



Kleščar



Ko bom umrl, bo en majhen pogreb

# KLEŠČAR, BOŠ PA MRZLO JEDO, CHE SARÀ: arbitrarna refleksija slovenskih lokalnih filmskih scen in letošnje produkcije agrft

aleš čakalič

## od lokalcev ...

Če se za začetek pomudimo v preteklosti, pri naši ne tako skromni filmski dediščini, nam že ob površnem preletu seznama celovečercer ne more uiti, da se je nešteto slovenskih klasik odvrtele zunaj Ljubljane, denimo na Koroškem (*Samorastniki*), Štajerskem (*Vdovstvo Karoline Žašler*, *Rdeče klasje*), Goriškem (*Na svoji zemlji*, *Tistega lepega dne*), Gorenjskem (*Kekec*, *Cvetje v jeseni*), v Prekmurju (*Povest o dobrih ljudeh*) itd., toda z nekaj svetlimi izjemami so vsi ti stari slovenski "lokalni" filmi obšli regionalne dialekte in se posluževali bolj ali manj knjižne slovenščine, govornice, ki se s časom sicer spreminja in prilagaja, a kljub temu zmeraj obstaja le na papirju. V tem vztrajanju filmarjev pri zborni izreki sicer ne kaže videti ničesar šokantno nenavadnega – mnogi stari slovenski filmi so bili pač ekranizacije literarnih klasikov (Voranca, Kosmača, Kranjca, Potrča), ki so kljub svojemu regionalnemu profilu zvečinoma pisali brez narečnih fines, njihov prečiščeni jezikovni register pa je nato obveljal tudi na platnu. Drugače povedano, jezik literature je brez posebnih adaptacij postal jezik filma. Nobena skrivnost ni, da so filmarji z "destilirano" slovenščino operirali tudi v zgodbah, umeščenih v Ljubljano, vendar tam ta značilnost seveda ni prišla do izraza tako silovito kot v kakem "primorskem" ali "prekmurskem" filmu.

Za resnično revolucijo je bilo na tem področju treba počakati do srede devetdesetih, ko se je z nastopom slovenske filmske renesanse vendarle začel uveljavljati "lokalni realizem", ki je postal predpogoj za univerzalnost in prepričljivost, ob jezikovni adekvatnosti pa je v scenarije vnesel še atributa sodobnosti in prizemljenosti. Najboljši zgled tovrstnega lokalnega realizma, tolminsko alkodrama *Kruh in mleko* (2001), je njen avtor Jan Cvitkovič v intervjuju z Jurijem Medenom (*Ekran* 3,4/2001) pomenil takole: "Zavestno smo šli v snemanje najbolj ortu slovenskega filma vseh časov. Kot takega sem si ga zastavil, ker verjamem, da je pri filmu zelo važno, da je izjemno lokalno. Lokalno pa zaradi tega, ker je lokalnost predpogoj za natančnost. Stvari, ki jih poznaš, stvari, ki izhajajo iz tvojega okolja, so predpogoj za to, da boš natančno formuliral svoje misli." Kdor je Cvitkovičeve besede o *Kruhu in mleku* kot prvem pravem slovenskem filmu vzel zares, se je verjetno spomnil, da se je velika večina slovenskih filmskih mojstrov in dogajala med drugo svetovno vojno ali pa še precej prej – in da potemtakem s stanjem duha sodobne družbe ti filmi niso imeli posebne

zveze, bolje rečeno, stanje duha so – s pomočjo metaforike in simbolike – prej generirali kot pa ga reprezentirali. *Kruh in mleko* je stanje duha seveda reprezentiral. In reprezentiral ga je tako dobro, tako natančno je znal formulirati svoje misli, da smo začeli verjeti, da je vsa prihodnost slovenske kinematografije ravno v njeni čim doslednejši lokalizaciji. Toda že naslednjo pomlad je v kino prispel novomeški digitalni odštek *Na svoji Vesni* (2002), izrazito lokalno, a prav nič realističen produkt, z eno besedo, ekstremno ohlapen set internih dolenjskih fint, zgodba brez zgodbe. Marcel Štefančič jr. je v recenziji te "kompenzacije za film" (*Filmski almanah* 2002) zabeležil naslednje: "Kakšen slovenski film neki! Na Primorskem, Štajerskem in Dolenjskem slovenskih filmov nočejo gledati, toda na Štajerskem bi gledali štajerske filme, na Primorskem primorske in na Dolenjskem dolenjske. Vsaka slovenska regija potrebuje svojo kinematografijo." Primerjajmo zdaj Cvitkovičovo in Štefančičevo izjavo in brez težav bomo iz njiju odčitali razliko – da ne rečemo prepada – med *Kruhom in mlekom* in *Na svoji Vesni*: če je prvi film tako slovenski, da bolj slovenski ne bi mogel biti, je drugi izrazito dolenjski; če se prvi lokalizira zato, da bi ujel esenco slovenstva (recimo temu "antropološki pogled"), se drugi lokalizira zato, da bi arhiviral in konzerviral dolenjsko pop-kult sceno ("etnološki pogled").

Na tem mestu se avtomatično zastavi vprašanje, kakšne tendence k lokalizaciji slovenske kinematografije je bilo mogoče razbrati na letošnjem festivalu slovenskega filma v Celju? Kam plujejo naše lokalne barke? Tekmovalna selekcija je postavila na ogled kar štiri 35-milimetrske celovečerce, ki jih smemo po geografiji in prevladujoči *štimung* označiti za "ljubljske" (*Slepa pega*, *Na planincah*, *Pod njenim oknom* in *Kajmak in marmelada*), kontraplani pa sta jim predstavljala dva "mariborska" celovečerca, tekmovalni in na beto posneti *Kleščar* ter netekmovalni, na Super 16mm posneti *Gangl*. Čeprav bi bilo mogoče tudi naštetje "ljubljske" filme v nekem smislu opredeliti za lokalne (v tem pogledu sta se "lokalni realizem" in esenca slovenstva nemara še najbolje posrečila Pevčevemu filmu *Pod njenim oknom*), nas na tem mestu zanima zlasti letošnja "mariborska" produkcija.

Matjaž Latin, gledališki režiser in igralec, znan po vlogi Čarlija v Kozoletovem *Porno filmu* (2000), je z Aljošo Ternovškom posnel *Kleščarja*, psevdodokumentarec o brezposelnem Mariborčanu Dušanu Vaupotiču – Duletu,

zapriseženem karnivoru, homofobu, družinskem človeku, zbiralcu vinilk (Marijan Smode, Agropop, Deep Purple, itn.) in vnetem navijaču NK Maribor, ki se odloči, da bo kandidiral za predsednika države in poskrbel za boljši jutri malih ljudi: s svojo "visico" kroži po mestu in someščane sprašuje, "... kam gre ta svet, a sploh še smo ljudje, zakaj se samo grebemo ...". Duletove širokopotezne načrte prekine bolezen in film se konča, ko hospitaliziran pričakuje izvide, ki naj bi potrdili sum na raka; sledita še družbeno kritična obsodba sistema, krivega za to, da je Dule živel v nemogočih socialnih razmerah, ki so bolezen predisponirale, in posvetilo "slovenskemu JFK-ju", leta 1992 pokončanemu Ivanu Krambergerju. *Kleščarja* je moč brati kot kritiko kapitalistične iluzije o človeku, ki potrebuje le močno voljo, da se skozi trnje prebije do zvezd, da torej iz nikogar postane nekdo: če se mu že nekako uspe prebiti dovolj daleč, prejme pod noge polena (a la Kramberger), večino tovrstnih pretendentov pa "sistem" onemogoči, zatre že v kali (a la Dušan Vaupotič). S tega stališča lahko *Kleščarju*, ki po ne prav visokem produkcijskem standardu sodi v isto ligo kot *Na svoji Vesni*, za razliko od le-tega pripišemo vseslovenskost in antropološkost – vseslovenskost zato, ker bi se lahko zgodba *mutatis mutandis* dogajala kjer koli, pa bi še vedno posredovala enako sporočilo, antropološkost pa zato, ker je Duletova pripoved le "tezna (mono)drama" na temo univerzalnega zakona družbenih razmerij: ta, ki se otepa trnja, ogroža užitek tistega, ki se sonči v zvezdah. Ob solidnem Aljoši Ternovškju, čigar monologi predstavljajo lep zgled mučne neartikularnosti vsakdanje, spontane oziroma improvizirane dikcije, kaže izpostaviti še edino sekvenco, ki ne daje vtisa dokumentarnosti, tj. lucidni *flashback*, s katerim Dule ilustrira svojo tezo o vse večji sli človeštva po denarju: avtomehanič Ruda (Nenad Tokalič, štajerski korelat Billyja Boba Thorntona iz Stoneovega *noir trilerja U-Turn*, 1997) od njega brutalno izsili plačilo popravila, ki naj bi ga sploh ne bil opravil.

### ... do študentov

*Gangl*, 93-minutni televizijski omnibus Marka Radmiloviča, sestavljen iz treh dokaj nepovezanih zgodb (o mrtvi ženski, ki se po telefonu pogovarja z živimi, o smetarjih, ki se kratkočasita s kvizom iz geografije, in o cinefilu, ki hoče posneti ultimativni kung-fu film), kljub pretežno mariborski ekipi ni izrazilo lokalno obarvan (lokacije niso vitalnega pomena za scenarij), zato pa ni mogoče prezeti "mariborskosti" študijskega igranega kratkometražca *Boš pa mrzlo jedo*, ki ga je podpisal Miha "My Way" Mlaker. Gre za preprost utrinek iz blokovskega življenja na mariborskem Pobrežju: enajstletni deček ob asistenci starejših sosedov obračuna z zoprnim vrstnikom, pravim *pain in the ass*. Mlaker na to rdečo nit pritrudi drobne detajle, ki mu pomagajo orisati prizorišče in epizodne karakterje – deklco, ki gurmansko konzumira mačjo hrano, konkupiscentno frizerko, sofisticirano učiteljico francoščine – tako dobro, da se gledalcu zazdi, da jih pozna že dolgo. Vse, kar se zgodi in izreče, je v mejah mogočega, zato je *Boš pa mrzlo jedo* fina *insajderska* razglednica iz gosto obljudenega predmestja, spodoben poganjek *Kruha in mleka* (spomnimo: lokalnost kot predpogoj za natan-

čnost), le vtisa, da bi bil lahko Mlakerjev scenarij manj eliptičen, da se torej prizori večinoma prehitro končajo in so zato mestoma nedorečeni, se je težko znebiti.

Z Matjažem Ivanišinom se od tematike lokalnih scen oddaljujemo in se povsem prepuščamo letošnji AGRFT-jevi produkciji. Sicer je tudi Ivanišin Mariborčan, toda njegov prvi študijski izdelek, dokumentarec *Che Sarà*, presega lokalno, da bi zajel transcendentno. Naslov je, kot pri mnogih filmih Neila Jordana in Michaela Winterbotoma, le naslov nosilnega komada, v tem primeru pač znanega – morda niti ne tako transcendentnega, vsekakor pa zelo indeterminističnega – italijanskega šlagerja iz 70-ih (skupine Ricchi e poveri), metoda, kako Ivanišin obdela zgodbo Sare Poje, najstnice iz okolice Ljubljane, ki trdi, da je ves čas v stiku z Bogom (za konzultacije in priprošnje se je potrebno pri njenih starših, očitno zaradi velikega povpraševanja, naročiti), pa na moč spominja na način, s katerim je Hanna A.W. Slak v srhljivem študijskem dokumentarcu *Brez štroma* (1998) spregovorila o rakotvornem radijskem oddajniku nekje ob slovenski obali. Večje število intervjuvancev opisuje svoja bizarna bližnja srečanja z višjo silo. Primer: ena od intervjuvank, strastna kadilka, razloži, da ji je Sara svetovala, naj vsakič, preden prižge cigareto, prosi Boga, če bi ji odvzel nikotin, in se potem s to cigareto še pokriža – odtlej čuti, kako v njenih cigaretah ni več nikotina. *Che Sarà* izpričuje odlični smisel za *découpage* (ko se na začetku filma Sarina procesija pomika proti velikanskemu križu na hribu, štirje premišljeno izbrani kadri zelo ekonomično vzpostavijo celotno prizorišče) in predvsem občutek za zgoščeno antitezo: potem ko prvih petnajst minut film predstavlja samo en – tj. Sarin – vidik zgodbe, se čisto na koncu, tik preden platno zalijejo Ricchi e poveri, zasliši glas Alenke Arko iz Pop-TVjeve oddaje *Preverjeno*, ko pravi, da bi Sarin primer marsikdo naslovil na psihiatre in socialne delavce; tako Ivanišin elegantno strne vsa potencialna nasprotna stališča.

Drugi letošnji filmi iz AGRFTjeve produkcije so bili direktna opozicija Ivanišinovemu, saj so Boga večinoma razumeli bistveno bolj nietzschejansko: v *Izletu* Martina Turka mlada, socialno ogrožena družina iz obupa razgraja po ljubljanskem BTCju, *Fužine zakon* Gorana Vojnoviča so naturalistična študija surovega predmestnega okolja, ki najstnika sili v prvi fiks, *Odlepljeni* Nine N. Blažin so zgodba o mladem žurerskem paru, ki ga pri življenju ohranjajo le še sanje o Amsterdamu, *Ukradeni otroci* Hane Kovač opominjajo na travmatično otroštvo nekaj sto Slovencev, ki so jih med drugo svetovno vojno ugrabili okupatorji, v *Selitvi* Jurija Grudna klošar dobi novega, ne najbolj razumevajočega sosedo, v filmu *Ko bom jaz umrl, bo en majhen pogreb*, z dvema vesnama (za najboljši kratki in za najboljši študentski film) nagrajenem dokumentarcu Florijana Skubica, pa spremljamo usodo hendikepiranih ljudi, izločenih iz družbe in odrinjenih na margino. Če teh šest študentskih izdelkov postavimo v vrsto, ugledamo obširen pejzaž sveta, ki ga je transcendenca zapustila, in zaslišimo krik, ki bi ga rogaški rock ansambel Mi2 povzel z vprašanjem *kje si, Bog, ko gre na jok*. A na dnu Pandorine skrinjice je, celo v slovenskem filmu, še zmerom ostalo upanje. •

Gangl

Izlet

Selitev

