



Roberto Magnifico

stereotip

1997 35mm barvni 90'

produkcija E-Motion film in TV Slovenija **režija** Damjan Kozole **scenarij** Luka Novak, Damjan Kozole **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Roberto Magnifico **montaža** Ana Zupančič **igrajo** Roberto Magnifico (Maks), Tina Gorenjak (Marjetica), Alenka Tetičkovič (Vilma), Boris Mihalj (Srečko), Alenka Pinterič (Maksova mama), Peter Musevski (taksist), Valter Dragan (posiljevalec), Emil Cerar (Stanko), Boštjan Hladnik (Riko Znoj), Demeter Bitenc (Smiljan Lehpaer), Oto Pestner

Največ očitkov o **Stereotipu** je govorilo o tem, da slovenskega umetnika prikazuje v slabi luči. Le zakaj ne? Film je bil od nekdaj družbeno kritičen, politično napadalen itd. Morda je največja napaka *Stereotipa* v tem, da je "kritičen" do slovenskega umetnika v generalnem smislu: klepetavi taksist bo postal fotograf, posiljevalec gledališki režiser, poet je pravzaprav postmodernistični tat, morilka postane uspešna, nagrajvana pisateljica itd. Max, slikar, je pa tako ali tako zguba. Kozole obdela, "ožigosa" vso kulturniško srenjo, le filma ne. Hecno je prav to, da nihče noče postati filmski režiser. Kdo hoče v Sloveniji postati filmski režiser? Kako nizko mora človek pasti, kakšen zločin mora zagrešiti, da je vreden poklica filmskega režiserja? Če killerji in posiljevalci niso zadostni negativci, kakšen antikrist moraš biti, da postaneš filmadžija? Če vprašate mene, se *Stereotip* nemoralno obnaša le do slovenskega filmskega režiserja, z ostalimi umetnostnimi zvrstmi pa dela malodane v rokavicah; se pravi, da je samo-kritičen, še bolje, samo-ironičen, in že to je kvaliteta sama po sebi, ki je domači film tako rekoč ni poznal. Kot rečeno, v *Stereotipu* je dejstvo tole: nihče noče postati filmski režiser, kar morda izhaja iz dejstva, da Kozole nikoli ni obiskoval filmske akademije, a dvomim, da je avtor tak zafrustriranec, da bi svoje komplekse zdravil z milijonom mark državne podpore.

Drugi "problem" filma naj bi bil njegova fragmentiranost, nekonsistentnost in konfuznost. Res je, film je fragmentiran, ni pa nekonsistenten, kaj šele konfuzen; res je, da izgleda kot serija video spotov za Magnifico, ter da v filmu – če me spomin ne vara – ni niti enega prizora brez glasbene spremljave. Nekateri prizori bi v tišini psihološko resda bolje funkcionirali, a *Stereotip* ni film, ki bi gojil afiniteto do raziskovanja človekove duše, temveč delo, ki jemlje distanco. Fragmentiranost je namerna, da bi se gledalec vprašal, kam te raztreščene zgodbe vodijo, oziroma, kaj bi jih utegnilo združevati. Povedano drugače: *Stereotip* svoji lahkotnosti ter "neresnosti" navkljub gledalca pripravi do tega, da vsaj občasno razmišlja, kar je prav tako posebna kuriozitetata slovenskega filma, ki je bil zadnja leta linearen, puhel, nezanimiv; sedaj pa se nekateri ljudje po ogledu obnašajo kot malomeščanski neizobraženi zaplankanci: ker se ne uklanja stereotipom slovenskega filma, ustaljenim normam, ker je drugačen, ironičen, mestoma celo nadrealen, in – bog pomagaj! – ker se norčuje iz slovenskega umetnika in intelektualca, film naj ne bi bil vreden resnejše recepcije.

Če imajo ljudje problem, ima za njih Vilma pripravljeno idealno enovrstičnico: "Ko stopim iz hiše, gredo težave v eno smer, jaz pa v drugo." Vmes je pomenljiva bariera, ki jo Kozole v drugih kontekstih prav tako vključuje v film. Pa ne bariero kot ločilo, temveč kot komentar filmske naracije; tu se kot posrečene izkažejo številne zatemnitve, še posebej v prvi polovici filma: npr. ko pride Marjetica domov in najde spečega Maksa; ko ta na račun svoje "ustvarjalnosti" in njenega nerazumevanja na njegov način življenja zdre par štosov, se Kozoletu ni treba ukvarjati z reakcijo na Marjeticinem obrazu, temveč problem reši s kratko zatemnitvijo, ki seveda ne nastopa kot jarmuschevsko pomenljiva časovna pregrada, poznana predvsem iz njegovih zgodnjih filmov **Bolj čudno kot raj** (*Stranger Than Paradise*, 1984) ali **Pod udarom zakona** (*Down By Law*, 1986), temveč kot komentar, nekakšna preproščena verzija elipse torej, kar Kozole kasneje še kaj nekajkrat ponovi – tudi brez zatemnitve, temveč le z junakovo gesto, npr. ko Maks na neprijetno vprašanje Marjetice za seboj preprosto zapre vrata in s tem prikaže svojo zadrego.

Še največji problem *Stereotipa* je v njegovi "lokalnosti" oziroma (malo-)slovenskosti, v ne-univerzalnosti njegovega ironičnega komentarja torej, preprosto zato, ker je v večini primerov razumen le slovenskemu gledalcu. "Blatenje" umetnikov in intelektualcev je svetovljansko, tu ni dileme, zato pa posrečeni stranski nastopi kulturniških "ikon" (Alenka Pinterič, Boštjan Hladnik in še posebej Oto Pestner) lahko funkcionirajo le v slovenskem prostoru, katerih pregrad tudi sami epizodisti večinoma niso prestopili. S tem je na nek način "porušena" vsesplošna razumljivost in preprostost veseljaške, dialoške *screwball* komedije, kateri je *Stereotip* morda še najbližje (čeprav ne pomeni, da je bil to avtorjev namen), ter njene "vsakdanjosti", kjer se junaki ponavadi ubadajo s preprostimi, navadnemu človeku znanimi ljubezenskimi težavami (poglejte samo dela Prestona Sturgesa, Billyja Wilderja ali Franka Capre).

Če že ne drugega, lahko Kozoletu kot verjetno edinemu slovenskemu režiserju pripišemo določeno mero zavesti do slovenske filmske preteklosti; glede na to, da se vsi obnašajo, kot da devetdeset let slovenskega filma sploh ne obstaja – kakršenkoli naj že bo –, da nihče nikogar ne citira, kaj šele priznava, je Kozole verjetno edini, ki je Boštjana Hladnika "prepoznal" kot svojega vzornika in neke vrste očeta, kar je v njegovem opusu razvidno vsaj od **Remingtona** (1989, z določenimi aluzijami na **Peščeni grad**; 1962) naprej. Hladnik je posnel "pop-artistično" komedijo **Sončni krik** (1967), zato ne preseneča, da se v *Stereotipu* pojavi kot likovni kritik Riko Znoj. Ta štos pa bi že utegnili prepoznati vsaj resnejši tuji poznavalec Hladnikovega opusa.

Simon Popek