

o dvakrat treh slovenskih filmskih radostih in blaznostih

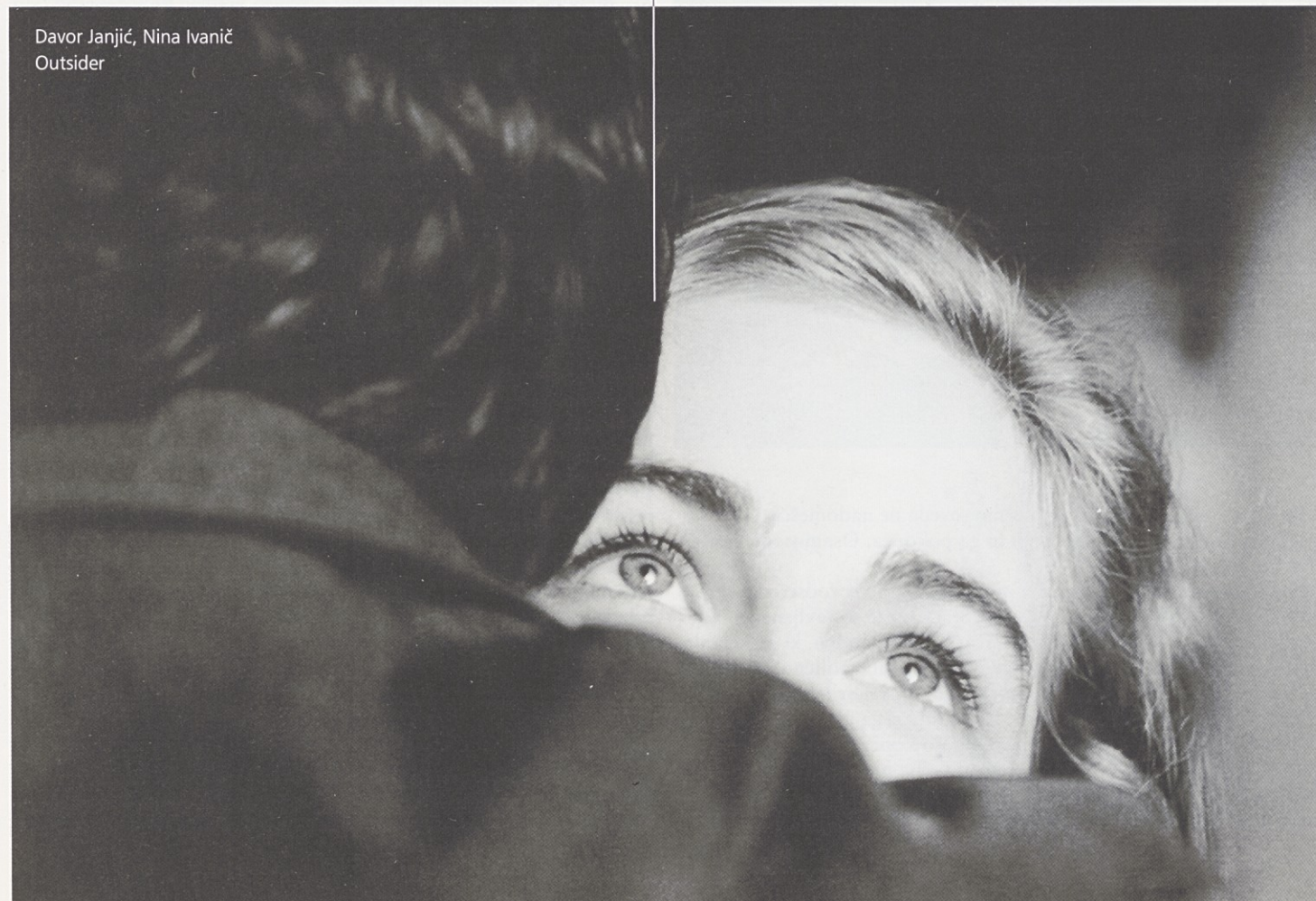
Poskus ukinitve slovenskega v slovenskem filmu

nejc pohar

Čas, ki je pretekel od zadnjega kadra generacijsko-ljubezensko-časovnega trojčka, se zdi dovolj dolg za distančen pogled, za tak pogled torej, s katerim poskušamo *Ekspres, ekspres* (Igor Šterk), *Outsiderja* (Andrej Košak) in *Stereotip* (Damjan Kozole) umestiti na hipotetično razvojno krivuljo nacionalne kinematografije. Ob tem seveda velja računati na vse težave, ki sedmo umetnost v tozadevno skopuški državi spremljajo ob vsakem metru posnetega traku. Torej bo šlo za poskus umestitve slovenskih filmov v slovenskem okolju, a poskušali bomo ohraniti nevtralen, torej evropski, ali pa boljše, svetovni filmski pogled. To pomeni predvsem, da relativno nizki proračuni ter polamaterskost v smislu redkih popolnoma filmu predanih ustvarjalcev ne bo olajševalna, temveč zgolj okoliščina, značilna za vse tri slovenske režiserje, ki so se s spopadli s celovečercem. Prav na podlagi nizkih proračunov, prvenskosti in generacijske pripadnosti jih lahko primerjamo s približno 15 let starejšimi snovalci *Treh prispevkov k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjaševič, Mitja Milavec, 1983). In ob začetku ugotovimo, da se je pogled vsaj navidez očistil in osvobodil spon socialnega trpljenja in margine kot svoje izhodiščne točke. To seveda ne pomeni, da se je spremenila kvaliteta samih izdelkov, a vendar je moč zatrditi, da se je gledanje zmeščalo, vanj pa ugnezdila redka slovenska filmska kvaliteta, smeh in nasmeh, vpisan v sam filmski dispozitiv kot način nostalgčnosti. Na drugi strani očesa pa se je kot vedno bolj pomembna kvaliteta zasidrala komunikativnost in posledično komercialnost – stalnica v novi slovenski, kako se že reče, (post)kapitalistični družbi.

Trojico lahko na način dva plus ena razbijemo že v okviru fabule. Čeprav gre v vseh treh primerih za ljubezensko zgodbo, obravnava Šterk moškega junaka in žensko junakinjo enakopravno. Njuno usodo privede zavezanost vlaku do sanjskega razpleta, oba preživita, celo več, srečno se poročita in do poznih let opravljata železniška dela, njuno odločitev pa potrdi celo morebitna, mogoče platonska, zveza med nuno in župnikom, torej med predstavnikoma moralne avtoritete. Košak in Kozole stavita le na junaka, ob katerem stojeta usodna ženska ter moralna avtoriteta v smislu enega izmed družinskih prednikov. Seada maltretira oča, dokončno pa ga v smrt in s tem tragični konec pahne prav "nesreča" njegove Metke. Maks jih sliši od mame, njuno srečanje se porazno konča, morda prav zato, ker Max ve, da mater rabi, a jo poskuša nadomestiti z

Davor Janjić, Nina Ivanič
Outsider





Barbara Černič, Gregor Bakovič
Ekspres, ekspres



Zijah Sokolović, Davor Janjić
Outsider



Tina Gorenjak, Roberto Magnifico
Stereotip

Marjetico, svojo dobro muzo. Ta mu seveda ne nadomešča roditeljice, kar ob koncu sprevidi in ga pokonča. Osamosvoji se ali umri, stereotipnež.

Morda tovrstno logiko odnosov med spoloma in sorodstvenih razmerij narekuje že gradnja zgodbe. Šterkova je sestavljena iz mnogih manjših, kot pravi tisti najava. Kratka zgodba, ki se jo lahko dolgo pripoveduje. Košak pripovedovanje zgodbe odlično izpelje, a morda prav zaradi komunikativnosti izgubi pri neizdelanih detajlih ter karakterizaciji stranskih likov, kar zahtevnega gledalca mestoma dolgočasi, povprečni pa srečno prijadra do konca. S podobnim problemom se ukvarja tudi *Stereotip*. Ta cilja na Altmanovsko poetiko natančno izdelanih značajskih tipov, a v svojem igranju s stereotipi, celo znotraj slovenskega filma in nacionalne identitete,

postane takšen prav sam, saj si z neizdelano komiko odžaga lastno vejo razpoznavnosti.

Zarezo med tremi velikimi lanske sezone je mogoče obravnavati tudi skozi stališče izbire glavnih junakov. Bakovič kot nežni in rahlo zmedeni, a odločni in strastni popotnik, ki lahko, če mu plan ne dopušča obrazne mimike, pleše na Vivaldija, ter Čerarjeva kot avanturistična, a zvesta in natančna ljubiteljica vlakov. Idealna *femme fragile*. V primeru obeh drugih filmov je glavna moška vloga postavljena nekolikanj drzno. Na eni strani uspe z Janjičem kot novim obrazom v Sloveniji, ob tem je zanimivo celo to, da film nosi prav on s pomočjo drugega "tujca", Sokolovića. Tudi njiju družita nežni, že kar vdani ženski, kjer Metka povsem ustreza duhu časa, prirejenemu za okus 90.000 gledalk in gledalcev. Kozole stavi na Magnifica, s tem pa si morda zapre tržno nišo, saj je njegova vloga na slovenskem tržišču že dodobra utemeljena in postavljena tudi s stališča svetovnonazorskega prepričanja o "tistem pevcu z Balkana". A tudi tu tujec, tokrat tujec v filmski umetnosti in ne, na primer krajevni oddaljenosti, nosi film. Kar je usodno. Če torej hočete enakopravnost spolov in srečen konec, se naslonite na domačo produkcijo in fragilno lepoto, če ste naklonjeni le enemu spolu in tragičnemu, po možnosti katarzičnem zaključku, "uvozite" glavne akterje ter jih obdajte s krhkimi družicami, ki se ob koncu spremenijo v fatalke.

Pomenljiv je celo jezik kot eden izmed elementov nacionalne substance, kot orodje prve dame slovenske samobitnosti, literature torej. Zato se zdi *Ekspres*, *ekspres* najbolj umen. Vprašanju, kako naj svet razume nek minoren slovanski jezik z mnogimi otenki in povezavami z drugimi minornimi slovanskimi jeziki, se izogne tako, da ne govori. Po *Ekspresu* ni mogoče napisati znosnega romana, če že hočete, *Stereotip* in *Outsiderja* pa je potencialno mogoče brati šaljivo. *Ekspres* državo na nek način ukinja, saj lahko (spomnite se menjave bankovcev) skozi plava z velikimi zamahi, *Outsider* jo utemeljuje predvsem v zgodovinskem smislu, *Stereotip* pa jo poskuša utemeljiti preko nacionalnega bistva, preko psihičnega portreta slehernega Slovenca kot na mater vezanega umetnika. Jezik ter konkretna zgodovinska situacija in nacionalni karakter omejujeta poetičnost in brezčasnost filmskega medija, a ga obenem vzpostavljata (tudi) kot način pripovedovanja zgodbe. Ljubezen je v *Ekspresu* torej utemeljena kot zaveza potovanju in hipno prelivanje teles prav zaradi naključnosti življenjskega načina, neodvisnega od produkcijskih odnosov (ko je keš, se vozita z njim, ko ga ni, ga zaslužita prav preko potovalnega sredstva), *Outsider* jo pojmuje kot edino skupno točko preseganja različnih ideologij, ki se ob koncu naključ vsemu izkažejo kot določevalne, v *Stereotipu* pa se ljubezen kaže kot način upora proti tržni logiki, ali natančneje, kot način utemeljevanja nepoznavanja tržnih zakonitosti (lobiranje s kritiki, naslanjanje na "konceptualistične" blagovne znamke). Bi se *Ekspres* torej lahko zgodil, če bi Bakovič postal direktor železniškega podjetja, bi *Outsider* ostal outsider, če bi Sead igral pop. Bi *Stereotip* preživel ob navezi z ustvarjalci javnega mnenja? Skupna točka vseh treh je torej podoben (delno odklonilen) odnos do obstoječih produkcijskih razmerij.

Ekspres ponuja odgovor z navideznim uklanjanjem vladajoči ideologiji, s službovanjem v kapitalistični organizaciji, ki pa ni namen sam po sebi, temveč zgolj način, kako potovati naprej. Zato lutke in poljuben vodnjak kot Fontana di Trevi niso posledica naključja. Lahko nas postavite na vaš oder in z nami upravljate kot z marionetami, ampak sami bomo znotraj odra s pomočjo domišljije vedno našli način, kako si ustvariti ugodno življenjsko podnebje in se s pomočjo poljubnega vodnjaka prestaviti v za nas realen čas in prostor določenega vodnjaka (na primer omenjenega rimskega). Z omejenimi količinami kapitala nad kapital torej, a nikdar zaradi njega samega, temveč vedno zaradi ustvarjanja takšnega prostora, ki dovoljuje zadostno življenjsko svobodo. Tako gre brati tudi končni prizor srečanja dveh uniformiranih predstavnikov katoliške cerkve, ki se verjetno držita temeljnih pravil obnašanja, a si obenem puščata prostor za strasten pogled. Z njim pa relativizirata tudi tradicionalno poroko obeh glavnih junakov. Delno kompromisen odgovor ponuja *Outsider*. V enem izmed politično najbolj kočljivih špilov na vrhu stopnice (po žuru), ki Bombo dokončno zapečati, ne našljajo kakšnih Sex Pistolsov, temveč se ukvarjajo s tršo inaičo ultra popularnega hita Plavega orkestra z naslovom *Goodbye Teens*. Navidezni uporniki so torej le prikriti potencialni osvojevalci že

utemeljenega večinskega okusa. V tem pogledu je najbolj iskren *Stereotip*. Ko Magnifico končno ugotovi, kako uspeti, torej spati z eno izmed predstavnic kulturniške elite, se Marjetica počuti ogroženo, saj je njeno nadomestno materinsko mesto zasedla nova ženska, s tem pa podrla tradicionalen monogamen zakonski stan. Lahko si neobrit, grob in vobče primitiven, a vedno ostani moj in le moj. Škoda, da Marjetka svojega boema ne kliče kar oči.

V *Stereotipu* so obstoječa pravila tržne demokracije torej res nasilna in neprijazna, vendar dovoljujejo vztrajanje v klasičnih miselnih shemah klasične slovenske spolne usmeritve. Paradokso torej lahko spremenimo produkcijski način in s tem izgubimo vir inspiracije, ali pa ohranimo oba, a ne moremo ničesar prodati.

Na zgoraj omenjeno pretežno dualistično delitev treh filmov opozarja tudi glasba. Prava filmska instrumentalna z natančno izdelano temo in pretanjeno uporabo različnih inštrumentov, ki jim lahko mestoma pripišemo pomembno vlogo v oblikovanju ekspresivskih akterjev, se sooča s predelanimi popularnimi skladbami, kjer je poudarek predvsem na vsebinsko polnih besedilih (Lošičev *Goodbye Teens* in Magnificov *I Think*). S stališča znaka lahko *Ekspres* označimo kot film podobe, *Outsiderja* kot film pisave, *Stereotip* pa nas napeljuje k različnim, a nikjer popolnoma utemeljenim branjem. Znotraj njih bi bilo morda smiselno največji pomen pripisati prav zdresiranemu zvoku, na kar nas opominja že izbira glavnega igralca kot poklicnega pevca zabavne glasbe.

Na tem mestu si drznemo privoščiti še analizo smeha in nasmeha kot fiziološke spremembe obraznih mišic gledalk in gledalcev.

V *Ekspresu* se ustnici nikdar ne razpeta, temveč zgolj ukrivata navzgor (in to mnogokrat), v obeh ostalih filmih pa naj bi se razdalja med ustnicama občasno (a v našem primeru precej redko) precej povečala. V *Ekspresu* je nasmeh utemeljen s pojmovanjem zgodovine kot tistega, kar si najbolj želimo, a nas že način doseganja željenega cilja napoti k samodistanci, saj nam potovanje samo ves čas uhaja. Nasmeh je torej namenjen vsakemu trenutku posebej, tako krhkem, da smo ves čas v nostalgичni poziciji, ko je prihodnost tista, ki se je najraje spominjamo in obenem upamo, da se je bo mogoče spominjati tudi v naslednjem negotovem trenutku.

Outsiderski nasmeh je popolnoma drugačen, obrnjen. Sead se ubije, a Metka obdrži njegovega otroka in s tem nadaljuje rod upornikov in večnih idealistov, tako pa ohranja klasično tragično pozicijo nekrive krivke, ki to zaradi svoje tradicionalistične drže (plod je že živo bitje v rokah nekoga drugega in ne njegove nosilke) sploh ni. Stereotipov nasmeh je smehu najbližje. Občasno ga izvabi iz trebuhov najmanj obremenjenih gledalcev, najverjetneje "bednih hipijskih kreatur", ki si upajo spopasti s samoironijo. Vprašanje o tem, koliko filmoljubcev in pripadnikov "neboemske" populacije se ob filmu že zaradi minljive narave osvetljenih, hitro vrtečih podob, sploh smeji, ostaja nerazrešeno, a vendar se prav ob "filmih o filmu" zamaknjeno smehlja večina.

Vse tri filme torej povezuje ljubezenska zgodba, ki se ukvarja z osamosvajanjem ljubezenskega odnosa od okolja kot produkcijskega načina ali ključnih sorodstvenih razmerij. Morda je sanjska rešitev v *Ekspresu* mogoča prav zaradi izgube družine. Bakovič umre oče, Cerarjeva se od družine odcepi v simbolnem smislu. *Outsider* je v družinskem smislu insider, saj družinske odnose enači z družbenimi in jih poskuša spreminjati nasilno, torej s splošnim uporom kot duhom časa. *Stereotip* pa ostaja v familiarnem smislu najmanj inovativen zgolj z zamenjavo ljubezenskega objekta – mati in ljubico. Razlikovanje v odnosu do družine ustvarja zanimivo raznovrstnost v vseh treh filmih, a predvsem *Outsiderja* in *Stereotip* postavlja v vrsto mnogih slovenskih filmov, ki so se obremenjevali z očetmi in materami ter se iztekli v smrt enega izmed glavnih akterjev. *Ekspres* je morda zato najbolj svež in zapomnljiv tudi po nekolikanj daljšem časovnem obdobju. Patetično rečeno: česa takega v slovenskem filmu in celo v filmu nasploh še nismo videli, omenjena trditev pa zdrži toliko bolj, ker gre za najbolj filmskega izmed vseh treh filmov predvsem zaradi filma o filmu samem in ne za filma o dveh filmskih stalnicah, državi ali (in) družini.

Primerjava z omnibusom blaznosti na eni strani pokaže bistveno večjo komunikativnost ter neobremenjenost, po drugi strani pa vsaj Košakov in Kozoletov film ostajata v shemi socialno-družinske problematike, ki ne ponuja več niti kančka upanja. Če je Milavčev Frenk ob koncu zakoralak proti križišču ter se je Jurjaševičev Emil še vedno lahko rešil iz goreče stolpnice, sta strela *Stereotipa* in

Outsiderja dokončna. Celo dogodki pred njima kažejo, da se v 15 letih ni zgodilo nič presenetljivo novega. Frenk pije z mamo, Sead pa jo tolaži, Ivanu se sfrka zaradi ženske in sistema, Maksa tudi ne razumejo – niti Marjetka niti sistem. Celo spolnost ostaja obremenjena, tako rekoč vpeta v socialno brezizhodnost. Štáfeta na Košakovem žuru je podobna vsem ljubimcem Frenkove sosedice, nezainteresiranost Marjetice pa se spogleduje z Olginim odporom do Emilovega čudaštva in njegove navezanosti na flavto. Zato se zdi Šterk celo znotraj primerjave obeh trojic najbolj inovativen. Bakovič in Cerarjeva se ljubita radostno in neobremenjeno, tako kot Lužnikov par, skrit med jezersko ločje, kjer se ženska ne ustraši Ivanovega spolovila (ali celo Emilove flavte), temveč ji njegovi produkti celo dišijo – po kostanjih. In celo konec njune zgodbe je podoben, čeprav v spremenjenih življenjskih pogojih. S poljubom zapečateni poroka roparja (torej finančno nesposobnega) in njegove noseče ljubice v zaporu je vsaj toliko utopična in drzna kot nadaljevanje Šterkove ljubezenske zgodbe preko iskric v očeh nune in župnika. In morda je prav utopičnost, torej natančna opredelitev mej in zatem njihovo zavestno preseganje bodisi s skoraj nemimi filmi bodisi z inovativnim pristopom k produkcijskim razmerjem, način, kako presegati slovensko filmsko blaznost.

Zato se velja vprašati, kakšen bi bil slovenski film, če bi država za obdobje, recimo petih let, prepovedala filme, ki se ukvarjajo s socialnimi marginalneži, zateženimi človeškimi usodami ter brezizhodnim življenjskim okoljem, namesto njih pa uzakonila politično-psihološke shriljivke, komedijo ter ganljivke z jokavo-srečnimi zaključki. Ali vsaj potrditi Šterkov primat. Zaščitni znak Slovenije je beseda, tako v obliki zborovskega petja kot v filmskih predelavah literarnih del. Zato v *Ekspresu* ne govorijo. Slovenski filmi se zahaklajo ob sorodstvenih vezeh, zato bomo eliminirali vsaj starše. Slovenski filmi utonejo ob seksu, zato bo ta prikazan radoživo in prijetno prikrito. V slovenskih filmih morijo (včasih celo sami sebe) in to ponavadi s pištolami, kar pelje k tragičnemu koncu, zato bosta vsaj glavna junaka ostala živa in srečna. Slovenski filmi trijajo na instrumentalno-vokalne popevke, zato bo vsaj glasba utemeljena s štrajharji. Slovenski filmi se ne spominjajo, še najmanj pa v ta namen izrabljajo infrastrukturo, zato se bomo spominjali prav preko nje, torej preko vlaka. Slovenske filme muči zgodba, zato jo bomo zreducirali.

A Šterk sploh ni imel težkega dela. Ozrl se je le na Papičev plakat, namenjen promociji *Treh prispevkov*. Na njem gre vse na tri, pozorno oko pa se ustavi vsaj na oblačkih, lipovih listih, krvavica, poličih rdečega vina, šalčkah za kavo, kovancih, lopatah in dimnikih. Sami preštejte, koliko naštetih objektov ste srečali v vseh šestih obravnavanih filmih in koliko v vsakem posebej. In ob koncu izračunajte, kdo je na lestvici pojavljanja vseh atributov slovenstva zadnji in kdo mu sledi. Zanju navijamo mi. •

