

ISKANJE IZGUBLJENEGA KADRA

UGODJE
POGLEDA

»Še en slab slovenski film«, so bili po vsej verjetnosti pripravljene reči tisti, ki se po službeni dolžnosti morajo ukvarjati s filmom, a očitno je bilo tako neposrednih besed škoda. Tudi besedico »slab« bi skoraj lahko izpustili; »slovenski« bi povsem zadostovalo. Le kako si potem upamo na tem mestu postulirati nekaj povsem nasprotnega: da **Gospodična Mary** ni slab in še manj »slovenski« film? Poskus analize dela, ki je sproducirano v Sloveniji, že na samem začetku naleti na težave. Prostorska in časovna distanca do filmov, ki so (bili) narejeni bodisi nekoč v preteklosti bodisi zdaj v povsem drugačnem kulturnem miljeju, lahko miselni poseg bistveno olajša in omili ter prepusti v izbiro razlagalca množico interpretacij in aplikacij. Hkrati obstaja tudi več ključev, ki jih je moč uporabiti: večina jih je že preverjenih. Slovenski film ima za slovenskega gledalca pač ta *handicap*, da je slovenski, njegova razlaga včasih spominja na poskus psihoanalitike samoanalize. Zelo malo je (sodobnih) slovenskih filmov, ki dopuščajo konsistentno apliciranje na evropsko kinematografsko tradicijo (ali aktualno dogajanje) ter uporabo analognih »ključev«, kot jih imamo pri roki za »oddaljene« produkcije. Upamo si trditi, da je ravno **Gospodična Mary** eden od njih. Ob takšnem primeru gledalca prevzame svojevrstno ugodje, ki v marsičem presega užitek gledanja »transparentnih« filmov.

Zdi se, da je ravno »ugodje« eden ključnih pojmov **Gospodične Mary**. Film nas namreč navaja na svojevrstno razumevanje izgovorjene besede, ki se bistveno razlikuje od gledališke ali pisane, v našem primeru pa lahko govorimo celo o redefiniciji. Dolgi dialoški (ali monološki) pasusi v filmu včasih trdno sledijo narečju, nato pa se naenkrat začnejo poigravati, preskočijo skorajda v ludizem. Na tem mestu lahko omenimo sijajno sekvenco v restavraciji, kjer besede začnejo izgubljati svoj semiotični pomen in postanejo izrazna igra protagonistov; posamezni delci nato varirajo med dialogom in ludizmom. Stavki niso namenjeni poslušanju, temveč »vpijanju«; besedni nesporazumi med glavnimi akterji včasih funkcionirajo na ravni domislje, nato spet karakterizirajo spodlete-



ZADNJA ŠOLSKA NALOGA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ



ISKANJA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ



ISKANJA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ

lo komunikacijo. Pri tem se lahko spomnimo na **Down By Law** Jima Jarmuscha in njegov refren »I scream, You scream, we all scream for Ice cream«. Ugodje se nadaljuje v prostoru, ki je tudi Petrova obsesija: čiste, naravne linije atmosfere, v katere vdira mazda 323 F kot tujek, ter bidermajerski salon, ki je enako ponarejen kot teniški komentar na televiziji. Petrovo »poslanstvo« je v spreminjanju prostora: ko njegovi posegi in njegove obnove postanejo »tako prekleto solidne«, da pravzaprav ohranjajo obstoječe stanje, se prikaže dvom tudi v besede, ki trdijo, da »po tem nikoli več ne bo tako, kot je bilo«. Realni čas je v filmu »mumificiran« na skoraj greenawayevski način (pri tem mislimo na odlični **The Belly Of An Architect** z Brianom Dennehyjem, kjer arhitektura postane nevarna obsesija); črte časa se začnejo spreminjati v črte prostora.

Tudi če se odpovemo raziskovanju referenčnih polj v slovenski in svetovni filmski zgodovini, ki jih vzpostavlja **Gospodična Mary**, pred nami vseeno ostaja film, ki ne prenese površnega gledanja. Ravno s »potopitvijo« v tisto, kar ponuja, nam prične vračati pogled; vrnjen pogled pa v gledalcu vedno izzove ugodje.

JANEZ RAKUŠČEK

REVIZIJA

Maruša je igralka. Izraža se z besedo. Peter je arhitekt. Izraža se z risbo. Kako naj drug drugemu izrazita ljubezen? Dilema je vse prej kot nova, saj o njej v *Eseju o izvoru jezikov* govori že Rousseau: »Pravijo, da je bila ljubezen izumiteljica risbe; izumila bi lahko tudi govorico, a ni imela te sreče. Ker ni zadovoljna z govorico, jo zavrne: saj vendar obstajajo živahnejši načini izražanja! Ali naj ona, ki je s tolikšnim ugodjem risala senco svojega dragega, zdaj sploh še kaj poreče!«.

Rousseau ima v mislih mit o lončarjevi hčeri iz Korinta po imenu Dibutad, ki je na steni svoje sobe zagledala senco ljubimca, kakor jo je tja metala svetloba svetilke. Ljubezen jo je navdihnila k misli, da si ohrani podobo svojega dragega, zato je robu sence sledila s svinčnikom in tako zarisala njegov obris. Četudi interpreti opozarjajo, da sta včasih vloži zamenjana (on je tisti, ki riše njeno podobo), je ta legenda prešla v mit o izvoru risbe: odsotnost vidnega predmeta je tista, ki zaplodi grafično sled;



skiografija kot pisava sence pa neizogibno napotuje na neko radikalno slepoto, na slepo ljubezen.

Na natanko isti dispozitiv naletimo v ključni sekvenci Klopčičevega filma **Gospodična Mary** — ključni do te mere, da je bila prav ta sekvenca uporabljena kot napovednik za premierno televizijsko predvajanje tega filma! Maruša za hip »zamrzne« Petrovo senco in na steno nad posteljo zariše njegov profil. Podobnost je prevelika, da bi bila zgolj naključna. V dilemi med svojim in Petrovim privilegiranim izraznim sredstvom, med besedo in risbo, se Maruša odloči za risbo: je mar ljubezen mogoče izraziti lepše kot prav z izrazom ljubljenega? Tragika tovrstne ljubezenske izjave je zgolj v tem, da vselej meri na *že odsotno* — in potemtakem tudi *že bivšo* ljubezen. Silovitost tega prizora se zares izkaže šele v zadnjem prizoru, ko se

Peter sam znajde v zrcalni situaciji: pripravljen je prevzeti njeno izrazno sredstvo in se ji izpovedati z besedami, a kaj, ko je Maruša tedaj že za vedno bivša! Natanko na tej točki se Klopčičev film tudi najbolj približa svojemu najbližjemu predniku, Hladnikovemu filmu **Ples v dežju**. Vsa tragika Hladnikovega Petra je prav v tem, da »prave« besede najde šele ob odsotni Maruši: najprej v monologu za (prazno) restavracijsko mizo, nato pa ob kolenih njenega trupla. Izkustvo ljubezni je potemtakem najbolj paradigmatično povzeto prav v tistem prizoru, ki ga Klopčič neposredno vzame iz Hladnikovega filma: Petrov tek proti osvetljenemu oknu z žensko silhueto se ne izteče v srečanje z žensko, temveč v padec v nov tek, ki postaja vedno bolj frenetičen, cilj pa vedno bolj odsoten, vse dokler eros neposredno ne sovpade s tanatosom, Peter pa se izgubi med mimo-