

»zvezo«. Kljub tem namigom pa je uvodna situacija dovolj vsakdanja in »normalna«, da je zrela za spremitvev in suspenz, ki nastopi, ko se v to sceno vpiše pogled. To je pogled, katerega zazna žena, ko skozi okno uzre »sumljive osebe«, ki domnevno motrijo njihovo stanovanje: torej pogled, ki deluje kot »nesmiseln označevalec«, ki pa sproži pravo veriženje drugotnih in dvoumnih pomenov, ko postavi subjekta pred uganko – kaj drugi hoče od mene? In odgovor je že povsem paranoičen: drugi, ta neznosni podobnik, hoče to (stanovanje), kar imam jaz, ker sem tudi jaz to dobil od drugega. To seveda zadostuje, da je uvodna realnost prizora povsem razmaja-na.

Pogledu sledi denar: zakonca dobivata v svojem poštnem nabiralniku anonimna denarna darila. Moževa praktična pamet je ženo, že ujeta v pogled drugega, uspeha prepričati, da bi bila nora, če denarja ne bi vzela (enakega mnenja je bilo seveda tudi puljsko občinstvo), vendar sta nazadnje tudi znorela, ker sta ga jemala. To darilo, kakor je zapeljivo in obeta neko ugodje v realnosti (kar postavlja denar kot objekt libidinalne naložbe), je obenem tudi grozljivo in tesnobno, ker prav kot darilo drugega napotuje k simbolni kastraciji, ki subjekta »prikrajša« za narcistično samozadovoljstvo – in »instrument« tega samozadovoljstva jaza je prav denar, ki zmore kot »univerzalni objekt« zagotoviti »vse ugodje«. Simbolna kastracija priključuje odsotnega drugega, kar je filmu izvrstno uspelo s tem, da tega drugega ni nikoli pokazal kot realnega: drugi je ostal neviden, a zato tem bolj imaginarno navzoč, kakor je obenem naraščala imaginarna navzočnost prostora zunaj vidnega polja. Razcepjenost filmskega prostora na vidni in nevidni del pa je po zaslugi mojstrske Trbuljakove fotografije učinkovala tudi znotraj slike, kjer je imela vsaka svetlobna lisa – in figura, ki se je v njej zarisala – svoj mračni rob.

Denarno darilo odsotnega drugega je zakoncema naložilo »simbolni dolg« in z njim vred krivdo: kaj sta zagrešila, da dobivata denar, ali kaj drugi od njiju terja, da storita za denar. Denarno darilo je torej zakonca konstituiralo kot krivca in obenem interpeliralo v storilca, ki bi se morala žrtvovati zahtevi drugega. Vsi ti učinki bi že lahko zadostovali, da v tem »skrivnostnem« drugem prepoznamo instanco Zakona, če hočete, tudi družbenega Zakona, ki tukaj ureja družinsko razmerje: družinsko razmerje je sprevrženo v »dramo«, kjer žena »v vlogi« histeričarke sumični moža in ga moleduje, naj »pri-zna krivdo«, potem prosi, naj »nekaj stori«, dokler se nazadnje oba ne objemata v psihozi žrtve. Družinsko razmerje se torej razvija kot fantazmatični scenarij, ki se odpre v perspektivo žrtve, toda zgolj po zaslugi tega, da odsotni drugi (ali instanca Zakona) od zakoncev pravzaprav ničesar noče: denarnemu darilu ne sledi nobena zahteva, nihče od njiju ničesar ne terja, a prav ta »nič« je tisto, kar je najbolj neznosno in grozljivo, ker dopusti vznik pomena le v fantazmatičnem scenariju strahu – strahu, da lahko to »nesmiselno darilo« pomeni karkoli, tudi (ali predvsem) najhujše. Zakoncema je na koncu preostali krik, ki ga – kot se zdi – *Tretji ključ* ponuja v odgovor, da je prav ta scenarij strahu »darilo« družbenega Zakona.

Zdenko Vrdlovec

Vonj telesa

(Zadah tela)

scenarij: Živojin Pavlović, Slobodan Golubović Leman
režija: Živojin Pavlović
kamera: Aleksandar Petković
scenografija: Miodrag Mirić
glasba: izbor
igrajo: Dušan Janičijević, Rade Šerbedžija, Metka Franko Ferrari, Ljiljana Medješi
proizvodnja: Film danas, Beograd – Viba film, Ljubljana

Da je Živojin Pavlović (morda še skupaj z Makavejevim in Petrovićem) med najpomembnejšimi imeni sodobnejšega jugoslovanskega filma, je vsekakor zunaj dvoma. Toda *Vonj telesa* kljub zlati areni žal ni dodaten argument, ki bi potrdil pravkar zapisano misel. Čeprav v nekaterih posameznih sekvencah film demonstrira avtorjev smisel za oblikovanje kompleksnih, tudi psihološko zahtevnejših situacij, pa se vse skupaj ne izteče. Železničarsko okolje, ki bi ga mogli interpretirati kot metaforo jugoslovanskega sožitja, izstopa kot prvi plan socialno-etnološke strukture, naslonjene na lokalno obarvano »eksistencialistično« tezo. Le-tej Pavlović tokrat daje interpretacijo, ki ta film reducira na raven vrste drugih (tudi slabših) jugoslovanskih filmskih proizvodov, ki so osredinjeni na upodabljanje ekscesivnih pivskih in prehrabnih navad ob kakšni od variant plemenske godbe. Skozi kopreno zadimljenih kadrov bifejskih, gostilniških ter svatbenih inscenacij v slumovskih prizoriščih, je komaj mogoče razbirati koncipiranost neizdelanih karakterjev, katerih subjektivnost je produkt vpetosti v dezorganizirana in reci-mo »brezperspektivna« razmerja službe in nekakšne brezdomnosti. Zdi se, da imamo opraviti z dvema poglavitnima akterjema (Bora in Pančo), ki sta si medsebojno le različna in kratkomalo pač na-

O slovenskih filmih, ki so bili predstavljeni na letošnjem puljskem festivalu, smo v naši reviji pisali:

Rdeči boogie, št. 1/2 – 1983

Maškarada, št. 1/2 – 1983

Eva, št. 3/4 – 1983

Film **Dih** predstavljamo v pričujoči številki, o filmu **Somrak** (Suton) pa smo pisali v št. 3/4 – 83.

letita eden na drugega in s tem nastanejo neke relacije zunaj njune kontrole, ki rezultirajo v »pavlovičevsko« nesmiselno končno dejanje, ki pa za razliko od nekaterih prejšnjih podobnih zaključkov Pavlovičevih filmov (recimo *Zaseda*, ali *Ko bom mrtev in bel*) film samo zaključuje, da ga je pač konec. Kajti nobeden od akterjev ni dovolj jasno izrisan, da bi absurдна razrešitev imela kakšno logiko. Kajti če je Pavlović v tem filmu že insistiral na določeni psihologiji svojih akterjev, bi bilo nujno, da bi jo z narativno subtilnejšimi postopki tudi uveljavil kot dramaturško temeljni moment svoje filmske metafo-re.

Neufunkcionalno dolgi kadri različnih veseljačenj, ki jih spenjajo sekvence potovanj po železnici – slednja so »estetsko« še najuspelejše interpunkcije tega filma – žal niso dovolj, da bi izrisale razmerja med figurami in te figure (kot neke specifične subjektivnosti) same. Tako lahko rečemo, da je skozi linearno potekajoče (in le ob koncu rahlo stopnjevano) odvijanje te filmske naracije mogoče videti nedopolnjene konture konstrukcije metaforične intence, nanašajoče se na vse prevečkrat že ponavljano in spričo tega izčrpano »socialno-filozofsko« percepcijo subjekta brez opore.

Kolikor smo morda mogli pri prejšnjih Pavlovičevih filmih govoriti o specifični subverziji realističnega koncepta v filmu, pa žal ob *Vonju telesa* ni mogoče govoriti o drugem kot, da je zapadel realistični (če ne že kar naturalistični) formuli. Tako smo pač dobili film, ob katerem bi lahko rekli, da eventualna prekinitvev uvoza filmskih trakov Pavlovića ne bi mogla posebno prizadeti, saj takšne filme, kot je *Vonj telesa*, lahko izdeluje kar iz blata. Kot realističen prikaz železničarskega žitja in bitja ima film le določene oddaljene in blede socialne ter ideološko subverzivne konotacije, katerih dešifracija pa je možna samo na osnovi poznavanja Pavlovičevih prejšnjih filmskih podvigov.

Skratka, *Vonj telesa* se je morda vpisal v zgodovino jugoslovanske kinematografije kot dobitnik puljskega priznanja, vsekakor pa se ne bo kot film, ki bi k profilu Pavlovičevega nedvomno impozantnega opusa dodal kakšno novo potezo.

Darko Štrajn

