržkone res anahronizem. Menim, da bi naš družbeni sistem zmožgel zmagovito konfrontacijo z Maškarado tudi brez cenzurne komisije.«

Zakaj se mi zdi Ruplovo razmišljanje tako zanimivo? Predvsem je vreden pozornosti piščev poskus, da prepoved filma upraviči v *načelu*, lahko bi rekli, z določeno rezervo, z idejnega stališča, ne pa v imenu javne ali kakršnekoli že morale, kar je storila cenzurna komisija, katere član je tudi Dimitrij Rupel. S tem dobiva filmska cenzura v Sloveniji — ne glede na to, koliko je ali ni anahronistična — čisto posebno težo, ki je prav gotovo nima v deželah, kjer še zmerom, povsem nesramežljivo, obstaja. Če stvari nekoliko

poenostavimo: v meščanskem svetu deluje cenzura v imenu morale, kot njen »čuvar«, nastopa torej takrat, kadar se ji zdi, da je treba tako moralo, največkrat tako imenovano javno moralo, zaščititi, ali pa, podobno, kot beremo v sklepu slovenske cenzurne komisije, zaščititi, recimo, mladega človeka pred »nemoralo«; v mnogih socialističnih deželah pa smo bili in smo še priča cenzurnim posegom predvsem iz političnih ali ideoloških razlogov, v primerih torej, ko so — resnično ali namišljeno — načeta ali izkrivljena takšna, torej politična ali ideološka, načela. Mi pa, kot samoupravna socialistična družba, nismo naklonjeni niti eni niti drugi obliki cenzure. Očitno tudi D. Rupel ne, zato se je odločil za čisto novo, izvirno jugoslovansko (ali slovensko) varianto: Maškarado odklanja — solidarizira se s sklepom cenzurne komisije oziroma je brez slabega občutka soavtor tega sklepa — ker ni revolucionarna, čeprav samo v okviru seksualne revolucije, ki pa je samo del splošne, totalne revolucije našega časa.

To je prav gotovo nov element, izviren, čeprav najbrž prezahteven za šibka ramena slovenske umetnosti, filmske še posebej.

D. Rupel ocenjuje Hladnikovo Maškarado v idejnem zrcalu Segalove Ljubezenske zgodbe, ki je po mnenju pisca komparativen primer takšne revolucionarnosti. Pozicija Segalovega romana (in filma) je po D. Ruplu v naslednjem: »... Ljubezenska zgodba... je pripoved o ljubimcih, ki izstopita iz običajnih tirnic sveta, v katerem živita, vendar ne na način, ki je značilen za ljubimce tradicionalnega romana 19. stoletja. Julien Sorel se je uprl celotnemu družbenemu sistemu, prav tako Ana Karenina in Ema Bovary. Družbeni sistem »prestopa« ni dovolil in je s sankcijo (junak propade) vzpostavil stari model... Družba, ki je usmerjena predvsem k menjavi že izgotovljenih produktov, torej k bolj ali manj verni

reprodukciji obstoječega stanja, menjajo pa se kvečjemu kvantitativna razmerja, ne more dovoliti kvalitetnega posega v svoj organizem in nosilca te nove kvalitete (junaka, radikalnega kritika...) čimprej spravi s poti... zveza Oliverja in Jennifer ni v bistvu prav nič romantična... Oliver je vzel nase odgovornost za prekinitev z bogatim očetom... Vzel je nase svojo odločitev tako, da je pustil svet, s katerim je »prekinil«, nedotaknjen... Z drugimi besedami, par v Love story ni potrditev osnovnega družbenega modela, temveč je iskanje, poskus, ki se glede na globalni družbeni sistem konča uspešno. Ljubimca nista ogrožena od družbenih zakonov, ne zanimajo ju obnašanja drugih, ne poskušata se odrešiti z obupno akcijo ali protestom, onadva sta praktično že odrešena. Polemika s svetom represije se je izkazala kot brezizhodna, saj povečuje represijo oz. vzdržuje obstoječe odnose...« itd. V nasprotju s tem suverenim *izstopom* iz običajnih tirnic sveta v Segalovi Ljubezenski zgodbi pa imamo v Hladnikovi Maškaradi opraviti z osnovno matrico, ki je »blagovna menjava, sistem, v katerem je mogoče izgubljene člene brez škode nadomeščati, jih reproducirati... saj niso v primerjavi z bistveno resnico sistema — nič, oz. komaj kaj vredni... Revolucionarji, ki hočejo spremeniti sistem od znotraj, propadejo... Osebe in predmeti v zgodbi Maškarada se dajo z lahkoto reducirati na menjajoče se člene sistema blagovne menjave... Tip »svobodne ljubezni«, kakršno vidimo v Maškaradi, je res že zdavnaj uveljavljen v svetu — komercialnega filma, tako zdavnaj, da mu je pravzaprav že odklenkalo. In treba je dati prav onim, ki menijo, da smo Slovenci v faznem zaostanku. Toda ne zato, ker nimamo Maškarade, temveč prav zato, ker jo imamo...«

Ruplova vsebinska in idejna analiza Segalove Ljubezenske zgodbe in Hlad-

nikove Maškarade je sama po sebi najbrž povsem nesporna, toda ta analiza je v omenjenem sestavku opravljena kot opravičilo ali vsaj pojasnilo znanega ukrepa cenzurne komisije, kajti Rupel pravi, da »takšen (film namreč), kakršen je, brez dvoma pade v mrežo pozitivne zakonodaje, po kateri se je ravnala republiška komisija za pregled filmov...«

Ali ni to nov zaplet? Komisija se je kot celota sklicevala pri prepovedi na ogroženost javne morale, D. Rupel kot njen član vsaj razume ta sklep in se z njim strinja, toda opravičilo zanj najde v pomanjkanju *revolucionarnosti* v Hladnikovem filmu ali vsaj v lažni podobi te revolucionarnosti. Ta laž pa se pokaže ob primerjavi s Segalovo Ljubzensko zgodbo, ki je tako, hočeš nočeš, postala obvezni model za presojo tudi slovenskih filmskih in drugih izdelkov. Tako se nam je prvokrat zgodilo, da je postalo opravičljiv vzrok za neko prepoved *pomanjkanje* ali *odsotnost* revolucionarnosti (ne pa zaradi »napada« na revolucionarnost, kar je značilno za nekatere družbene sisteme, obremenjene s stalinsko miselnostjo in prakso, ali zaradi »ogroženosti« javne morale, na kar se sklicujejo meščanski družbeni modeli), gre torej za nov element v slovenski družbi, ki očitno ni samo zaželen, ampak nujen, najbrž že kar obvezen, kar nam, hvala bogu, potiska v roko prapor svetovne revolucije, pa čeprav samo seksualne. Kajti: da bi takšna revolucionarna načela veljala tudi na socialnem in političnem področju, bi bilo težko verjeti: »Izstopi« iz družbe kot višja oblika revolucionarnosti v primerjavi s protesti, upori in akcijo sploh najbrž res ne morejo spreminjati ničesar (za to je dovolj primerov v preteklosti in v sedanjosti, pri nas in drugod), kajti vprašanje je, v čem je kakršnakoli revolucionarnost v takšnem »izstopku« iz družbe in kdo si sploh lahko privoščiti takšen luksuz. Toda to odpira že novo razmišljanje ob

Ruplovem razmišljanju. Vrnimo se k Maškaradi in cenzurni prepovedi.

Nedvomno: Dimitrij Rupel je dokazal, da Hladnikov film ni revolucionaren, tudi v smislu seksualne revolucije ne, da pa je zanesljivo slab film. Toda ali je bilo to sploh potrebno dokazovati? In navsezadnje: če bi bilo to tisto, zaradi česar se je komisija odločila za prepoved, ne bi mogli govoriti o neopportunity takšne cenzurne komisije v naši samoupravni družbi, temveč bi morali podobne cenzurne komisije razširiti na vsa umetniška področja, kajti slaba dela nastajajo povsod, in celo ne samo pri nas. Česa takšnega pa si Rupel najbrž ne želi, zato ostaja odprto vprašanje, na kaj je pravzaprav hotel pisec odgovoriti v tem svojem razmišljanju, Je morda iskal in hotel najti moderen, revolucionaren sinonim za moralo ali celo javno moralo?

Komisija je namreč vendarle operirala v imenu morale. Drugače tudi ni mogla. Presojati stopnjo ali odsotnost revolucionarnosti v Maškaradi prav gotovo ni bila ne njena dolžnost ne njena pravica. Očitno pa je to publicistični konjiček Dimitrija Rupla.

C. Zlobec

## SLOVENSKA (GLEDALIŠKA) LOGIKA

Potrjeno je bilo že neštetokrat, kar se je nedavno spet potrdilo: slovenska logika hodi samosvoja, čudna dosledna pota. Kar bi veljalo kjerkoli v svetu kot absurd, je pri nas logično, več: dokaz in potrditev neke, menda samo nam lastne doslednosti. S tako dosledno slovensko logiko so nedavno vpisali v naše gledališke anale novo poglavje stare domačijske zgodbe o ravnateljstvu Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Poglavje vsekakor ne zaostaja za kvaliteto že poprej popisanih strani naše gledališke zgodovine zadnjega obdobja, morda je celo še bolj prefinjeno izpeljano v svoji dosledno