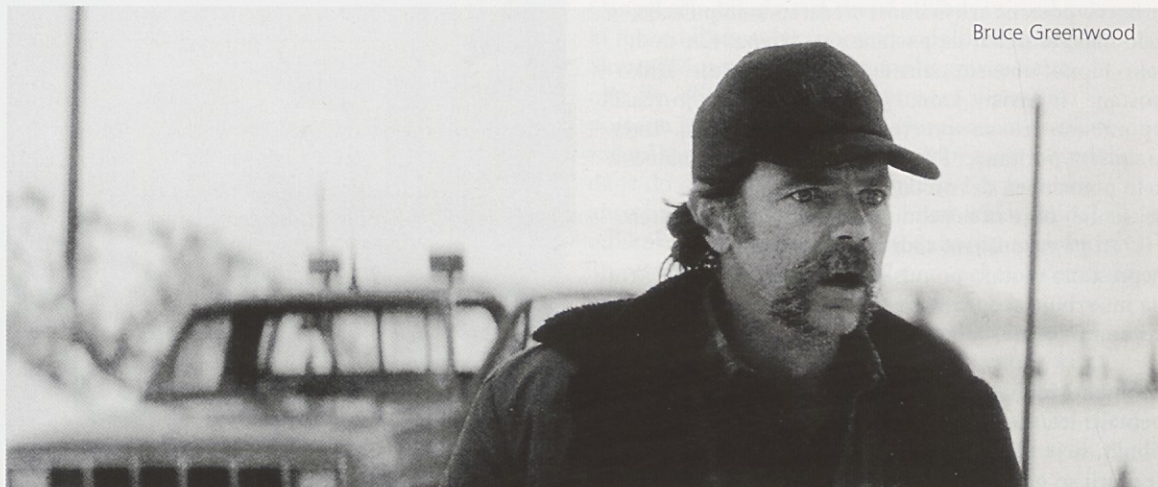


sladki poslej:

na poti od tragedije do katastrofe

Bruce Greenwood



andrej šprah

"...naša potreba po dokumentiranju je v bistvu zelo kompleksna; je potreba po razveljavitvi časovnih zakonitosti, potreba, da bi se uprli neizbežnemu: minljivosti časa."

Atom Egoyan

Za uvod v svoj neprizanesljiv traktat o nizkotnosti medčloveških razmerij v skupnosti shematičnega provincialnega mesta sodobnosti nam Atom Egoyan postreže s paradigmatično podobo družinske idile. Toda ikona matere z na prsi prižetim otrokom in očetom poleg njiju, vseh spečih v zavetju družinske sreče, na pragu možnosti..., vsebuje preveč nedolžne popolnosti, da bi ne dala slutiti, da je tako idiličen začetek lahko le izhodišče tragedije in katastrofe. In *Sladki poslej* je film tragedij in katastrof. Mogoče bi se bilo smiselneje odločiti prav za drugi pojem, kajti predvsem v odnosu do (nekaterih) njegovih prejšnjih filmov¹, o katerih bi bilo – popreproščeno – moč govoriti kot o raziskavah "tragičnosti individualnih usod", ki pa so vendarle zajemale zgolj določene segmete posameznikove eksistence, se je v *Sladkem poslej* režiser namenil izpeljati kar nekaj (do)končnih konsekvenc. Z razslojevanjem narativnih ravni je skušal film do popolnosti uskladiti z naslovom, ki v absurdnosti lastnega razmerja do časovnih zakonitosti podčrtava režiserjevo hotenje, da bi v zavesti gledalca vzpostavil stanje, v katerem bi

izkušnje "akterjev" – njihova videnja dogodkov – postale pomembnejše kot sami dogodki in jih s tem celo presegle. Na ta način naj bi bila dana možnost za vpogled v dinamiko odnosov znotraj skupnosti v vseh njihovih – časovnih – razsežnostih: v tem "*kakšni so bili, kakšni so, kakšni bodo in, nabolj pomembno, v procesu njihovega postajanja*".² Takšne natančne reze skozi utripajoče tkivo družbenih in individualnih razmerij naj bi omogočala narativna zgradba filma, ki je zasnovana na vseskoznem prehajanju med različnimi kronološkimi nivoji. In ravno ta, navidezno anarhična struktura, plete izredno pretanjeno mrežo časovnih razplatenj, iz katerih na koncu dobimo dovršen sistem metafor, ki se poigra(va)jo z nekaterimi značilnimi lastnostmi postmodernega filma.

Sladki poslej je prvi Egoyanov projekt, pri katerem sam ni bil hkrati režiser in avtor idejne zasnove, pač pa je scenarij napisal na podlagi istoimenskega romana Russella Banksa. Temu "osvobajajočemu dejstvu" gre bržkone pripisati zasluge, da se je polotil radikalizacije nekaterih svojih dotedanjih standardnih ustvarjalnih načel. Na eni strani se je, prav z množenjem kronoloških presečišč, dotaknil same časovno-prostorske neulovljivosti postmodernizma: "*Postmodernizem je povsod in nikjer. Nima niti začetne točke, niti trdne esence. Vsebuje sledi vsega, kar se je bilo poprej zgodilo. Njegova prevladujoča*

logika je logika hibrida, nikoli čistega in vselej kompromisnega: ne 'bodisi to ali ono', temveč 'tako to kakor ono'.³ Na drugi strani je izvršil očiten premik iz predhodnega pojmovanja multikulturalnosti, ki je temeljilo na nacionalni ali rasni pripadnosti, v pojmovanje, ki izvir drugačno-kulturnosti najde v posameznikovi zavezanosti raznorodnim (pod)kulturnim gibanjem sodobne družbe. Nenazadnje pa bi lahko v ključnih sekvencah filma prepoznali u(do)besedenje tiste metaforike postmodernizma, ki jo Slavoj Žižek v liku Edwarda Scissorhanda prepozna za "nemara najbolj eksemplarno metaforo postmoderne subjekta", subjekta, ki se zaveda, da "z vsakim posegom v realnost, pa naj bo ta še tako dobrohoten, zareže v svet, ga rani".⁴

A pojdimo lepo po vrsti. Ogrodje vsebinske strukture filma sestavlja Egoyanovo pojmovanje družbe kot skupnosti, zgrajene iz carverjevskih (na eni) in lynchevskih (na drugi strani) nosilcev "kratkih zgodb" posameznih izpraznjenih eksistenc. Mesto, kjer se dogajnje odvija, lahko obstaja samo na način odsotnosti, kajti mesta kot skupnosti "z glednih meščanov" pač ne more biti, če le-teh preprosto ni. O(b)staja le še zbir osamljenih nosilcev individualnih usod, skrotovičenih pod pezo incesta, družinskega nasilja, razpadlih zakonov, prešuštva, drobnega kriminala in narkomanije – v najrazličnejših pojavih oblikah. V to sodobno Sodomo, ki jo je prizadela katastrofa⁵ (šolski avtobus je zapeljal v jezero in večina otrok je utonila), pride maščevalec-rešenik, ki pa je sam še najbolj pokvečena kreatura. Je vampirski advokat, ki namerava žalujoče in obupane straše – z izgovorom, da bo zgolj usmeril njihov bes v pravo smer – povleči v tožbo zaradi domnevne malomarnosti proti tisti korporaciji, ki naj bi bila posredni krivec za nesrečo. S svojim agitiranjem za pravdo vnese v že tako razosebljeno okolje še dodaten nemir in vzbudi konflikte, ki zarežejo še v zadnje, četudi "grešne", možnosti sobivanja. Čeprav prihaja od drugod, pa tudi pravnik ni "iz drugega sveta": prav tako kot njegovi potencialni klienti je žrtev ene izmed srhljivih resnic današnjosti – njegova hčerka je že tako globoko v breznu heroinske zasvojenosti, da lahko oče zgolj nemočno čaka na telefonski klic, ki bo lepega dne sporočil, da so jo našli mrtvo. (Proti koncu filma zares pride s strahom pričakovano sporočilo. Hčerka sama mu z besedami: "Dobrodošel v peklu, očka," naznani, da je sereopozitivna. Tako krog "ključnih osebnih tragedij postmodernosti", kot jih poimenuje Denzin⁶, zapečati AIDS kot ena najbolj katastrofičnih izkušenj sodobnosti.)

Znotraj tega grobega vsebinskega skeleta se niti pripovedi (za)pletejo skozi množstvo časovnih horizontov. V enem smo priče dnevu pred – kolektivno – katastrofo, zaznamovanem predvsem z neko drugo, intimno katastrofo: z usodo mlade pevke Nicole, ki v noči pred nesrečo postane žrtev očetove zlorabe. V drugem se odvija jutro in trenutek dneva, ko "se je ustavil čas", dneva, ki je za zmeraj ožigosal številne usode prebivalcev podeželskega mesta. Tretji je čas po nesreči, določen z bolečino spomina na grozljivi dogodek, vz(pod)bujano z odvetnikovimi "zaslišanji" morebitnih tožnikov v njegovi pravdi. In na koncu je "sladki poslej": čas, v katerem imajo ti, ki ga naseljujejo, "vso prihodnost že za sabo"⁷. Le-ta je pravzaprav "pravi" diegetski čas filma, ki je ravno zaradi svoje neulovljivosti temeljni (pred)pogoj njegove mnogočasne narativne zgradbe. Pa še ena

časnost je, ki kakor puščica prebije navajane plasti veččasij, – tista, ki ima edina funkcijo individualnega spomina, in je tudi podajana kot taka: kot "klasični" *flash-back*, podložen z razlago prvoosebnega pripovedovalca. V mislih imamo odvetnikov spomin na davno preteklost, na čas, ko je z ženo in hčerko živel v zavetju družinske sreče. In kako je bil, v trenutku, ko je ugriz strupenega pajka ogrozil življenje nebogljenega otroka, pripravljen tvegati do konca.

Zaradi tolikšne časovne mnogoplastnosti je bil režiser primoran zasnovati koherenco z vsemi preostalimi razpoložljivimi sredstvi – z izbiro "likov", "prizorišč" in pa z estetskimi zakonitostmi filmske izjavnosti.

S formalnimi prijemi je moral splesti zanke, s katerimi je razpršene niti naracije zvezal v trdno in logično sovisnost, da mu ne bi razpadla v drobir okruškov in fragmentarnih situacijskih izpeljav. To mu je v popolnosti uspelo. Z domišljeno izbiro karakterjev, ki s svojim stoičnim sprejemanjem danosti posebljajo vzdušje provincialnega vsakdana osamljenega posameznika – v "svetu izčrpanih življenjskih možnosti", kjer je sedanost le še posledica nekih prejšnjih dogodkov, prihodnost pa tako ali tako ne obstaja, saj na otroke preži smrt, pohaba ali pa kar lastni starši, ki v svetu omejenih možnosti izbire in vrednotenja sami zaznamujejo tudi usode svojih otrok –, je ustvaril enotno težko, zadušljivo atmosfero brezizhodja, ki je ne more prevetrili še tako nepričakovan in silovit naracijski preskok. S spokojnostjo, ki jo zmore pričarati zasnežena pokrajina, polmrak in noč, je vizualno ozemljal podobe, ki vseskozi pretijo, da se bodo v svojem gibanju skozi različne časnosti izmuznile nadzoru. Z montažnimi prehodi, pri katerih je tam, kjer naj bi bili rezi poudarjani, najpogostejša interpunkcijska metoda pobelitev⁸, ki jo praviloma uvaja dvig pogleda kamere v nebo, je vzpostavil stopnjevanje napetosti, ki – tukaj se moramo strinjati s prepričanjem samega režiserja⁹ – doseže svoj vrhunec ob sosledju trenutka nesreče in odvetnikovega (že omenjanega) *flash-backa*.

Z navedenimi ustvarjalnimi prijemi je Egoyan nekako "zvest sam sebi", saj so stilne bravure v estetiki njegovih prejšnjih filmov nedvomno ena njihovih največjih kvalitet. Tudi liki, ki jih vpeljuje v *Sladki poslej*, na prvi pogled ne odstopajo mnogo od nosilcev tragičnih usod njegovih prejšnjih mojstrov. Najznačilnejše, v čemer slutimo nadgradnjo tistega, kar je pripeljalo interprete do soglasja pri obravnavah njegovih filmov kot del eklatantnega predstavnika filmskega postmodernizma, je prav preseganje lastnih izhodišč: ta so doslej v naraščajočem loku dosegla kulminacijo v tezi Bella Hooksa, ki je *Exotico* proglasil za "kvintesenčni postmodernistični film"¹⁰. V *Sladkem poslej* lahko ta presežek najbolj očitno zasledimo ob likih Hartleya in Wande Otto. Gre za par, ki edini od staršev ponesrečenih otrok prihaja od drugod. Toda tujstov, ki ga v njuni – četudi navidez asimilirani – prisotnosti (udeležujeta se najpomembnejših družbenih srečanj skupnosti in sta celo edina, ki si v filmu zaslužita oznako z gledna meščana) občutijo domačini, ni v tem, da sta priseljenca, pač pa v njuni drugačnosti. In sicer dvojni drugačnosti: sta univerzitetno izobražena, obenem pa "nekakšna hipija." In prav v tem njunem "hipijevstvu" lahko zaznamo režiserjev premik od problematizacije drugačnosti na osnovi rasne ali nacionalne pripadnosti (kar je ostalo tipično "egoyanovskega" je le še indijanski deček, ki sta ga



Sarah Polley

Ottova posvojila) k drugačnosti zgolj kulturnega izvora. Seveda to samo na sebi ne more biti nič novega. Najočitnejši preblisk iz zgodovine filma je usoda "izirajderjev" v okrutni realnosti istoimenskega Hooperjevega filma. Kar se dozdeva Egoyanov novum, je prav vprašanje asimilacije pripadnikov tistih kulturnih manjšin, katerih identiteto določa zgolj zavezanost ideji, ki se ji niso pripravljene odreči, četudi je gibanje samo že davno tega usahnilo; tujcev torej, ki nimajo – in je niti niso nikoli imeli, vseskozi so naseljevali zgolj teritorij kulture – svoje prvotne domovine. Nekakšnih novodobnih ciganov, ki se v svoji "eksotičnosti" od pravih razlikujejo po tem, da je njihova "pradomovina" zgolj individualna, kulturnocentrična zaveza. S tem pa je Egoyan izvedel prestop iz sfere hrepenenja po zapuščenju ali izgubljeni domovini v območje tiste nomadske eksistence, ki se ne ukvarja več z vprašanji meja, izvornega porekla in "iskanja poti domov" – četudi se, kakor v *Exotici*, ta prvinskost kaže predvsem v iskanju načinov za preseganje osebnih travm, da bi našli pot nazaj k izgubljeni nedolžnosti¹¹ –, pač pa le še z naselitvijo teritorija, na katerem lahko prevzamejo katero koli naključno vlogo.

Najpomembnejše, kar je potrebno za trdno zgradbo filma, je njegova notranja napetost, napetost med kadri, med prizori, med sekvencami; napetost, ki povezuje notranjo strukturo dela v dovolj čvrsto ogrodje, da lahko prenese moč morebitnih zunanjih, sredobežnih silnic – v primeru *Sladkega poslej* mnogoterih časnosti. Ustvarjalno sredstvo, s katerim je Egoyanu uspelo na "prefinjen način povezati dejanja", je ponavljanje določenega motiva.

Na vsebinski ravni s svojim alegoričnim akcentom ključne trenutke povezuje Browningova pesnitev "*Pisani piskač iz Hamelina*", ki jo je literarni predlogi dodal sam scenarist in režiser, medtem ko naj bi imanentno filmski postopek že omenjanega dviga(nja) pogleda kamere v nebo odražal "*čustveni davek, ki ga je smrt pobrala v skupnosti*"¹². Ta pogled kamere, zazirajoče se v nebo, je z optičnim učinkom presvetljave slike nébesa stopnjevan do pobelitve – do popolne beline med kadri. Ti trenutki bele praznosti, ki s svojim "*efektom razdvajanja*"¹³ krepijo gledalčev čustveni odziv in s tem v bistvu prevzemajo funkcijo povezovanja emocionalnih ravni, pa vsebujejo še drugi, mnogo usodnejši pomen. Imajo vlogo, identično tisti, ki jo v strukturi filma lahko prevzema *black-out*... V analizi problematike *black-outa*, kot enega izmed standardiziranih načinov vmesnega-posnetka ali med-kadra, izpod peresa Stojana Pelka, naletimo na trditev, da je prav med-kader tisti člen, "*ki da videti, kako je sam hkrati razločevalec in povezovalc filmskega toka*".¹⁴

Zaradi izrazite razpršene temporalnosti *Sladkega poslej* se zazdi uporaba beline med kadri – ki jo pojmuje kot zrcaljeni odsev črnine, torej kot obraten postopek z enakim učinkom – dovolj logičen in upravičen Egoyanov avtorski prijem, saj je v neposredni zvezi tudi z vprašanjem samega filmskega časa. Kajti iz Pelkove obravnave rabe *black-outa* v delu Jima Jarmuscha je razvidno, da črnine med kadri niso zgolj ločitveno-povezovalni člen, pač pa so v veliki meri povezane s časovnostjo filma. Po prepričanju samega Jarmuscha naj bi označevale "mrtvi čas" ob koncu prizora, s tem pa dajale občutek "realnega časa", kar dodeljuje času prednost pred osebami in dogodki.

V takšni prioriteti časa Pelko prepozna teoretsko-analitično vrednost: "*Če govorimo o realnem času kot mrtvem času, potem ne le zato, da bi radikalno prekinili kakršnekoli vezi med tem realnim in domnevnim 'naravnim' časom, temveč ima takšna oznaka tudi svojo teoretsko-analitično vrednost. V teh black-outih se namreč ne dogaja le smrt nekega časa, temveč je to hkrati že neko večno fantomsko vračanje na isto mesto*".¹⁵ Mesto, na katerega se vseskozi vrača Egoyan, je mesto trenutka katastrofe, tisto dejanje znotraj filmskega loka, ki ima v narativni strukturi sicer središčno pozicijo, vendar pa bi ga linearni pripovedni tok bržkone osiromašil prav v bistveni razsežnosti – v njegovi "radikalni grozovitosti". Zategadelj se dozdeva navzočnost teh – hkratio "razločevalnih in povezovalnih" – členov nujni presežni vizualni akt, ki uravnoteži emocionalno in estetsko dimenzijo filma v njegovi pretanjeni artikulaciji grozljivega. Kajti z neposrednim "kazanjem stvari" bi se skrhalo ostrina rezila, ki zdaj zareže tako neusmiljeno in prodre tako globoko.

Ostane vprašanje, zakaj torej vmesni-poudarki belega in ne črnine? Kajti – v kolikor *black-out* sugerira tudi slepoto, bi črnina simbolno mnogo bolj prilicila posameznikom obravnavane skupnosti, ki že dolgo ne vidijo ničesar razen svoje ujetosti v provincialno enoličnost, odvrtačajoč slepi pogled od lastne "grešnosti" in nemoči k drugim, k sojetnikom brezizhodnosti. Tudi razlaga, da so beline med-kadrov namenjene predvsem estetskemu učinku stopnjevanja napetosti bele praznosti kot protipoudarka beli polnosti zasnežene pokrajine, se zdi preveč preprosta za pojasnitev tolikih silnic notranje-strukturnih napetosti. Tako nam preostane še pojem zaslepljenosti in sicer v tistem podtonu, ki mu pritiče v njegovem emocionalnem naboju. In med kreaturami, obsojenimi na brezčasje *Sladkega poslej*, bi bilo moč najti kar nekaj primerov takšne zaslepljenosti. Na prvem mestu je zaslepljenost fanatičnega advokata, ki se hoče v svojem slepem besu zaradi intimne bolečine – njegova poslednost traja že dolgo, od trenutka spoznanja nemoči ob hčerkinu zasvojenosti – maščevati "vsemu brezosebnemu". Ottova sta preveč zaslepljena od bolesti žalosti, da bi bila zmožna spregledati vsiljivega advokata in se mu pustita prepričati. Dolores (voznica avtobusa, ki je zgrmel s ceste), se slepi, da se ni nič zgodilo, saj o mrtvih otrocih še vedno govori v sedanjku. Celu incestuozni Nicolin oče je tako zaslepljen z morebitno veliko denarno odškodnino, ki bi je bili prizadeti deležni v primeru dobljene tožbe, da ne vidi, da bo vsiljivo prepričevanje hčerke, naj se skuša spomniti podrobnosti preživete nesreče in gre za pričo, "oživilo" tudi druge, mogoče bolj usodne spomine... Čisto na koncu pa lahko v Egoyanovem

načinu vpeljave pobelitev – v dvigovanju kamere proti nebu – zaslutimo še en podton, ki je v presenetljivi korespondenci s sodobno literaturo, konkretnje z briljantnim romanom *Esej o slepoti*, Joseja Saramaga. Roman govori o epidemiji "bele slepote", ki zajame vse ljudi, le eni sami ženski pustijo dar vid(en)ja. In ko po kalvariji vseh doumljivih in nedoumnih razčlovečenj slepi – iznenada, tako kakor so oslepeli – ponovno spregledajo, edina vseskozi videča zasluti, da je napočil čas za njen križev pot: "Zdravnikova žena je vstala in odšla k oknu. Pogledala je dol, na ulico, prekrito s smetmi, na ljudi, ki so kričali in prepevali. Potem je dvignila glavo proti nebu in ga videla čisto belega, Prišel je moj čas, je pomislila."

Na nebu, točneje med nebom in zemljo – v letalu, pa se dogaja tudi dejanje, ki navaja na misel, da se režiser zaveda, kako pomembno je posvetiti največ pozornosti pripovedni perspektivi tam, kjer naj bi se ustvarjale presežne vrednosti. Tiste, zaradi katerih se zdijo smiselna vedno vnovična preverjanja razmerja umetnine do prevladujočih trendov sočasnih "kulturnih dominant". V mislih imamo posebno mesto, ki ga ima v filmu odvetnikov spomin na dogodek iz otroštva "izgubljene" hčerke: spomin na noč v počitniški koči daleč od civilizacije, ko se je dekletce prebudilo oteklo in s pohajajočim dihom, kar naj bi bila posledica ugriza črne vdove. Zdravnikova telefonska navodila prepadenemu očetu so bila kratka in nedvoumna: deklico morata starša čimprej prepeljati v bolnico – ne da bi ob tem zaslutila njun strah, saj bi najmanjše otrokovo vznemirjenje pospešilo krvni obtok in s tem bližino konca. Pa še nekaj je poudaril doktor: tisti od staršev, ki premore več samokontrole, naj vzame oster nož in v primeru, da bi se grlo povsem zaprlo, prereže otrokov sapnik. V tem spominu, ki je podan kot *flash-back*, spremljan z očetovim pripovedovanjem, bi bilo moč – predvsem v pretresljivem prizoru velikega plana otroškega obrazka in ob njem lesketajoče se ostrine noževega rezila – najti povezavo s tistim mestom v sodobni teoriji, ki hoče "potezo postmodernizma, na katero se običajno daje poudarek", dopolniti z njenim nasprotjem: "Del splošnega mnenja so namreč fraze o postmodernistični 'družbi spektakla', o tem, kako je družbena realnost nadomeščena s podobo o sami sebi, o tem, kako individui izgubljajo značaj dejavnikov, vpetih v družbo, in so čedalje bolj reducirani na položaj zunanjih opazovalcev spektakla. Toda hrbtna stran te 'derealizacije' je hipersenzitivnost za realnost kot nekaj eminentno ranljivega, za bolečo razsežnost stika z realnostjo celo v njegovi najbolj mikroskopski razsežnosti – kot da je subjekt obsojen na čisti receptivni pogled prav zato, ker ve, da z vsakim posegom v realnost, pa naj bo ta še tako dobrohoten, zarezhe v svet, ga rani."¹⁶ Prepadenemu očetu, ki v resnici ni prevzel odgovornosti usodnega zarezja, ker bi bil pogumnejši od žene, pač pa zato, ker je bil "boljši igralec", ni bilo treba izvršiti strašljivega posega – v bolnišnico so prispeli pravočasno. Urez pa je izvedel Atom Egoyan. Z mojstrsko izpeljanim filmskim dejanjem je zarezal v pogled sodobnega gledalca; v njem je zapustil trajno sled in se še trdneje zasilal med tiste dragocene stvaritelje, ki se požvižgajo na varno zavetje ustaljenih načinov filmske artikulacije, zavedajoč se, da je predpogoj nadgradnje predvsem v preseganju lastnega skrajnega dosega. •

(špico filma in sinopsis glej na strani 49)



Tom McCamus

Opombe

- 1 V mislih imam predvsem filme *The Adjuster* (1991), *Calendar* (1993) in *Exotica* (1994), na katere se nanašajo tudi vse poznejše navezave v tekstu.
- 2 A. Egoyan, "Recovery", *Sight and Sound*, oktober 1997, str. 21-23; str. 21.
- 3 N. K. Denzin, *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*, Sage Publications, London, 1991, str. 151.
- 4 S. Žižek, "Fantom opere: falofanija analnega očeta"; v *Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma*, uredil Zdenko Vrdlovec, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991, str. 7-26; str. 17.
- 5 Nesrečo je seveda mogoče obravnavati tudi v okvirih biblične metaforike, na kar morebiti sugerira tudi v nekaterih ključnih momentih citirana Browningova pesnitev "Pied Piper of Hemelin". Vendar pa za naše razmišljanje morebitna navezava na Biblijo ni najbolj bistvena.
- 6 N. K. Denzin, *ibid.*, str. 53 in 152.
- 7 M. Štefančič, "Sladki poslej"; v *Mladina*, 1998, št. 11, str. 74.
- 8 Na tem mestu se zdi potrebno opozoriti na terminološko zagato. Izraz pobelitev je zelo približen izrazu za belino med kadri; uvajamo ga kot protipol izrazu *black-out*, ki v bistvu nima adekvatnega slovenskega prevoda, saj z zatemnitvijo v slovenščini poimenujemo tisti istoimenski montažni postopek, kjer gre za postopno zatemnjevanje slike, obratni proces, pa bi lahko imenovali presvetlitev. Tako smo torej z izrazom pobelitev skušali opredeliti *uhite-out*, ki naj bi obravnaval enak, *black-outu* analogen proces, z razliko v tem, da je namesto črnine kot interpunkcija uporabljena belina.
- 9 "Eden najmočnejših prehodov v filmu je direktni rez od Billyevega doživljanja neobvladljivega avtobusa, ki tone skozi razlomljeni led, k eterični podobi speče družine. Tej podobi, ki smo jo nazadnje videli na samem začetku filma, je nenadoma dodeljena zlovešča, svarilna atmosfera, ki subvertira njeno lirično kompozicijo in izvorno tematiko." A. Egoyan, *ibid.*
- 10 B. Hooks, *Reel to real: race, sex, and class at the movies*, Routledge, London, 1996, str. 28.
- 11 "Naše hrepenenje po radikalnih socialnih spremembah je na intimnem področju zagotovo povezano z željo po izkušnji užitka, erotičnih izponjenj in množtvom drugih strasti // Nadejamo se, da bomo s kršitvijo omejitev, ki jih nalagajo veljavne norme, lahko presegli občutenja izgube in znova odkrili pot domov." *Ibid.* str. 29.
- 12 K. Jones, "Body & soul: the cinema of Atom Egoyan", *Film comment*, januar - februar 1998, str. 32-39; str. 36.
- 13 D. Arijon takole obravnava vlogo *black-outa* (katerega funkcionalnost enačimo s pobelitvijo) kot interpunkcije: "Black-out lahko učinkovito služi za razdvajanje kadrov ali scene. Efekt razdvajanja je popoln in vsaka scena deluje na gledalca nepričakovano in s polnim emocionalnim učinkom." D. Arijon, *Gramatika filmskega jezika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1988, str. 542.
- 14 S. Pelko, "Black-out" (Ozu, Wenders, Jarmusch); v: *Montaža*, uredil Zdenko Vrdlovec, revija *Ekran*, Ljubljana, 1987, str. 105-113; str. 107.
- 15 *Ibid.*, str. 113.
- 16 S. Žižek, *ibid.*