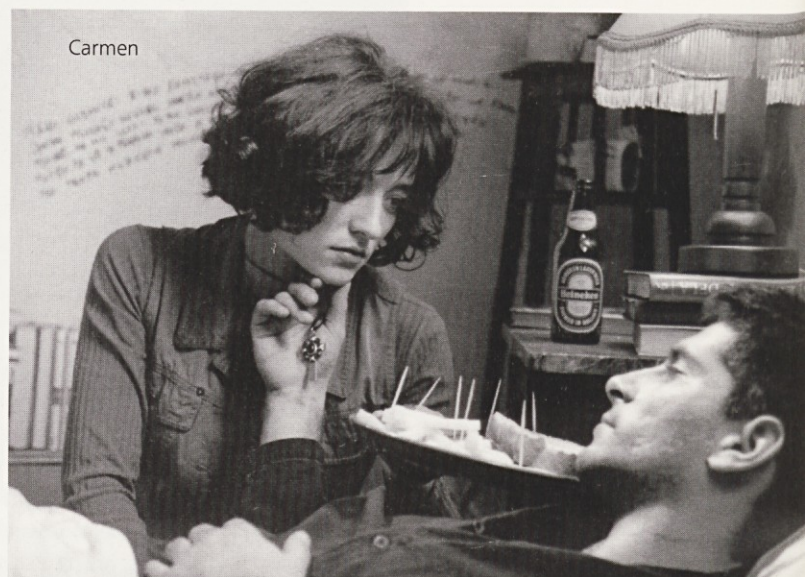


# marginalni slovinci

majda širca



Četudi ni podlage v realnosti in četudi rojstvo slovenske države ni nikakršen pogoj za drugačen diskurz v narodovem filmu, se ne morem izogniti misli, ki se mi spleta ob pogledu na produkcijo zadnjih let slovenskega filma. Kot bi ga preklela Morana, ki mu je – z že legitimno potrjene točke narodovega substančnega pogleda – s Triglava leta 1993 – s svojim destruktivnim obrazom in noro odlepljenim zlim pogledom vpila:

"Ne pozabite, jaz sem ostala tu, v samem vašem nedrju! Vse Lepo, za kar mislite, da je lepo, ima še en zrcalni obraz samo-destrukcije!"

In sledili so prav ti obrazi. Slovenski film zadnjih let nosi te ambivalentne dvojne obraze marginalcev, ki so vpeti v drugačno – romsko, norčkarsto, klošarsko in punkersko – okolje in ki se ne morejo zlepit z normalnim, pravnim svetom.

Če je v tem času umanjkal historicizem in sodobni družbeni milje, vpet v kakršen koli "izem", če je urbanost današnjega trenutka nadomestil freskantski narcizem, skratka, če se slovenske filmske zgodbe vpenjajo na rob družbenih okolij, tedaj se – podzavestno ali ne – še vedno lažje identificiramo z odpadništvom, neprilagojenostjo, nemočjo, z nekakšnim misticizmom naravne primarnosti ali pa z outsiderstvom, pankrtstvom in izobčenostjo, kot pa z nemalignostjo, ki ne ugonablja.

Seganje po zgodbah drugačnega sveta, kot ga živi na novo orazredeni Slovenec, na eni strani dokazuje, da realna sodobnost ne prinaša novih ekstremov, ki bi jih lahko film povzel vase. Zato utrjuje obče slovenske sindrome.

Resda je meja med resničnim in željenim, ki jo je že davno začrtal Kosmač, lani pa v *Tantadruju* uprizoril Tugo Štiglic, obča, mogoče jo je pripisati tako Skandinavcu kot Novozelancu – a vendar je simptomatično, da ji ploska prav Slovenec.

Resda je dvom, ki ga sproži prehod iz ene kulture v drugo – vstop iz romskega v urbano okolje – fantastičen dobavitelj dramskih zapletov, ki uokvirjajo ambivalentnost tovrstnega preraščanja – pa vendar s *Halgatom* nismo doživeli vseh melodramskih razmerij, ki jih je prej ponudila beseda.

In res je tudi, da je "neproduktiven" svet pankrtske, opuščene in zapuščene, alkoholizirane in natabletene

**Carmen**, ko trči ob svet še ne opuščenega pisatelja, fascinantna filmska intriga med nabiralcem zgodb in zgodbo samo – a vendar, četudi tokrat z več emocijami, vseeno tudi temu filmu spodleti, ko se obesi na slovenski sindrom manjkajočega očeta in odsotne, žrtvovane matere.

Res je sicer, da očetovski fantom preganja Carmen z drugačnimi usedlinami kot travmatično zapisani oče mlade novinarka v **Radiu.doc**, kar vendarle da slutiti napoved sprave z nekdanjim preštevanjem historičnih zmot, še – vsaj kot stranski rov – zaznavnih v filmu **Ko zaprem oči**, kjer hči prav tako nosi dediščino očetovih rabljev. A res je tudi, da mlada novinarka iz svoje očetovske radijske detektivke izpelje zgolj potrditev greha obračuna s slovenskim liberalizmom.

Skratka, vsi ti primeri odrezanih, odsotnih, fantomskih, obešenih, oficirskih in manjkajočih očetov, ki se valijo iz filma v film, so podaljšek monologa pankrtske matere Majde Potokar, ko v zadnji sekvenci **Samorastnikov** svojim otrokom dopoveduje, da naj s svojo samorastniško držo pokončno zrejo v svet, pa četudi jih – ali prav zato – determinira izvrženost.

Zakaj se torej vse te arhaične, srednjeveške, gruntarske, razredno obarvane, z gospodarji zaznamovane teme še dandanes usedajo po scenarijih? Zakaj melodramatičnost, tragičnost, zaplet in ljubezenski okvir v slovenskem filmu dobavlja prav ta simptom umanjkanega ali spodletelega gospodarja?

Zakaj film, kot najlažje in po definiciji najbolj množično identifikacijsko orodje, še danes pogreva slovenstvo s travmatično izkušnjo izvržene referenčnosti odvisnostnega sindroma?

**Tantadruj** ima – s svojo odcepljenostjo od realnega – za alibi norost, s čimer je že apriori odvezan konstruktivnemu poseganju v realno. **Halgato** je – podobno – vpet v ambivalentni odnos ukročene kulture in nature.

Mlada novinarka v **Radiu.doc** bo svoje novinarske (?) raziskave aplicirala na osebni problem. Poganja jo zgolj lastno vprašanje. Ko ga razreši, se premesti v vegetirajoče nemotivirano služenje denarcev. Pristane skratka tam, kjer pristajajo prej omemjeni novo orazredeni Slovenci: odvisni od novega gospodarja – kapitala.

### Oče Gospodar

Operni pevec in snažilka?

Metin sindrom iz **Samorastnikov**, ki je bil v gruntarskih časih še verjeten, v začetku devetdesetih vendarle funkcionira kot z naftalinom prežeta, iz skrinje potegnjena dota, ki bi sicer lahko doživela svoj presežek v paralelni zgodbi (razmerje pisatelj - Carmen). A prav to razmerje ostane vodeno: spodleti poudarek, ki naj žensko vmesti med fatalko, ki ugonablja, in fatalko, ki ozdravlja. Če banaliziram: tudi mlada slovenska politika bi lahko doživela v svoji glavni zgodbi konstruktivno zgodbo o uspehu, a ker se nenehno vrača k usodni travmi – štetju usedlin preteklosti, omamljanju z medsebojnimi obračunavanji, pijanskim hlapom determiniranosti z nemočjo poštenega uzrtja v prihodnost – doživlja destruktivno usodo, v kateri mazohistično uživa. Tako kot Carmen, ki ji lastna izguba in poguba pomenita več od rešitve. Njen Pisatelj je sicer tako kot obča slovenska javnost za trenutek vznemirjen, ranjen, tudi srečno nesrečen zaradi objektivnih, od njega na videz neodvisnih razlogov za *happy end* (za Slovenca kar primerna točka identifikacije, saj je vendar nekaj poskušal, se trudil, bil celo emocionalno zagret za spremembe) – a vendarle uspeh ni odvisen od njega, temveč od nekakšnega determiniranega, v narodu večno prisotnega hrepenenja po neuspehu.

Ta teza je bila v prvi inačici razširjenega filma, ki ga je kasneje režiser izvrgel, še toliko bolj jasna in podčrtana. Fantu – pisateljčku se bo življenje kotalilo naprej, kar nakazuje obisk platinaste sladkobnice in njegovo pristajanje nanjo. V paralelni montaži pa veliki plan obraza Carmen z njunim akuzmatičnim glasom: "Kaj pišeš? Bo to ljubezenska zgodba?" pravi mala. Obraz, ki je prinesel zgodbo in ki je pisateljčka morda premestil v pisatelja, bo mimo te vnovčene zgodbe životaril naprej. Po obračunu s travmo, po maščevalnem uboju očeta, se Carmen ne bo osvobodila potlačene more, temveč bo klošarila naprej. Melodramski in ljubezenski okvir pogojuje manjkajoči gospodar. Četudi na simbolni (v novi inačici) oziroma na realni ravni (v neskrajšani inačici filma) dekle opravi z okupatorjem njene zavesti, ko ubije očeta in s tem poravnava račune in vest, še naprej živi z njegovim odsevom. Še naprej klošari, pije in še naprej ostaja sama. Slovenec rabi svojega Gospodarja tudi potem, ko ga nima več. Zagotavlja mu tesnobo, opravičuje manko njegovih radikalnih sprememb, uspava ga v svojem

Pravzaprav je teza v **Rabljevi freski** podobna. Z enim zamahom metafizične interpretacije Zla, ki ga je inavgurirala že **Morana**, nam ponuja generalno linijo determiniranosti z usodo, ki se ji ne da uiti, saj se – potlačena ali ne – vrača in udarja po narodu, ki si očitno še danes želi biti kaznovan.

Zastrašujoče je, da tovrstno nalaganje Očenašev ne odpravljajo celo generacije, ki bi si ta samokaznovalni in samodestruktivni naboj lahko in celo morale zbrisati iz podzavesti, če ne vsaj iz zavesti. Ne le v filmu, temveč tudi v literaturi. Vse tri zgodbe filma **Striptih** poganja namreč še vedno sindrom roba: alkoholik, ki sicer ne vidi mišk, temveč podvoji svojega otroka; krhka umetnica, ki ji ob preveliki sreči – kot nekoč **Meti** v **Cvetju** v jeseni – počí srce; umetnik, ki opravlja službo, reproducira, ne pa producira; navsezadnje pa tudi latentno lezbijstvo kot odgovor na umik iz občeslovenskih spodletelih ljubezni.

### Substančnost

Zgodbe, torej. V umetniškem programu TVS kot producentu, ki je v najbolj kriznih letih neizmerno dolgega konstituiranja in prestrukturiranja filmske infrastrukture pač edini sploh snemal, so se odločili za ekranizacije slovenskih novel. Tovrstna odločitev, značilna za čas po osamosvojitvi, ki je prav po brigadirsko gojil substančnost, ni le zavirala samokultiviranja in motiviranja scenaristične dejavnosti, temveč je ustvarjalce omejevala na šolske naloge prevajanja kratkih zgodb v velike pripovedi.

V portoroškem letnem pregledu slovenske produkcije je televizija dobila vrnjeno klobuto, da utesnjuje s svojo televizijsko estetiko. Ni šlo le za nesporazum ali nevednost, da je televizijski budžet razpolovljen državni denar in da je teve drama podvržena bistveno drugačni filmski dikciji, temveč tudi za temeljno nevedenje, da teve film še zdaleč ni kinematografski film. Prav zavedanje, da so novele in kratke zgodbe pretanka scenaristična podlaga, bi lahko to distinkcijo poudarilo. A vendarle je zanimivo, da je bolj od samega sižeja žirante v Portorožu zmotila "estetika", kot so zapisali sami.

### Trojni funkcionarji

Zadnja leta smo Slovenci izoblikovali poseben tip avtorskega filma. Ta termin še zdaleč ni primerljiv z avtorstvom, s katerim naj bi označevali temeljni *touch* osebnega podpisa, temveč je mnogo bolj pragmatičen in banalen. Gre namreč za avtorje kot trojne funkcionarje, ki jim ne nasprotuje noben osveščeneц Krivičevega kova, temveč ga naročnik in plačnik samoumevno sprejema. Še več: čas, ki naj bi spodbijal parolo "vsi smo za vse", podpira prav tovrstne "osebne" projekte. Režiser je namreč včasih tudi scenarist in producent. Četudi je v projekt vpisan vedno osebni nadvložek, četudi je identifikacijo avtorja s filmom mogoče upravičiti, pa energijo, ki jo vlaga v kreacijo, vendarle ne bi smeli "motiti" producentski posli.

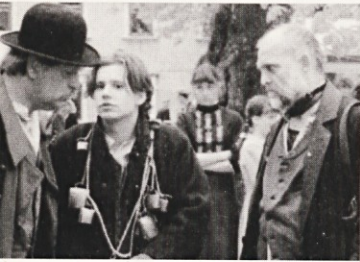
Status producenta oziroma podjetja, ki prevzame od države v upravljanje kakšnih 80% predračunske vrednosti filma, je v zadnjih letih postal očitno tako samoumevno logičen, da se nihče ne čudi, če v takšnih na hitro ustanovljenih podjetjih brez slehernega jamstva in s sedežem pogosto kar v domači kuhinji telefon dvigujejo kuharice. Samoumevno je postalo tudi tarnanje, naj na koncu država priskrbi tistih manjkajočih 20%. Novokomponirani producenti so prevzeli titulo, ne pa tudi vseh odgovornosti. Če je film polom, tedaj se jih ta polom tiče zgolj v odstotku njihovega tveganja. Toda ali res tako močno tvegajo? Jim pomanjkljive revizijske finančne službe res pustijo tvegati?

Logično bi bilo pričakovati, da avtor, ki je obenem tudi producent in vlagatelj določenega deleža v projekt, naredi vse, da bo projekt čimboljši – saj gre vendar za njegovo moralno in finančno korist. Toda če tovrstna avtorska skupina naredi vse, da je projekt čim slabši – mar to ne pomeni, da se ne boji izgub? Potemtakem nikomur ne odgovarja, saj ga tudi država kot večinski vlagatelj nič ne vpraša. Le kaj bi ga sploh spraševala, ko pa se je prav ona odločila za njegov scenarij in njegove usluge. Edino, kar lahko naredi, je, da mu kasneje ne zaupa več dela. A če se preštejemo, vemo, da tudi to ne drži.

### Eksperti

Pred leti sem v okviru svojega filmsko-kritičnega početja ubirala zanimivo pot preverjanja odločitev tistih ekspertov, ki so v (takrat še ministrskih) komisijah odločali, kateri scenarij je goden za film in kateri ni. Ko je bil film, ki so ga člani

6 komisije za scenarije (in očitno tudi filme) ocenili kot vrednega traku, enkrat



posnet, so ga morali (v TV oddaji) tudi oceniti. Toda to je trajalo le kratek čas. Vsi ekspertni gostje so namreč prihajali do istega sklepa: scenarij je obetal, tekst je bil spoštljiv, pisanje je bilo dobro, zgodba je kar stala... a na koncu režija ni vzdržala. Trdim, da v času, ko nas je vizualna in mentalna kultura senzibilizirala, in prostoru, v katerem točno vemo, kaj lahko od kakšnega cineasta (celo debitanta) pričakujemo, obstaja minimalen odstotek možnosti tveganja pri izreki sodbe o usodi scenarija, ki ga – vključno z imeni filmske ekipe – imamo pred seboj. In ob tem, ko to trdim, se toliko bolj čudim, da t. i. strokovnjaki ne morejo trditi istega. Zato je kakršnokoli zgražanje nad **Rabljevo fresko** neumestno, kolikor obenem odpušča tistim, ki so v tekstu (in predloženi ekipi) našli karkoli zanimivega in zaupanja vrednega. Glede na to, da je bil osnovni scenarij tega filma pri prejšnjih branjih že večkrat zavržen, je končna odločitev zadnje komisije lahko samo še stvar velikega in nečistega vprašanja.

Nekoč se je, če ni bilo vse v redu, uperilo prst v direktorja Vibe. Danes vas bo Minister napotil na Filmski sklad. Na Filmskem skladu vam bodo rekli: za to je Upravni odbor. V Upravnem odboru vam bodo rekli: o tem odločajo sami strokovnjaki. Bolj odkritosrčni vam bodo s kotičkom očesa govorili o bolj pragmatičnih stvareh, kot so finančne konstrukcije filma, papirji eventualnih koproducentov, popustljivost ljubim...

### **Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja**

Prepričana sem, da slovenski cineasti zmorejo dober projekt. Toda vsi najboljši skupaj, ne pa vsak posebej. A nikoli ne bodo nastopili skupaj. Za vsakega posebej so bitke prevelike. Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja. V Jugoslavijo se ne morejo več umakniti in premakniti. Marsikdo zna marsikaj in marsikdo je to že pokazal. Zakaj jih ni nikjer več? Zakaj raje snemajo priložnostne zadeve, televizijske reportaže, vredne študentov, na hitro zložene portrete in dokumente? Zakaj se jim več ne da? In zakaj jim nihče več ne da?

Naslednja zgodba ni nujno resnična, bi mi pa bilo všeč, če bi bila. Na natečaju za scenarij (Grossmannova nagrada) je menda zmagal fant, ki je zgodbico pisal brez travm, muk in časovnih odlogov. Njegov sostanovalec se je ravno tako odzval na razpis – le da je scenarij koval z muko, o njem razpravljaj, ga postavljaj pod vprašaj: vsekakor je vanj veliko vlagal. Nagrado je dobil prvi. Seveda to ničesar ne dokazuje. Tudi je ne navajam zato, ker bi zaupala intuiciji bolj kot preišljenim potezam. Sama sem dokaz za to. To zgodbo navajam zato, ker je primerna bolj za potrditev tistega, kar vsi po malem želimo: da bi se pojavil nekdo, ki bi brez obremenitev, negotovosti, muk in žrtev v film zarezal tako, da bi nas zadovoljil brez intrig, neznanj in žrtvovanj.

Toda film je odvisen od vsega drugega kot od papirja, na katerega zgostiš mentalni projekt. Film je odvisen tudi od kemikalije, ki obarva številne mentalne in fizične projekte. V končni fazi lahko tudi napačna kemikalija pusti podobe v večni temi. •

Carmen  
Striptih.

