

# ZA VEDNO



MATIC MAJČEN

**K**o je leta 1987 Damjan Kozole posnel svoj prvenec *Usodni telefon* in s tem zoral ledino neodvisnega filma v nekdanji državi, si je verjetno najmanj želel, da bi dvajset let pozneje, v času avtorske in ustvarjalne zrelosti, še vedno moral ustvarjati pod povsem enakimi produkcijskimi pogoji. V nenehnem stanju zafrustriranosti s skorajda neznosno ustvarjalno klimo v našem prostoru je bilo v zadnjih letih z njegove strani celo slišati izjave o negotovosti nadaljnje režiserske kariere. Pa vendarle je njegov sedmi celovečerni film tu, sicer daleč od kakšnega visokoproračunskega ekscesa, posnet zgolj v nekaj dneh s peščico posameznikov v režiserjevem lastnem stanovanju v centru Ljubljane. Mednarodno premiero je imel v Rotterdamu, jeseni pa je, zanimivo, zasedel vlogo edinega domačega predstavnika na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. S tem je tako po že večkrat videnem scenariju vstopil v javno sfero kot sinonim podhranjenega slovenskega filma, ki nekako vendarle drži korak v postavljanju ob bok bogatejšim primerkom iz mednarodne produkcije.

*Za vedno* v domala popolnem prekrivanju narativnega in ekranskega filmskega časa uprizori odnos med Maretom (Dejan Spasić) in Tanjo (Marjuta Slamič). Ko se slednja neke noči vrne z rojstnodnevne zabave, jo doletijo ljubosumni izpadi partnerja, ki se sprevržejo v čustveno viharen premislek o nadaljnjem obstoju njunega razmerja. A še pred vsemi vprašanji morale, krivde, kazni, odnosov med spoloma, človekovih pravic, sosedske odgovornosti ali vloge izvršilne veje oblasti pri reševanju družinskega nasilja je *Za vedno* predvsem film o slovenstvu. V njem so vsi elementi, ki jih je slovenski film v zadnjem desetletju že naslikal v portretih poosamosvojitveno-tranzicijske družbene

realnosti na sončni strani Alp. Štiri stene stanovanja, kjer se odvijajo družinske tragedije, podprte z verbalnim in fizičnim nasiljem, ljudje, ki so onstran teh zidov v pregovorni slovenski zadržanosti vedno neodločni v svojih dejanjih, Peter Musevski kot nosilec kastrirane, mevžaste moške identitete, ki je zmožen svojo patriarhalno diskurzivno nadvlado aktualizirati samo prek ženskega lika. Ljubljana je prazna, z nasmehi prekrito množico sprehajalcev zamenja nočno odmevanje glasov v primežu kamenih obličij urbanih konstrukcij, vse je pričakovano na svojem mestu, domala stereotipno v svojem funkcioniranju, absurdnost umovanja glavnih akterjev deluje kot blede senca s čutili zaznavane realnosti, kot jo poznamo v domnevno istem socialnem prostoru dejansko živeči človeški organizmi. A ta identiteta zdaj naenkrat ni več del balkanskega prostora – skandinavski estetika, ki jo označujejo lesena vrata moderno opremljenih stanovanj in v njih bivaajoči srednjerazredni, še zdaleč ne finančno šibki subjekti (ti v svojem neprevzemanju odgovornosti za lastna dejanja spominjajo na igro nikoli odraslih otrok v srednjih tridesetih), dobi na nekem mestu svojo potrditev še v obliki diskurzivnega utelešenja. V luči dejstva, da so bili Kozoletovi *Rezervni deli* s strani revije *Sight & Sound* uvrščeni med deset najpomembnejših filmov "Nove Evrope" – ta je seveda že sama po sebi arbitraren politično-geografski konstrukt –, vso pozornost namreč požanjejo besede, ki so Marjuti Slamič v nekem trenutku skozi Tanjin pogovor z Maretom položene v usta: »Preveč gledaš vzhodnoevropske filme – nismo vsi begunci in cigani, večina nas živi čisto običajno življenje in ima čisto običajne probleme!«

*Za vedno* je film, pri katerem ne preseneča dogodek na eni izmed rotterdamskih projekcij, kjer je ob koncu filma skupina feministk povzdignila glas nad videnim.

Povsem logično, kadar moški filmski ustvarjalec oriše takšen še zdaleč ne najbolj neoporečen ženski lik v filmski zgodovini, kot je Tanja. A gre za preris nekega že poprej videnega filmskega lika, ki ga je Jean-Luc Godard opazil, kako v nekem trenutku fiksirano gleda v kamero in nas s tem kliče za priče njenih prezira vrednih dejanj, potem ko se je raje odločila za pekel namesto nebesa (v *Arts* 680, 1958). Te besede, blaga parafraza opisa Bergmanove Monike (*Poletje z Moniko* [Sommarén med Monika, 1953]) oz. njenega pogleda, prav tistega, ki je tudi sam deloval kot nekakšna oporna točka novovalovske miselnosti, so bile analogno že takrat očitajoče nastrojene nasproti tradicionalnemu, institucionalno sponzoriranemu filmu. S to večpomensko gesto, *hommage*-m za vedno neodvisni drži, se zgodi še tretja avtointerpelacija v filmu, ki jo je poleg filmsko-zgodovinske reference ter ponujajoče se raznolike moralno zaznamovane interpretativne sheme v našem prostoru vendarle nemogoče brati drugače kot triumf filmskega ustvarjalca nad realnostjo, ki ga obdaja. *Za vedno* je morda res film o mejah, tako tistih navideznih, ki si jih nadenemo sami, kot tudi tistih dejanskih, s katerimi se soočamo v interakciji z okolico, a je v tem filmskem samoizpraševanju morda resnično retorično vprašanje tisto o mejah avtorja samega, ki vedno znova začenja z neke ničelne točke, z negotovim pogledom v prihodnost.