

KAVARNA ASTORIA

to, kar je filmu nekako zunanje in dodeljeno, medtem ko je vse „imantentno“, vse tisto, kar je v filmu notranje, dovolj značilno za enega izmed formalnih principov vizualizacije. **Manj kot nič** so namreč dokaj pogosto (po formalni, vizualizacijski strani) primerjali s filmom Joela Schumacherja **The Lost Boys**, ki je precej morbidna zgodba o vampirjih na motorjih. Tisto, kar oba filma družijo, je ravno agresiven pristop k perceptivni sposobnosti gledalca — torej princip, ki gledajočega zasuje z množico informacij, vizualnih in auditivnih. Vse za nekaj delcev sekunde prehiteva gledalčevo sposobnost dojetja, zvok je vedno nekaj trenutkov pred sliko ipd. Scenografija je „baročna“ preobilna, sama po sebi fascinirajoča in ves film je poln glasbe — pri vsem tem ogromna množica znakov ne nosi s seboj kakšnega posebnega „pomena“, „smisla“, temveč je enostavno tam. Prva „interpretativna“ napaka je namreč iskati „sporočilo“ tam, kjer ga ni, ter fabulativne konstrukcije razlagati z metaforami — torej, fiktivno konstrukcijo projicirati v realni vzorec in tam iskati potrditev. Tako je iskanje „paradigmatske dimenzije“ v **Manj kot nič** verjetno neuspešno. Edini detajl, ki združuje „imantenco“ in „transcendenco“ filma (seveda v mojem pogledu) je kader, ki se pojavi tik pred koncem: gre za vizualno učinkovit prizor, v katerem se trije glavni vozijo v avtomobilu ob nepreglednem polju ogromnih vetrnic, ki proizvajajo elektriko — v tem kadru se dogodi smrt, ki jo vsi skupaj opazimo šele kasneje. Skoraj identičen kader opazimo v filmu **Rain Man**, le da je tu lociran na začetek. Tudi v njem gre za smrt, s to razliko, da je ta smrt neosebna, sporočena po telefonu. (Gre seveda za sporočilo o smrti Charliejevega očeta). Oba kadra sta si po svoji funkciji znotraj „svojih“ filmov komplementarna: pri prvem gre za konsekvenco slabo utemeljen, a emotivno močan element, pri drugem pa je ravno obratno: emocionalna nabitost je karseda zreducirana, seveda namenoma, zato pa je dramski naboj ogromen — dogodek je namreč sprožil vseh zapletov, ki sledijo. Prva poledica navedenih ugotovitev je seveda vprašanje konteksta — ta določa vrednotenje detajla. Toda o kakšnem „kontekstu“ pravzaprav govorimo? Naš „kontekst“ namreč presega običajna polja, ki obdajajo „izbrani detajli“; v prvem primeru pravzaprav mislimo vsebinski kontekst, v drugem pa formalnega — kolikor je pač vprašanje dramske tenzije stvar forme. Spodletela projekcija filma **Manj kot nič** je torej predvsem vprašanje vsebine, vprašanje tistega, kar je „znotraj“ filma — povrh pa vsi dobro vemo, da „zunanj“ elementi kotirajo zelo visoko. Sicer pa, staro filmsko pravilo pravi takole: „Kadar imamo v mislih en sam kader, takrat govorimo o slabem filmu...“

V „špici“ filma **Kavarna Astoria** je kot scenarist naveden Žarko Petan; zgolj ta podatek in nič več. To je vsaj malce presenetljivo, kajti film je nastal in obravnava vrsto istih motivov kot Petanova knjiga, pisemski romanček **Dvojčka**. Izpustitev zloglasnega napisa „scenarij po motivih romana Tegapatega“ priča o scenaristovi, zlasti pa režiserjevi volji, da zanika, preseže rahlo incestuozno, za slovenski film pogosto zelo škodljivo razmerje. In naj še kar takoj dodam, da o prisotni volji po neslovenskem slovenskem filmu, po filmu, ki bi ne bil „visoka maša slovenskega jezika“, priča govorica, v kateri se pogovarjajo filmski liki — le-ti namreč uporabljajo pogovorno mariborščino in ne nemega knjižnega jezika.

Film **Kavarna Astoria** je film nostalgije. To pomeni, da je njegov zastavek preteklost, toda ne tista masivna, „obče“ zavezujoča Zgodovina, ampak „zgolj“ individualna skušnja. Prav odnos do preteklosti ponuja ločnico med zgodovinskim filmom in filmom nostalgije. Prvi si lasti Zgodovino, o njej kot izbranem kosu preteklosti izreka resnico, jo bodisi afirmira bodisi relativizira. Film nostalgije je na prvi pogled bolj skromen, njegov pogled je prilepljen, uperjen v nekaj, kar je nepreklicna preteklost in česar zgodovina s svojimi aktualizacijami ne zapopade — ta nekaj je tisto, kar lahko priključimo zgolj razbolela, otožna, sentimentalna, (skratka nostalgična) evokacija. Že na samem začetku filma je jasno, kaj je nepreklicno izgubljenost — to je kavarna Astoria, ki obstaja zgolj kot naslov filma ali kot plen nostalgije.

Na samem začetku je kavarna Astoria že izgubljena. Ko se po letih odsotnosti filmski junak znajde v nekoči očetovi kavarni, najde zgolj še Astorio, lokal, kjer ponujajo čevapčiče, pizze, hot doge, hamburgerje, toaste in kar je še „dobrot“ hitre kuhinje. Srečanje s pohabljenostjo kavarno požene mašinerijo spominjanja. Podlaga filmskega spominjanja je torej zavest o nepreklicni izgubi, sam film pa evocira izgubljenost. Izgubljena, minula, v preteklost potopljena so leta otroštva in mladosti, zanesenost prvih povojnih let, in seveda kavarna Astoria. Le-ta drsi med različnimi vlogami; kljub temu, da je v naslovu, ne zasede filma; je kraj junakove mladosti in odrasčanja, junakovemu očetu pa je kavarna (Astoria) smisel življenja, saj drug drugega določata v skoraj erotičnem razmerju. Hipen vrinek naj postavi

hipotezo, ki bo odgovorila na retorično vprašanje, zakaj je mladenič **junak** filma, kavarnar pa zgolj **junakov oče**, oziroma, kdo je junak filma nostalgije!? Junak tovrstnega filma je „avtor“ spominjanja, je tisti, ki gleda nazaj. V filmih nostalgije lahko pride do paradoksa, ko junak nostalgika ni osrednji, glavni, najbolj zanimiv filmski lik. Junak nostalgika je junak zato, ker je pogled na preteklost njegov!! Od tukaj izhaja filmov osrednji razcep, dvojnost. Junakov pogled nima fascinantnega objekta, ki ga ima njegov oče, ki je brez pogleda oziroma zgolj eden izmed filmskih likov.

Tudi očetova izguba (kavarne Astorie) ni poslednja izguba v filmu. Zvrsti se namreč še cela vrsta likov, ki (bolj ali manj) izgubljajo sebe, ki si poskušajo zlepiti zdrobljeno, pa jim to ne uspeva in se tega počasi zavedajo. Scenaristova snov je ponujala priložnost za izjemen nostalgik, vendar se je režiser Jože Pogačnik odločil za drugo, drugačno pot. Namesto da bi zastavil in razvil odnose posameznih filmskih likov do objektov-ki-jih-bodo-izgubili, do objektov-ki-jih-izgubljajo-in do objektov-ki-so-jih-izgubili, je režiser naredil svoj tretji celovečerec kot niz skoraj anekdotičnih prizorčkov. Namesto ostrine, bolečine izgube, rahla humornost. Takšna izbira je seveda všečna gledalstvu, ki se malce nasmeje, pa zve še kakšno zanimivko iz pred-, med- in povojnih let, toda tako zastavljen film se s svojim koncem tudi nepreklicno konča.

Film **Kavarna Astoria** se torej vpisuje v tisto „tradicijo“ sodobnega slovenskega filma, ki se ubada s štiridesetimi, ki so večinoma brez ostrine neposrednosti, in zaobljena s humorjem in nostalgijo. Kot privilegirani objekti domačih nostalgikov ne nastopajo trideseta, petdeseta leta, morda še šestdeseta, ampak štirideseta!! Ta leta so torej v jugoslovanskem filmu tista, ki utelešajo polnost, zacelejenost, vitalnost, nabitost. Zato se zdi več kot umestna Pogačnikova odločitev, da ne umestna preloma z Informbirojem, tako da lahko ostanejo povojna leta polnosti, celosti, kjer so morebitni prelomi zgolj prelomčki z marginalnimi in fiktivnimi izdajalci. Prav obsedenost s štiridesetimi oziroma s snemanjem filmov o teh letih pokaže, kdo odloča o slovenskem filmu. Stvar prihodnosti je, da vstopijo v slovenski film (kot izgubljenost) — recimo — šestdeseta, pozna sedemdeseta leta. Kajti nobeno obdobje ni samo na sebi objekt nostalgije; kot takšno se vzpostavi, ko (individualni) pogled zre dokončno izgubljeni objekt.

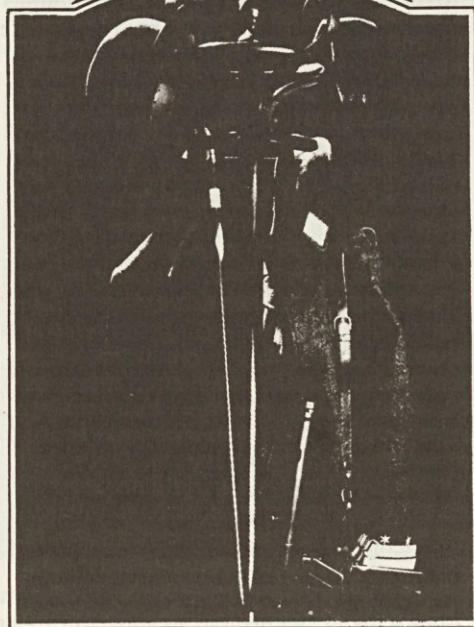
Kolikor „pripoveduje“ film o izgubljenem

KAVARNA
ASTORIA

TRIJE

k a v a r n a

ASTORIA



režija: Jože Pogačnik
 scenarij: Žarko Petan
 fotografija: Janez Verovšek
 glasba: Bojan Adamič
 igrajo: Janez Hočevar, Lidija Kozlovič,
 Branko Šturbej, Aleš Valič
 proizvodnja: Viba film, Jugoslavija, 1989

„objektu“ (npr.: kavarna Astoria), potem je razmerje med (nekdanjim) lastnikom in (nekdanjo) kavarno tisto osrednje razmerje, tisto kar vzpostavlja film kot film nostalgije. Odpoved temu „erotičnemu“ razmerju oziroma zavezanost anekdotičnosti dajeta filmu pečat razdrobljenosti, priložnostni. Nostalgijo simulira zlasti počasen filmski ritem, kar seveda ni dovolj. Oziroma natančneje, zadošča zgolj pri posameznih sekvencah. Za film o izgubljeni kavarni je to premalo, ostajajo pa koščki kavarne in kot tak je film gledljiv kot vzpodbuda za obujanje spominov.

Film ima torej lesk resničnosti, h kateremu je verjetno pripomogla tudi propaganda oziroma že prvotno produkcija na realnih objektih, zlitje Mariborčanov z nastajanjem filma, njihova udeležba v množičnih prizorih itd. **Kavarna Astoria** (tudi) kot film o Mariboru, (tudi) kot film, v katerem se Maribor vidi. Seveda pa prav objektna — pogosto nasilna, pregrebo zakamuflirana — prezenca lepega mesta ob Dravi utesnjuje film kot sublimno intersubjektivno mrežo, kateri zagotavlja neraztrgljivost prav dialektika objekta in želje.

Film **Kavarna Astoria** onemogočajo poleg (zelo verjetno) napačnega pogleda na filmsko glino tudi malomarnosti, ki jih lahko kot Mariborčan poimenujem „šlamparije“ (v odsevu izložbe bi se morale videti ruševine, natakdar da kozarec najprej njemu in ne njej, izguba junaka na začetku filma tako v realnem kot filmskem prostoru, neobvladanje suspenza v sekvenci lova na „sovražnika“ države, izguba erotičnega „suspenza“ v sekvenci seksa itd.).

Filmu **Kavarna Astoria** bi verjetno pomagala drugačna struktura. To je povsem hipotetičen predlog, možnost. Osrednji motiv je osrednja izguba (kavarne Astorie), v motivno mrežo pa so kot stranski motivi vtakne še ostale izgube, anekdote in anekdotice pa so v globini, na obrobju kot kontrapunkti. Kazanje mesta (kot dokaz, da-gre-zares, da-je-resnično) bi lahko odstopilo svoj prostor tisti veličini, blesku, minljivosti, propadanju, ki jo daje kavarna (Astoria), ki kot družbeni in zasebni prostor lahko reflektira vse zunanje izgube, hkrati pa bi takšna „redukcija“ lahko postala nazoren predmet želje. Ker je namreč shrljivo ob filmih nostalgije, je prav to, da se v njih srečata nostalgičen pogled in zavest o nepreklicnosti izgube. Boleča je izguba.

Treba je že na samem začetku povedati, da je Televizija Ljubljana, oziroma njena kulturno-umetniška produkcija s temi tremi TV filmi stopila v povsem novo produkcijsko fazo, ki je očitno mnogo bolj ambiciozna in zastavljena mnogo bolj na široko, kot pa je bilo to do sedaj v okvirih „običajnih“ tv dramskih produkcij. Če se vprašamo od kod tv kulturno-umetniškemu programu (pod vodstvom Tonija Tršarja seveda) takšne ambicije in koncem koncev tudi samozavest, je edini verjeten odgovor ta, da sedanja in verjetno tudi bodoča tv filmska produkcija na svoj način stopa v ris tradicionalne slovenske filmske produkcije, četudi je hkrati res da še vedno ostaja „samo“ televizijska in se (še) ne pojavlja kot „kinematografski“ izdelek. Vendar pa takšna, izključno televizijska produkcija, na svoj način vseeno živi skorajda popolnoma enakovredno življenje, četudi se ne pojavlja v kinematografih. Enakovredno zategadelj, ker je povsej verjetnosti vidi več Slovencev, kot pa vidi slovenskih gledalcev v kinematografih povprečen slovenski film. Gre torej za neko enakovrednost, ki enostavno ukinja neke bistvene medijske razlike in tako predvsem televizijski produkciji dovoljuje seči dlje, kakor pa je to mogoče „običajni“ tv drami. Pri tem je seveda potrebno poudariti, da pri takšnem medijskem preskoku najbolj izgubljata predvsem oba medija, saj tv Ljubljana tako rekoč NE RAZVIJA, niti ne NEGUJE neke posebne televizijske, se pravi specifične (elektronske) poetike in avtorske (medijske) pisave in senzibilnosti (do neke mere jo je razvijal edinole Slavko Hren), niti ne spodbuja pisanja posebej za tv medij, ampak se enostavno „gre“ preprosto in neambiciozno filmsko produkcijo... Po drugi strani pa so slovenski filmi čedalje bolj podobni in tudi strukturirani, kot da bi bili komorne, grozljive suhoparne tv drame... In v takšni situaciji je seveda povsem normalno, da tv produkcija stopa v isti ris kot filmska, čeprav je hkrati to vendarle dovolj usoden paradoks, ker ne gre za nikakršne bistvene premike in razširjanje filmskega polja, ampak slej ko prej za tavtološko razmerje, ki v nobenem primeru ne stopa k izrekanju novega, produciranju neke nove senzibilnosti in tematike, ampak ostaja znotraj iste mrtvoudne in prazne filmske (slovenske) govorice...

Takšno televizijsko obnašanje bi seveda bilo produktivno le na način kot ga poznamo npr. v primeru zahodnonemške televizijske mreže ZDF, ali prakse kot je v Veliki Britaniji — Channel Four, Franciji in posebej v ZDA, kjer so prav ko-produkcije z velikimi tv mrežami medijsko in mišljenjsko najbolj zanimive in inovativne, kjer se oblikujejo novi kadri in najdevajo nove teme... Ob tem je treba povedati, da je takšno „vzporredno“ prakso ljubljanska televizija že poznala in tudi dokaj produktivno izrabljala — omenimo naj samo produkcije zgodnjega Slaka, Robarja-Dorina in še nekaterih „mejnih“ avtorjev, ki so prav na tak način uspeli narediti dovolj solidne (tv) filme, ohraniti svojo avtorsko govorico in mišljenje...

k a v a r n a

ASTORIA



MARKO GOLJA