



Uroš Potočnik

pet majskih dni

1998 barvni 65'

producent Umetniški program TV Slovenija in ATA Produkcija **režija** Franci Slak
scenarij Brane Bitenc **fotografija** Valentin Perko **glasba** Mitja Vrhovnik-Smrekar
montaža Nika Lah **igrajo** Uroš Potočnik (Borut Rejc), Pavle Ravnohrib (duhovnik),
Željko Vukmirica, Slavko Cerjak, Ludvik Bagari, Jožef Ropoša, Veronika Drolc, Dare Valič

"Blažen človek, ki ne pozna oblasti, kot je tudi on njej neznan." Ernest Gellner

Le kaj je moč napisati o skozinskem povprečnem filmu? Če je ta povrh vsega še slovenski? Če je, kot da njegove hibe in provenienca ne bi zadostovale, posnet po resničnih dogodkih iz črne kronike? Če so ti dogodki neločljivo zvezani z nekimi še bolj 'odločilnimi' dogodki, tako da tvorijo homogeno spominsko enoto? Nič kaj dosti. *Pet majskih dni* je kljub svojim idealnim predispozicijam samo film z bolj majhno začetnico. Morda zato, ker je televizijski, pa ne nujno v smislu produkcije, budžeta ali kakšne 'teve estetike', temveč bolj zaradi svoje 'televizijske držbe', stanja, v katerem se filmi pri nas ponašajo s svojim siromaštvom in površnostjo. Če se zdi tovrstna drža komu vznemirljiva, je tudi tole film zanj. Ostali čakamo, da kdo iz zgodbe res iztisne kaj bolj kinematičnega.

I. Kaj ste počeli med prvim in petim majem 1986?

Ste spremljali proces desetletja, sojenje ustaškemu zlikovcu Andriji Artukoviću v Zagrebu? Ali se še kar zgražali nad ravnanjem Reaganove administracije, ki je 15. aprila poslala nad Tripoli in nad delovno libijsko ljudstvo bombnike v upanju, da se bo kje v bližini detonacij njihovih bomb znašel Moamer al Gadafi? Ali ste oprezali za Halleyevim kometom, ki je v tistih dneh skoraj že poniknil s horizonta vsakega boljšega daljnogleda? Ste se morda celo udeležili aktivnega, stratosferskega opazovanja mimobežnega telesa, ki ga je štiri dni zapored izvajal JAT – po znižanih cenah vas je za tričetrt ure dvignil visoko nad oblake in ostalo navlako, kjer je vaš pogled sicer segel dlje, a je tudi komet medtem odtaval že predaleč stran, da bi od njega ostalo kaj več kot le vlečka v vakuumu. Morda pa ste spremljali zasedanje kluba sedmerice s Tokiu, kjer so gostitelji delegatom dali dežnike, impregnirane s svincom? Bolj verjetno ste le praznovali prvi maj – zelo verjetno na Rožniku?

Ne, najverjetneje ste metali solato in ostalo sočivje v smeti, tičali za štirimi zidovi in oprezali za radioaktivnimi padavinami. Te so 2. maja dosegle najvišjo stopnjo onesnaženosti in marsikdo je gobe jedel šele čez kakšni dve leti. Istega dne se je vojak Bojan Plut potikal po Brežiški občini, vaščani ob cesti med Brežicami in Bizeljskim so dopoldne slišali strele, pozno zvečer pa se je Plut pojavil v Kapelah, jmer

je Urekovim, ki so imeli prižgane luči, zagrozil z orožjem, jim pobral peščico živil in moped. V soboto ob treh zjutraj je ubil dva inšpektorja RSNZ...

Ali kot je situacijo povzelo naše glavno občilo: "19-letni vojak Bojan Plut, doma iz Metlike, je v četrtek pobegnil iz vojašnice Boris Kidrič v Ljubljani, kjer si je prilastil avtomat in 700 nabojev ter na svoji poti proti Dolenjskem in Posavju odvezel še štiri osebne avtomobile in moped. Motiv njegovega pobega, vsaj uradno, za zdaj ni znan, Bojan pa naj bi bil po besedah njegovih znancev že v mladosti precej svojeglav, agresiven in hitrih ter nenadnih odločitev, vse to pa se je v teh dneh potrdilo tudi na terenu. Potem, ko se je v petek zvečer izmuznil na blokiranem območju v Kapelah, je v soboto ob treh zjutraj iz zasede ubil Branka Likarja, medtem, ko je Jože Pavlin tri ure kasneje podlegel ranam v brežiški bolnišnici, oba pa sta bila inšpektorja RSNZ. V svoji agresivnosti si šel Plut celo tako daleč, da je oba delavca vrzel iz avta in se s službenim golfom, ki ga je preresetal z 12 strelji, odpeljal proti Bizeljskem. Prišel je le en kilometer daleč, kajti iz prestreljene cevi je izteklo gorivo in voznje ni mogel nadaljevati. Akcija iskanja, ki so jo ob širši pomoči v soboto zjutraj nadaljevali še bolj načrtno, kljub temu ni prinesla prvih sadov. Po neuradnih informacijah je Plut do popoldneva spal v vikendu nad Staro vasjo pri Bizeljskem, kjer ga je lastnik ob slučajnem obisku preganl, zaradi dežja pa so sled za vojakom izgubili tudi dresirani psi. Na obsežnem območju: Brežice–Dobova–Kapele–Bizeljsko–Pišce–Globoko–Bukošek, prekritem z gostimi gozdovi, se je Plut očitno izmikal patroljam, blokadam, preletom miličniškega helikopterja in zasedam s posebnimi vozili. To pa ne preseneča, saj se je na sluzenju v JLA usposabljal in uril prav za podobne in posebne naloge." Vlado Podgoršek, Delo, 5. maj, stran 5.

Da bi bila podoba celega pripetljaja manj toga in slovenskemu bralcu bolj domača, jo je isti pisec počlovečil takole: "Mladi fantje posebnih enot republiškega sekretariata za notranje zadeve so na nogah že po 36 ur. Obšli so mnoge odročne kraje in zaselke ter se gibali po blatnih kolovozih in ozkih poteh; a ob očitni utrujenosti hkrati ne morejo prehoviti domačinov, ki so jim postregli z jedačo in pijačo na vsakem koraku."

Za uvod toliko o dogodkih med prvomajskimi prazniki leta 1986, dogodkih, na katerih temelji *Pet majskih dni*. Ker se pri tem filmu zdi od vsega še najbolj zanimiva korespondenca med dogodkom, ki je služil za osnovo zgodbi, in njegovo filmsko diegezo, bomo poskušali na kratko in brez prevelikih predsodkov slediti zapletenim meandrom medijske reprezentacije dogodka in hkrati upoštevati filmsko verzijo. Točke, v katerih obe različici ne bosta sovpadali, so morda točke, kjer je možno detektirati avtorsko govorico, opazovati njeno nastajanje, ki je v osnovi konsekvativni proces oddaljevanja od 'originala' (seveda je treba upoštevati, da v javnost lansirani podatki niso opisovali dejanskih dogodkov. Najbolj sumljiv je gotovo Plutov samomor). Na kratko: česar je v filmu več, je element neke avtorske nadgradnje, česar pa ni ali je (tega) manj, je posledica modificiranja zgodbe novi konceptiji, žrtev nove sheme realnega.

Več je v filmu seveda protagonista, Boruta Rejca. Koliko bi ga smelo biti, pove zgovorni Dnevnik: "Mimo uradnega sporočila, ki so ga včeraj posredovali, je znano, da se je Bojan Plut rodil 31. marca 1967 v Metliki, kjer je končal osnovno šolo, nato se je učil za mizarja, delal pa je v obratu Novolesa v Metliki. Že pred odhodom k vojakom je prišel navzkriž z zakonom: najprej zaradi prometnih prekrškov, tudi zaradi prekrškov v zvezi z orožjem, zaradi tihotapstva, a tudi zaradi kaznivih dejanj, predvsem tatvin in velikih tatvin, nazadnje tudi lani. Nato pa je 19. decembra oblekel vojaško suknjo in služil vojaški rok v vojašnici Boris Kidrič v Ljubljani..." Dnevnik, 6. maj, 1986, stran 16.

Karakterizacija, ki jo je v filmu deležen Borut Rejc, močno presega kompetence dokumentarističnega poročila; dodani so vsaj starši, dekle, prijatelj, duhovnik Stanko in Borutove punkovske afinitete. Bojan se na svoji poti ni poslovl od staršev, niti se ni razšel s punco, ni se zatekel k duhovniku.



Uroš Potočnik, Pavle Ravnohrib

Vsaj tako pravijo uradni viri, če pa karkoli od tega ne drži, se vsem prizadetim globoko opravičujem. In niti ni naš namen ugotavljati resničnega poteka dogodkov, temveč bolj detektirati tiste elemente v sami zgodbi in karakterizaciji, ki pričajo o spremembi v namembnosti likov in njih odnosov, potrebni za podajanje neke preurejene zgodbe.

Borut Rejc v filmu skozi srečanja s svojimi bližnjimi dobi predvsem status žrtve; vidimo, kako je za njegovo prenatrpano odločanje zaslužno v mnogočem okolje, šibka mati in brezbrilni oče, pa strogost v vojski; vidimo, da je njegova punca resna histeričarka, vidimo, da je njegov edini pravi prijatelj razumevajoči duhovnik Stanko, ki mu je enkrat že pomagal najti rešitev na stranpoteh, po katerih je blodil. Nadalje zaslutimo latentno paranojo, ki ga daje, in proti kateri ne more nihče nič. Gre skratka za to, da se v filmu pred našimi očmi oblikuje kredibilen junak z močnim psihotičnim nabojem, za katerega vemo, da bo na koncu umrl. V filmu nadalje ni opisana vsa njegova pot, saj je Plut verjetno 1. in 2. maja zašel na Hrvaško, nekje pri Čakovcu zamenjal v Ljubljani ukradenega golfa za fičota, se v okolici Zagreba izognil blokadam in se vrnil nazaj do Kolpe. Čemu izpustiti lokacijo? Minimalizacija stroškov?

Geografija često implicira kakšno narodotvorno funkcijo filma, ki pa tu skorajda ni prisotna, vsaj ne v takšni meri ali groteskni obliki kot v *heimat Felixu* (1996) Boža Šprajca, saj nimamo nekega mikrouniverzuma slovenstva in tujstva, v katerega interakciji bi se formirala identiteta, kot tudi nimamo trdne geografske podlage, na in skozi katero bi se novo istovetenje povnanjalo, kot temu pri *Felixu* služi kraška pelikula.

Slovenstvo je tu mnogo bolj nerazdelano, deloma lokalizirano na opozicijo JLA/Slovinci in kvečjemu še Stankove meglene predstave o tujcih (Italijani, Avstrijci). Identitete, ki se tu oblikujejo, so manjšinske, lokalne, subkulturne (seveda vse bolj nakazane)...

Izpuščanje 'hrvaške epizode' Plutove/Rejčeve poti pa je bolj ali manj pragmatična poteza, s katero naj bi se obdržal fokus na konkretnem, dokaj omejenem prostoru, ki za Boruta ostaja svoboden. Imamo torej neko napol formirano uporniško, punkovsko identiteto, ki skuša najti izhod iz svojega okraja, ker v njem ni več ničesar njej dragega. Kako se nanjo lepijo novi pomeni, nam ilustrira sekvenca z dne 2. maja, ko se Borut zbudi v partizanski koči in iz nje pobegne, da bi med potjo postal 'Nemec' – pa ne okupator, temveč notranji sovražnik države. Označevalska igrice, potekajoča prek otroškega pogleda, ki skozi daljnogled vidi, česar (stari) starši ne vidijo, je dovolj simptomatična. Nedolžne otroške oči vidijo bojevnika, odporika, skrivača, samega proti vsem ostalim. Ko pa jim ta ukrade avto in postane viden vsem, otroški pogled izgubi naklonjenost – partizan postane Nemec, ker ni več viden z daljnogledom.

II. Simptomi kataklizme paralelnega sveta

Poleg teh nekaj psiholoških nadgradenj lika(ov) se v filmu pojavljajo še nekateri elementi, ki konstituirajo avtorsko govorico.

Eden njih je 'simbolika močerada'. Živali – simbolov v slovenskih filmih od nekdanj kar mrgoli, segajo pa vse od čebel do bikov. Pa recimo, da je močerad simbol za nevarnost, ker o ljudski simboliki nismo podkovani – in dobimo enega izmed znakov, ki v filmu signalizirajo razkroj zunanjega sveta. Sveta, ki v nekem paralelnem času živi med jedrsko nesrečo, se skriva v pričakovanju radiacije in zaskrbljeno sprejema novice iz Černobila. Rejc, ki se zbudi sredi vlažne hostnate podrasti, kjer se *per definitionem* zadržujejo kvarna sevanja in vplivi, tako ne zna prebrati koristnega znaka, temveč vidi v močeradu samo nek kurzor svoje usode. A močerad je vedno tam, tam je celo po smrti, ko ga pokapa Rejčeva kri – nemi oznanjevalec krize atomskega veka, ki nima z junaki filma za opraviti nič več kot s tabo ali z mano, ne glede na to, koliko se film živalci trudi nadeti neko mistično metavednost. Podobna je reč z luno, ki se debeli; rastoča luna s seboj prinaša kaos in zmedo. Ko Rejc ubije oba inšpektorja, se odsev lune v vodi vzdiga, zavalovi...

Vsa ta znamenja kataklizme – polna luna, močeradi, brezsmiselno nasilje (v bifeju, obračun na mostu) – so elementi nekega drugega registra, ki vznikajo v junakovi okolici, vendar jih on redko percipira, še redkeje pa prepozna. Hecen je prizor, ko Rejc v koči (drugi po vrsti), v katero je vlomil, gleda televizijo. Kronološki potek indicira, da se to dogaja 2. maja, in sicer zvečer – Rejc gleda tebe dnevnik. Pred dnevnikom se rola neka abotna lutkovna igrice, silno podobna *Radovednemu Tačku* ali pač nečemu. Hec je v tem, da dne 2. maja 1986 ni bilo zvečer pred dnevnikom niti na 1. niti na 2. programu TVS nič podobnega. Je bila to risanka ob 18.45? Škoda pa je, da ni vlomil že ob 17.15, saj bi si utegnil na prvem programu pogledati **Južnjaka** (*The Southerner*, 1945), majhen naturalistični biserček iz Renoirjevega ameriškega obdobja. Sploh največji hec pri vsem pa je, da je tudi celoten tebe dnevnik popolna fabrikacija – posnet je znova, z Miro Berginc v vlogi voditeljice. Jasno, fiktivni zastavek filma bi se sesul ob omembi avtentičnih imen in lokacij. Zanimivo je, kako se mora film, inspiriran z resničnimi dogodki, lotiti ponarejanja fragmentov 'objektivne' preteklosti, da bi iluzijo fikcije sploh dosegel. Edino, kar lahko ostane avtentično, je Černobil, njega se ponarediti pač ne da...

Podobna refleksija medija, eden tistih momentov, ko se filmu zazdi, da producira nek podvojeni, rezonirajoči pomen, se nadaljuje še isti večer, 2. maja, ko Rejc skozi okno pri Urekovih zagleda svojo podobo na televiziji in postane priča podvojitvi lastnega subjekta – vidi se na ekranu in se zave, da se njegova dejanja od tega trenutka prek televizijskega dispozitiva zapisujejo direktno v televizijski ekran, kjer se njegova podoba emitira ob ob boku podob staljenega jedrskega reaktorja v Černobilu. Z vednostjo o svojem telemediiranem substitutu se prične obnašati kot gverilec. Ubija, ukrade policijski avto in iz njega iztrga interkom, da lahko prisluškuje premikom zasledovalcev in hkrati poskuša locirati svoj substitut. Ko mu interkom prenese vreščav očetov glas, ki ga poskuša neke drugje izvabiti iz hoste, ostane neprizadet – glas, kateremu prisluškuje, ni več namenjen njemu, njegovemu fizičnemu telesu, temveč novemu poganjku, ki ga zasledovalci na vso moč poskušajo identificirati na nekem drugem mestu. In ko na koncu prebije cestno zaporo ter obrne avto, da bi katarzično še enkrat zapeljal skozi, se zdi, da pelje nazaj v srečanje s svojim podatkovnim telesom, ki so ga zasledovalci sestavljali iz fragmentov njegovega prehajanja skozi prostor, da bi tej nedokončani tvorbi podaril tudi svoje fizično telo in s tem sestavil vse svoje 'poganjke', ne le razpečane dele. Oziroma: "...Med včerajšnjo in današnjo akcijo so organi pregona v sodelovanju z JLA in z neposredno pomočjo prebivalcev območja zahodno in vzhodno od Sotle odkrili begunca, ki je okoli 00.50 ukradel osebno vozilo v Gredicah pri Klanjcu in se odpeljal proti Zagrebu. Ko so miličniki poskušali ustaviti vozilo, je pobegli vojak zapeljal s ceste in se ustavil. V tem hipu je bilo iz vozila slišati strel in patrolja milice

je zato začela streljati na vozilo. Na podlagi ogleda na kraju dogodkov in obdukcije so ugotovili, da si je Bojan Plut vzela življenje z ukradenim orožjem, je rečeno na koncu sporočila hrvaškega SNZ."

Delo, 6. maj, stran 1.

Opravka imamo torej s sramežljivo 'heroizacijo' glavnega protagonista, procesom, skozi katerega se devetnajstletni delikvent in dezertar samoiniciira v upornika, gverilca, samega proti vsem". In z(a)vemo (se) še, da njegova žrtev ni bila brez smisla, kajti s krvjo se je vpisala v simbolni nabor zgodovine – prilepila se je na močerada, znak atomske kataklizme, prav tako kot se je v našem spominu dogodek zlepil s Černobilom v vzajemno sosedico.

Če na koncu še enkrat zarišemo obseg investicije, ki jo je film predložil realnemu dogodku: Borut Rejc ni več nerazumljeni "človeški izrodek" (iz pričevanja Eda Novaka, sumljivega možakarja, ki mu je Plut v Ljubljani zaplenil golfa s pištolo v predalu in kovčkom, polnim denarja, v prtljažniku: "...ves čas pa je vame meril s puško in ostro zahteval, naj pustim ključ v volanu... Njegov nastop in vedenje sta me spominjala na kriminalni film, saj mi je ob tem, ko sem ga vprašal, zakaj vse to počne, zabrusil, da je on človeški izrodek...")

Žarko Hojnik, Delo, 5. maj, stran 5.

V filmu je Rejc na isto vprašanje odgovoril: "Pa ti? Zakaj voziš tale avto? Zakaj nosiš tole obleko...?" Na koncu postane okoren prototip kontrakturnega junaka. Toliko zaenkrat o filmski metamorfozi lika Boruta Rejca.

III. Pet majske dni je televizijski film

Večina ljudi ga je videla na televiziji. Producirala ga je RTVS. Takšen je tudi videti in se tako tudi obnaša. Po neki kritiški liniji najmanjšega odpora je zato treba reči, da je film prijetno povprečen (kot se za teve filme spodobi), ne pa tudi kakorkoli intriganten ali vsaj povsem negledljiv. V njem se ne skriva nič posebnega, razen tistega, kar je zapisano na njegovi površini: niz večinoma napol koncipiranih razmišljanj (scenaristovih, režiserjevih, producentovih..., čigarkoli pač že) o posamezniku, družbi, njuni interakciji in medsebojnih vplivih, o svobodi in njenih žrtvah, o naciji, identiteti, centralizmu, lokalizmu, nasilju, delikvenci, paranoji, bratstvu in enotnosti, slovenstvu, panku, JLA, Černobilu, prvem maju, Rožniku, močeradih, italijanski mafiji, avtomatskih pištolah, partizanih, mesecu, luknjah v betonu, klobasah in cvičku. Pod površino se namreč skrivajo resnični dogodki z začetka maja 1986, z resničnimi dogodki pa televizijski filmi često hodijo z roko v roki. Kot je torej v navadi, je film neekscesen, trudi se ohranjati nizko-intenziven profil diegeze, avtorjeva ekonomija pa se zdi kar pretirano efektivna. Še akcijski prizori izžarevajo neko lapidarno preproščino in nazornost ter se ne sramujejo prostorsko-časovnih nelogičnosti (protagonist Borut Rejc strelja na druga dva protagonista, Mrčuna in Guliča, izpod mosta, ta dva pa mu z mosta odgovarjata. Po še nekaj hecnih izmenjavah osi, med katerimi je Ivan Mrčun zadet, spleza agresor na most in ubije še Staneta Guliča, ki – sicer v skladu z aksiomi evklidske geometrije – kot kunec skoči pred cev njegovega kalašnikova...), četudi premorejo tudi en fin pregon z vlakom. Pripoved sama ne skriva smiselnih nedoslednosti oziroma v kali zatre ne preveč očitno samoironijo (zlasti v timu Mrčun–Gulič / Cerjak–Bagari, ko komandirju lokalne postaje milice pokažeta fotko ubežnika in mu povesta, da mora fotka na televizijo, kot da bi bil komandir urednik večernega dnevnika, ali kaj. In fotka se res še isti večer pojavi na teve... Ali pa malo pred tem, ko pri ubežnikovih starših glasno pritrjujeta drug drugemu, kako da je zaenkrat še vse v redu itd...), v osnovi pa film teče gladko in ekonomično, za kar je verjetno zaslužno predvsem realno ozadje dogodkov, ki ni bilo prepuščeno dragim scenskim ekscesom (v resnici je bil helikopter le eden, *Otrok socializma* na pumpah pa čisto nič). In nenazadnje, film tu pa tam vsebuje kakšno karakterizacijo na robu psihološkega verizma (lik Olge, katere obnašanje krepko prekaša obstoječi psihoanalitski aparat, pa udeleženci brutalnega nasilja v oštariji, ki so videti kot enodimenzionalne kartonske kulise...),

premore pa tudi nekaj dobrih interpretacij: absolutno prepričljivi Željko Vukmirica, umirjeni in kultivirani Pavle Ravnohrib ter Uroš Potočnik, ki pa na hipe izgublja rdečo nit, ko mu v usta polagajo dialoge, katerih absurdnost zopet presega katerikoli človeški diskurz.

IV. In še vsemu na kraj

ena bolj zlobnih (in površnih) Niverdovih misli – je pa v njej zrno resnice:

"...Televizijski film je film čistega družbenega konsenza, ki se trudi hkrati zaobjemati zasebno in javno sfero človeškega bivanja, pri čemer se poslužuje gradbenih elementov povsem raznorodnih žanrov, vse v veri, da bo film za gledalca tudi atraktiven. Ne ustraši se niti ekscesov spolnega in nasilnega značaja, saj je dejansko brez lastnega okusa; njegov 'okus' tako v popolnosti odseva duha časa, zeitgeist, z vsemi trivialnostmi, perverzijami, nonsensi in paradoksi, ki jih ta duh poseduje. Kot tak je televizijski film, bolj kot katerikoli drug, zrel za klinično psihoanalizo..."

(p.p.) L. Niverd, La Tribu Televis, 1973

Nil Baskar