



Bojan Emeršič, Peter Boštjančič

brezno

1997 35mm barvni 103'

produkcija Triada Productions in TV Slovenija **režija** Igor Šmid **scenarij** Stanislava Bergoč
fotografija Valentin Perko **glasba** Slavko Avsenik ml. **montaža** Zlatjan Čučkov **igrajo**
 Darja Reichman (Anica), Bojan Emeršič (Štefan), Barbara Jakopič (Marta), Peter Boštjančič
 (Jože), Iva Zupančič, Gorazd Logar, Štefka Drolc, Aljoša Ternovšek, Vesna Slapar

"Ali poznate to lepo deželo z njenimi dolinami in hribčki? V daljavi meji na lepe gore. Ima obzorje, česar nima veliko dežel." To so prvi ironično zajedljivi stavki romana Elfriede Jelinek *Ljubimki*, ki se podobno kot Šmidov novi slovenski film *Brezno*, "drama z elementi psihološke grozljivke", ukvarja z narodovo pregovorno psihosocialno patologijo in kako se ta odraža na bitju in žitju posameznikov v ruralnih zakonitih preljubu domovine. Zatohla domačijskost je tista, ki se v obeh primerih, avstrijskem in slovenskem, v dveh različnih izraznih medijih, prikazuje kot grozljiva, čeprav se jo da pri Jelinekovi brati kot cinično feministično kritiko patriarhalnosti, ki neusmiljeno ošiba vse udeležene, medtem ko ostane sicer zanimiv, celo preveč (literarno) izdelan scenarij Stanke Bergoč v filmski upodobitvi na pol poti med "realistično" družbeno kritiko ideološke hegemonije katolištva na slovenskem podeželju in žanrskim poskusom psiho-trilerja, ki naj bi uprizoril njene naturalistične praktične učinke. Tako neizenačena, moteče ilustrativna je v *Breznu* tudi glasba, ki je je absolutno preveč, pri kateri gledalec filma dobi občutek, da se komponist prav tako ni mogel odločiti, ali zgodba bolj spominja na *Usodni nagon* (*The Last Seduction*, 1994) ali na dramatiziran dokumentarec v smislu *Gore in ljudje*. Druga simptomatična točka dramaturške ne tančine, ampak tankosti, nerealističnega pretiravanja znotraj zaprte, krožne, na verističnih dialogih temelječe narativne strukture filma, je zgoščena v liku Jožeta, vaškega posebneža, faliranega duhovnika in latentnega pedofila, ki kot stereotipni primer bolesterne moške fiksacije na lastno mater, kot alegorija na dveh nogah blodi naokrog in z gostobesednimi monologi o grehu, sramoti in ženski zapeljivosti sviri pred Sodomo in Gomoro. Tipizirane in s tem vulgarizirane so tudi ostale tri glavne osebe, katerih dejanja in čustvena razmerja so tako ali drugače v znamenju Jožetove "materine postave": Marta, zaradi splava jalova, seksualno frustrirana pobožnjakarica, je utelešenje neobrzanega, sadistično zavistnega, "deviškega" Nadjaza, ki se ne ustavi niti pred umorom, s katerim se maščuje moški rasi nasploh in Jožetu posebej, ker ji je pred leti ušel na dan poroke; potem Anica, njena neporočena, pasivna in neodločna mlajša sestra, ki ni zmožna nikakršne samopresegaajoče geste, nobenega dejanja subjektivizacije; in končno sezonski delavec Štefan, ki ji brez očitkov vesti zaplodi otroka, kar tik pred svojim željenim odhodom v Avstralijo, z denarjem v kuverti, slikovito strni v samovšečen stavek: "Še sina sem ti naredil, da ti bo žakle nosil!". Problem ni toliko v samih teh antijunakih, ki že po običaju naseljujejo sodoben slovenski film celo v 90. letih (spomnite se le *Carmen*, *Outsiderja* ali *Stereotipa* kot najbolj v oko bijočih primerkov v zadnjem času), temveč v tem, da dajejo vtis zgolj funkcij v kolesju teleološko naravnane pripovednega stroja, ki ne (do)pušča prostora subjektivnim ekonomijam želje. Skratka, preprosteje povedano, gledalec se ne more z

ničemer identificirati, ker filmskim likom manjkajo subjektivne podobe, ker so preveč razosebljeni, heteronomni, ker jih torej preveč določa zunanost, ki je ne zmorejo ponotranjiti, pa naj gre za opresivno krščansko tradicijo, ki prek simbola device Marije ženskam nalaga Boga-Delo-Družino in moškim Zakon-Mater-Domovino, ali za tradicijo formiranja slovenske nacionalne identitete, v kateri je še danes čutili nelagodje mučne prezenze cankarjevske Matere kot Ideala jaza, ki deluje kot pervertirani simbolni Zakon, kot ksenofobični varuh incestuozne zatoholosti "domačije". V *Breznu* se na podoben način pojavlja Martjakova gospodarica, neprestano nergajoča in obe svoji hčeri terorizirajoča mati na smrtni postelji (odlična igralska kreacija Ive Zupančič), ki v zvezi z Marto pravi, da družina brez otrok ni družina, in zaradi katere se njihove hiše izogibajo potencialni Aničini ženini. Ko Anica pri spovedi prizna, da bi včasih rada kar kam odšla, ji zgroženi župnik odgovori: "Kam, otrok moj?! Mati te potrebuje. Potrpi!" Sploh se zdi, da imajo v filmu stranski igralci, ki niso tako močno strukturno vpeti v motivno-tematsko natančno razdelan scenarij, več kreativnega prostora in naboja; poleg realistično prepričljive Zupančičeve je treba omeniti vsaj še tri v isti meri realistične, a pozitivnejše vloge Štefke Drolc, Zlatka Šugmana ter mlade Alenke Tetičkovič.

Če so slovenski filmski junaki (bili) večinoma travmatizirane, razseljene, marginalne, neodločne, pasivne, avtodestruktivne, razočarane in zagrenjene človeške figure, je Šterkov *Ekspres*, *Ekspres* dobesedno transcendiral slovensko kinematografijo, ko ji je priskrbel (kar dva) junaka, ki sta junaka ravno zato, ker se zdita prva, ki se na svojem ljubezenskem potovanju z vlakom predajata lastni želji brez odvečnih besed, ker skoraj ne odpreta ust razen na koncu, v sceni vrtoglavega, dvojno eksponiranega, strastnega poljubljanja: podoba, ki je ena najlepših – če ne celo najlepša – v slovenskem filmu sploh. Za trenutek se je zazdelo, da je *Ekspres* s tem, ko je pripeljal ljubezen, tudi in predvsem tisto cinefilsko, odpeljal vso odvečno psiho-socialno, spolno, ideološko, nacionalno-substancionalno oziroma literarno determiniranost iz slovenskega filma. *Brezno* je tako prišlo najmanj kakšnih dvajset let prepozno, čeprav bi ga njegov režiser morda raje videl kot "postmodernistični pastiš" in je zato zgodbo umestil v 70. leta, v čas, ko je bilo pri nas posnetih največ ekranizacij klasičnih literarnih del. Vendar nas vzporejanje z njimi ne pripelje prav daleč, saj je film narejen po izvirnem scenariju, slogovno, na ravni filmskega jezika pa se ne more kosati z estetizirano poetično vizijo npr. Duletičevega *Na klancu* (1971) ali Klopčičevega *Cvetja v jeseni* (1973), niti z izvirno naturalističnimi podobami družbenozgodovinsko utemeljenega realizma *Rdečega klasja* (1970) Živojina Pavlovića. Rajši se vprašajmo, na kakšen način bi lahko bil film *Brezno* relevanten za današnjega gledalca. Nas hoče morda spomniti, da slovenskega podeželja socializem niti v sedemdesetih nikoli ni metel doseči, če pa že, pa le kot nekaj mimobežno retoričnega, da kakšne seksualne revolucije iz konca šestdesetih niti ne omenjamo po nepotrebnem? Nam hoče povedati, da je tam na slovenskem podeželju vedno bila, je in bo osnovna družbena vez katoliška tradicija z vsemi cerkvenimi rituali ter čaščenjem device Marije in materinstva kot osnovnega modela ženskosti? Ali torej hoče biti družbeno kritičen? Do česa? Katolištva? Zelo možno. Kajti ko se na avtobusu, s katerim se noseča Anica z denarjem umorjenega Štefana pelje v širni svet, v velikem planu s solzami v očeh obrne nazaj, se v gledalcu nehote porodi misel, da ji je bolj kot zaradi vsega drugega žal, da zapušča rodno vas, kraj svojega mazohističnega uživanja. Kritika ideologije, ki v *Breznu* generira vso patologijo medčloveških odnosov in razmerij med spoloma, se zlahka sprevrne v kritiko filma, ki grize svoj lastni rep, ker se uvršča v tisto tradicijo slovenskega filma, ki je bolj kot podobi zavezana besedi. Še ena zgodba, ki je preveč in pove premalo. *Brezno* je film o slovenski ruralni dekadenci, s katerim se mestni gledalci, kaj žele gledalke, ne bodo mogli identificirati, tisti s province pa se ne bodo hoteli. Verjel pa mu bo le malokdo.

Mateja Valentičič