

barabe



"Nasilje je povsod. Ne moremo ga kontrolirati."
(Miran Zupanič)

Uvodni takti filma *Barabe* pod scenaristično in režijsko taktirko Mirana Zupaniča nam postrežejo s prizorom spodletelega poskusa posvojitve neuklonljivega gojenca sirotišnice, Kovača. Soočeni smo z dovolj tipično situacijo, ki – podčrtana še s protagonistovim prestopom roba zakona in z zaobljubo večne ljubezni s prav tako samosvojo vrstnico Daro – nudi zadosti "podatkov", da nas že na samem začetku prešine, kakšno naj bi bilo ogrodje pripovedi, ki ima slediti. Ko se sekvenca "predzgodovine" izteče in nas film popelje v svoj dejanski akcijski čas, pa kmalu ni več nobenega dvoma, da se gibljemo v paradigmatškem univerzumu deterministične logike, ki zavrženim otrokom ne daje nikakršnih možnosti. Očitno je, da se nahajamo v vrtincu "normalnega" razvojnega procesa, ki iz upornosti otroštva v sirotišnici samoumevno pelje vse globlje v mladostniško delikventnost. Kovač, ki se je iz neukrotljivega in neposvojljivega zavodskega gojenca prelevil v navidez brezčutnega vodjo bande štirih odtrgancev na eni strani, in Dara, ki je iz Kovačeve zaveznice v samoti in njegove prve, "usodne" ljubezni pristala v osami brezdomstva potovalnega kombija, sta tipični figuri podvrženosti "luzerski" samoumevnosti otrok brez "normalnih izhodiščnih možnosti". In tudi njuno vnovično srečanje po desetletni ločenosti je lahko zgolj bežen hip ekstaze, brez vsakršnih realnih možnosti trajanja. Ostali akterji so nujni priveski, potrebni predvsem zato, da bi hipoteza scenarista in režiserja zdržala zadostno stopnjo empirične preverljivosti. *Barabe* so namreč svojevrstna "vaja v slogu", ki ne prenese dejanskega soočenja z resničnostjo, zato se mora zatekati k čimbolj zavzetemu povzemanju klišejev, s katerimi naj bi se obdržala nad gladino verjetnosti. "Moje barabe živijo v mejnem svetu, kjer so v nenehnem stiku z nasiljem," pravi avtor, ki hkrati poudarja, da nas nasilje pravzaprav ne prizadene več. Sam pa se je s svojim projektom bržkone namenil poiskati, določiti ali morda celo prestopiti "zgorjnjo mejo" nasilja, ki naj bi nas bila sposobna "prizadeti", hkrati pa bi bila še vedno dovolj sprejemljiva za okvire "glavnega toka", v katerih se gibljejo njegovi, z nasiljem obsedeni in determinirani protagonisti. Kajti *Barabe* so mainstreamovski film, ki očitno igra na karto nasilja, s katero bi morda uspel zakriti prav nemoč, da bi se izvil iz lastne ujetosti v že-videno in brez posebnega napora preverljivo. Seveda bi bilo na tem mestu neumestno trditi, da je z mainsteramom kaj narobe. Prav nasprotno. Mogoče pa je reči, da je marsikaj narobe s filmom, ki se do samega konca – in naprej – ne more odločiti, kaj bi "resnično" hotel biti, oziroma kaj bi pravzaprav želel povedati. Vprašanje vsebinske naravnosti se namreč postavlja predvsem zaradi dejstva, da film ne izkazuje omembe vrednih ambicij na polju formalnih filmskih prijemov. Vizualna govorica filma je zasidrana v okvirih konvencionalnosti s posameznimi ekscesi estetske stilizacije, ki pa imajo prej funkcijo nerazumljivih zastranitvev kakor pa

Slovenija 2001 104'

režija Miran Zupanič **scenarij** Miran Zupanič **fotografija** Radovan Čok **glasba** Urban Koder **igrajo** Marko Mandič (Kovač), Janko Mandič (mladi Kovač), Katarina Stegnar (Dara), Mojca Pucko (Kobra), Primož Bezjak (Bik), Brane Šturbej (Koch), Branko Završan (Keckler), Vlado Novak (Balerina)

andrej šprah



Katarina Stegnar, Marko Mandić

poudarkov, ki bi naglaševali narativni tok. Zato ne more biti sporno, da je levji delež avtorske energije usmerjen v zgodbo, v strukturiranje simbolnega ali celo alegoričnega univerzuma, ki bi predstavljal dovolj trdno ogrodje, da bi preneslo toliko nasilja, kot je o njem govora v kontekstu filma. Vendar pa se ne moremo znebiti občutka, da je prav nasilje samo, ki mu je posvečeno toliko pozornosti, v resnici nekakšen paravan, svojevrsten zaslon, na katerega se projicira igra senc, ki so zgolj silhuete, nezmožne – ali pa ne dovolj pogumne –, da bi razkrile vse poteze svojega obraza. In prav zaradi te očitne nedoločenosti (in neodločenosti, kaj bi pravzaprav hotele biti) podobe ves čas ostajajo na pol poti, natančneje na začetku, v nastavkih, ki se ne uspe(va)jo udejaniti.

Kakšen je torej svet, v katerem izživljajo viške svojih mladostniških energij Zupaničevi protagonisti? Če naj bi se namreč simbolni univerzum vzpostavljali, potem morajo biti natančno določene tako njegove koordinate kakor infrastrukturni mehanizmi, ki naj bi sploh omogočali njegovo funkcioniranje. Problem je potemtakem v dejstvu, da simbolni svet ne more biti kakršenkoli izmišljen konstrukt, pač pa je to lahko le kozmos, ki deluje po natančno določenih pogojih verjetnosti in kavzalnosti, enakih ali vsaj ustreznih takšnim, kot so na delu v "realnosti". In četudi pristajamo na misel, da je "... *realnost bolj neverjetna, bolj vznemirljiva in bolj dovzetna za nenavadne manipulacije kot fikcija* ..." (Trinh T. Minh-ha), ki jo pogosto zagovarjajo tako "fikcionalisti" kot avtorji "nefikcije", pa nikakor ne zagovarjamo teze, da fikcionalni mehanizmi niso sposobni ustvariti fiktivne realnosti, bolj "realistične", kakor je realnost sama. Vendar pa je za takšno "realnost" potrebno verjeti v zakonitosti "življenja" in jih dosledno upoštevati. Če ne, je zdrs v brezno "neživljenjskih" stilizacij, popreproščanj in posploševanj, kakršnih v *Barabah* kar mrgoli, neizbežna nujsnost. Zupaničev film se namreč odigrava v izpraznjenem prostoru-času, ki ne nudi konkretne "opore" za umeščanja dejanj protagonistov v tolikanj smiselno zgodbo, da bi upravičeno in verjetno "nosila" akcije in reakcije razpetosti med "usodnost" – absolutne – ljubezni in smrti. Kolikor si že bodi stilizirana je – v našem primeru simbolna – realnost pripovednega sveta, mora biti zgodba tisti nujni element, na katerem ta svet stoji ali pade. Zgodbe pač pred(po)stavljajo eksistencialno človeško potrebo po verjetju, da v življenju obstaja "red" stvari in dogodkov – da obstajajo sklenjene celote, da obstaja smisel sveta. Pa četudi je ta smisel povsem absurden, četudi je ta red popoln kaos. Problem je namreč prav v iskanju – strukturne – popolnosti. V koherenci. In ravno v kontekstu "zgradbe sveta" nas Zupaničeva vizija nasilja na-sebi pušča v najbolj zagatni ambivalentnosti. "Realnost", ki jo vzpostavlja avtorska vizija, ni niti povsem abstraktna niti docela "realistična"; ne prepoznavamo niti verjetne "dejanskosti" niti simbol(ič)nega sveta, ki bi predstavljal – verjetni – zaprti, paradigmatični univerzum družbenega roba sedanosti. Seveda nočemo trditi, da



Primož Bežjak

realnosti, kakršno "upodablja" *Barabe*, ni. Nasprotno, prepričani smo, da obstaja svet, ki je v resnici mnogo grozovitejši kot ta, v katerega dejanskost naj bi nas prepričala Kovač in Dara s sobarabami. Grozovitejši ne zato ker bi bil "resničnejši", temveč zato, ker je celovit ... Srhljiv v svojih najneznatnejših podrobnostih. V detajlih, v nepomembnostih. V na videz zanemarljivih, a v resnici usodnih trenutkih spraznjenosti, trenutkih čutenja in zavedanja, trenutkih samospoznanj in samospozab, ki jih v *Barabah* enostavno ni. Svet, ki je tragičen in skoraj nedoumljiv v načinih, kako logika "eksistenčnega dna" determinira vsak korak, kaj korak, vsak gib in dih ujetnikov zavesti, da nasilje ni akademska krilatica "umetniške" vizije, temveč način bivanja. Veliko več bi o tem lahko povedala na primer Erick Zonca in njegov *Tatič* (*Le petit voleur*, 1999). Zanimivo je, da oko Zupaničeve (oziroma Čokove) kamere prav te ključne grozovitosti, te temeljne podrobnosti prezre; zaradi zazrtosti v nekakšen simbolni redosled je sposobno opaziti "velike stvari", uidejo pa mu mnogo bolj bistvene malenkosti. Zupanič o svetu nasilja govori s pompozniimi klišeji rezanja prstov, rok in glav, s parafrazami korumpiranih policajev, izsiljevanj, nudenja zaščite, mafijskih mitraljeških eksekucij, kopic mrtvih, s protagonisti, ki se namesto med ljudmi gibljejo v nekakšni post-urbani, izpraznjeni pokrajini, z neizbežno "usodnostnimi" navezami ljubezni in smrti ... in tako naprej. A prav v tej obsedenosti s pompoznostjo – če pustimo ob strani nerazumljivo neambicioznost same filmske estetike – gre iskati ključni problem *Barab*. Videti je namreč, da je film prazen prav zaradi prenapoljenosti, prazen zaradi pomanjkanja praznine, ki jo lahko najdemo samo v podrobnostih, v čustvih in v globinah, kamor ustvarjalni interes filmarjev enostavno ne seže, saj se ves čas giblje zgolj na površini. Tako se zdi, da je "nenadzorovano" nasilje iz uvodnega navedka na žalost prevzelo tudi nadzor nad celoto, ki ji nikakor ne uspeva preseči občutka, da predstavlja nasilje v filmu predvsem sebi lasten namen. Zato nas ne more prizadeti oziroma "raniti", kakor pravi režiser. Kajti kar je morda dovolj za "izjavo", za "trditev", je veliko premalo za vsebinsko-formalno koherentno konstrukcijo filma, ki bi nudila kaj več kot "zapolnjevanje prostorov" pogojne drugačnosti. •