

Trije prispevki k slovenski blaznosti

(Žarko Lužnik, Boris Jurjaševič in Mitja Milavec, 1983)

Peter Stanković

Slahih trideset let po *Treh zgodbah* se je slovenska kinematografija leta 1983 še enkrat obrnila k omnibusu. Ideja, da bi znotraj enega celovečerca preizkusili tri potencialne nove režiserje v času, ko se je domača kinematografija lomila na vseh možnih mestih in ko se je zdelo, da nova imena nikakor ne uspevajo ujeti kakovosti iz prejšnjih desetletij, ni bila slaba. Morebitni neuspeh kakšnega od kratkih filmov v omnibusu ne bi naredil takšne »škode«, kot bi jo samostojen celovečerec, na režiserskem stolčku pa se lahko zvrsti več kandidatov. *Trije prispevki k slovenski blaznosti* se je izkazal kot veliko več od nedolžnega poskusa s tremi obetajočimi imeni, saj je nastal eden najbolj značajnih filmov tega desetletja. Omnibus je sestavljen iz treh kronik. *Kroniko zločina* je posnel Žarko Lužnik, *Kroniko norosti* Boris Jurjaševič in *Kroniko upora* Mitja Milavec, vsi trije pa so svoje izdelke tudi sami montirali.

Kronika zločina. Ivan (Aleš Jamšek) je otrok iz družine alkoholikov. V šoli ima težave tako z učitelji kot s sošolci. Ob neki priložnosti ga napade skupina nasilnežev. Ivan v samoobrambi zabode kolovodjo, zaradi česar ga pošljejo v popravni dom. Ko se vrne ga mučijo psihične težave. Njegovo dekle Marija (Desa Muck) se posvetuje s psihiatrom (Polde Bibič), ki ji svetuje, naj se Ivan veliko sprehaja, ona pa da mora v njem vzbuditi spolno slo. Marija ravna po psihiatrovem nasvetu. Uspeh ne izostane, in ko Marija zanosi, Ivan celo izrazi željo, da bi šla na delo v Nemčijo. Manjka jima zgolj denar za pot in Ivan skuša oropati draguljarno, vendar mu podvig ne uspe. Mladeniča zaprejo, toda to sreče mladega para ne zmoti, saj se zaljubljenca poročita kar v zaporu.

Kronika norosti. Emil (Peter Boštjančič) pobegne iz umobolnice. Na cesti ustavi tovornjak in voznika (Boris Cavazza) prepriča, da ga vzame sabo. Ko pride domov, najprej sestavi svojo flavto, potem pa najde pismo Olge (Vladica Milosavljevič), v katerem mu lepa manekenka sporoča, da ga je zapustila. Takoj se odpravi za njo. Najprej jo išče na modni reviji, potem pa se oglasi še pri svoji teti (Štefka Drolc), kjer razglasi, da morajo »vsi v nebo«. Domači mu nejevoljno sledijo. V gostilni srečajo še Olgo in tovornjakarja, ki ga je pripeljal domov. Emil odpelje Olgo, medtem ko jima ostali še vedno sledijo. Olga v postelji Emila oklofuta in mu pobegne. Osebe iz umobolnice ga poskuša neuspešno zbežati iz hiše. Rezervni načrt je, da bodo pod vrati zakurili ogenj. Emil medtem poskuša zaigrati na flavto, toda ker njegovi znanci in množica radovednežev, ki se je nabrala pred hišo, povzročajo velik trušč, mu to ne uspeva. Frajer (Peter Mlakar) odpelje Olgo v športnem avtomobilu. Osebe iz umobolnice prižge ogenj.

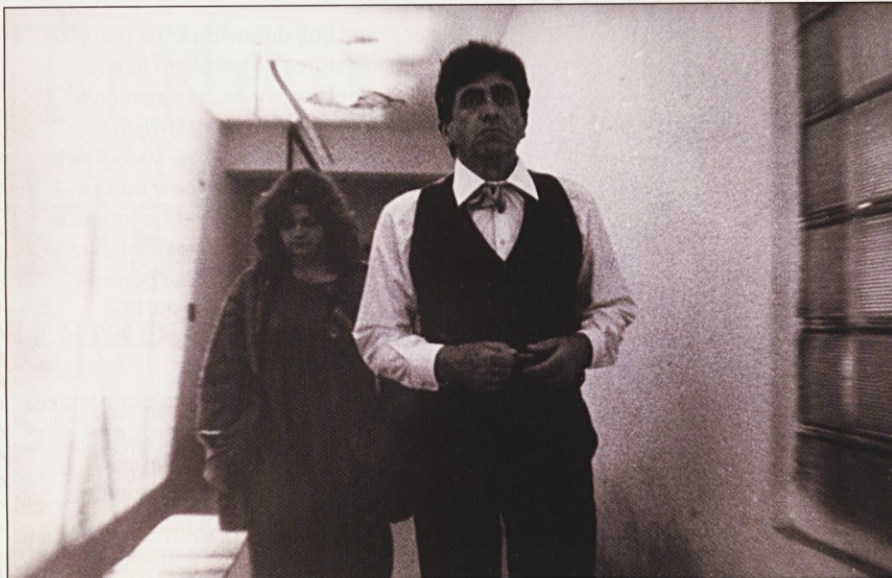
Kronika upora. Po koncu službe Štefan (Miloš Battelino) s skupino sodelavcev zavije v gostilno. Frenk (Radko Polič), njegov prijatelj, pride domov in obupava nad hrupom, ki ga povzročajo sosedi. Zdi se mu, da bo še najbolje, če se še sam napije. Zvečer poseda pri Štefanu in njegovi mami (Majda Potokar), ki sta oba že močno pijana. Mami se nenadoma zazdi, da jo Štefan zaničuje, tako da se zapre v sobo in si prižge televizor. Frenk zaradi tega ne more do stranišča in urinira kar čez balkon. Ko pride domov, se ljubi s svojo ženo. Zaspri kar na stolu v kuhinji. Neko sosedo obišče njen ljubimec. Ko zapuščata stanovanjski blok, jo mož iz ljubosumja ustrelji. Frenk se z Lenino hčerko (Simona Gruden) potepa po mestu. V trgovini kupita glavo človeške lutke.

Izdelki treh mladih režiserjev v *Treh prispevkih slovenski blaznosti* v mnogih pogledih presegajo marsikatero tedanje delo bolj izkušenih slovenskih režiserjev. *Kronika zločina* Žarka Lužnika je simpatična pripoved o srečni nesrečni ljubezni z izrazito imaginativnim filmskim jezikom. Kljub temu, da se stvaritev v splošnem drži načel realizma, so prizori posneti s toliko izrazne prožnosti, da filmska tekstura mestoma popolnoma prevlada nad vsebino, k čemur največ prispevajo raba hiperekspresivnih lokacij, gibka kamera Rada Likona, odlični minimalistični glasbeni vložki in nekoliko fantastična osvetlitev. **KRONIKA ZLOČINA V TEM POGLEDU MNOŽICO SOČASNIH SLOVENSKIH FILMOV PREHITEVA PO LEVI IN DESNI HKRATI, PRI ČEMER GRE V OSNOVI ZA NEKE VRSTE NA GLAVO OBRNjeno KRIMINALKO, KI GRADI NA USTVARJALNEM IRONIZIRANJU SLOVENSKIH KULTURNIH STANDARDOV.** Medtem ko je za domačo literaturo in film, pa tudi za življenjske navade same, pogosto značilno, da se pijansko družinsko okolje, moška impotenca, norost in neuspešen zločin neogibno iztekajo v tragične zaključke, se *Kronika zločina* s pomočjo prav teh kulturnih obrazcev, ki jih smeši, konča srečno in zadovoljno. Takšen ironičen obrat slovenske kulturne metafizike je dobrodošel, škoda je le, da se ta nekoliko burkast nastavek kreše z žanrskim profilom kriminalke, zaradi česar obrat na koncu bolj kot na filmsko prepričljiv prekršek konvencij spominja na neke vrste bajko. S tem se izgublja v osnovi resen in tehten vsebinski okvir filma, ampak *Kronika zločina* deluje tudi takšna, kot je. Zanimiv je tudi prizor iz umobolnice, kjer so v svojih celicah drug ob drugem revolucionar, hipi in punker,



kar je ena bolj duhovitih kritik partijske nomenklature v slovenskem filmu, še posebej ker je vsak od omenjenih naslikan kot stripovsko izkrivljena karikatura. Desa Muck se je v vlogi neke vrste podalpske dobre vile iz mesa in krvi obnesla tako dobro, da je mogoče samo obžalovati, da njene neinhibirane, sproščeno duhovite filmske persone domači filmarji niso izkoristili bolj temeljito.

Če je *Kronika zločina* omnibus nastavila v legi simpatične odštekanosti, ga je *Kronika norosti* Borisa Jurjaševiča odpeljala v višave skorajda popolne norosti. Kar se začne kot razmeroma normalna pripoved o posamezniku, ki je pobegnil iz umobolnice, se hitro razvije v kolektivno blodnjo vseh vpletenih, pri čemer se kmalu podre tudi meja med realnostjo in Emilovimi psihotičnimi vizijami. Film se na koncu sprevrže v delirično ekstazo, ki je še danes najboljša domača filmska upodobitev bolesterne preganjavice, psihotični spektakel pa sam po sebi predstavlja tudi odlično filmsko gradivo, ki ga je Jurjaševič spretno izrabil za izoblikovanje estetsko zaokroženega klimaksa. V teh slednjih prizorih kolektivnega blazenja v hiši, kamor se je zatekel Emil, in pred njo *Kronika norosti* sicer nekoliko spominja na filme Federica Fellinija, še posebej na prizore iz *Sladkega življenja* (*La dolce vita*, 1960) in *Osem in pol* (*8 1/2*, 1963). A glede na to, da je Jurjaševičev izdelek izrazito zasidran v posebnostih slovenskega kulturnega okolja, ta sklic in njegova presaditev v drugačne razmere (namesto prikazovanja device Marije norost nerazumljenega umetnika) ne moti. Mogoča je tudi vzporednica med *Kroniko norosti* in Buñuelovim *Diskretnim šarmom buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972). V obeh filmih se razmeroma stabilen pripovedni nastavek postopoma razvije v nadrealistično blodnjo, zlasti pa se v obeh pripoved vrti okoli tipično sanjske inhibicije, ki se vrača z naraščajočo vztrajnostjo. Tu gre za to, da se v sanjah pogosto ženemo za neko stvarjo, ki se nam vztrajno izmika, običajno zaradi vedno bolj absurdnih razlogov. V primeru *Diskretnega šarma buržoazije* pripoved drsi v sosledje vedno bolj neverjetnih zapletov, ki trem



Kronika zločina

parom onemogoča, da bi pojedli večerjo, pri *Kroniki norosti* pa junak nikakor ne pride do tega, da bi zaigral na svojo flavto, saj ga vedno nekaj zmoti. Ta sklic na Buñuelovo klasiko se sicer ne zdi zavesten, je pa zanimiva vzporednica, ki morda celo predstavlja ključ za razumevanje strukture prispevka.

Kronika upora Mitje Milavca nastavke prvih dveh nadgrajuje s surovo naturalističnim prikazom delavskega vsakdana v socialistični Ljubljani. Čisto nič ni prav v tem svetu. Delavci ne počnejo drugega, kot da se živalsko zapijajo, otroci nemočno opazujejo čustvene prepade med njihovimi starši, ljudje živijo skupaj zgolj zato, ker so tako navajeni oziroma ker ne zmorejo moči, da bi karkoli spremenili, odnose pa zastrupljajo sebičnost, ljubosumje, zavist in površinski individualizem. Slednji se zvaja na brezobzirno uveljavljanje lastnih agend, ki duši še zadnje ostanke družbene solidarnosti, kar je nenazadnje lepo poudarjeno z izbiro lokacije. Film

je bil posnet v kompleksu predvojnih blokov na Gestrinovi ulici v Ljubljani, ki s svojo zaprto strukturo in skupnim dvoriščem namigujejo na stanovanjsko skupnost, kar vidimo na filmu pa ravno nasprotno kaže, da tudi v takšni soseski skupnosti ni več, saj prebivalci ne počnejo drugega, kot da zgolj vsak zase lovijo vzajemno izključujoče se fantazmatske ideale. Filmska ekipa se je dobro potrudila z vsemi tistimi smetmi, ki jih veter vztrajno raznaša po dvorišču, vendar *Kronika upora* na koncu ne izzveneva kot zgolj surovi naturalizem, saj je v pripoved spretno vključenih tudi nekaj elementov magičnega realizma, ki prikaz propada socialističnih idealov oziroma njihovo degeneracijo v pomečkan lumpenproletarski brezup dopolnjujejo z drznimi spusti v labirinte junakovih blodnih poskusov pobega iz zavoženega vsakdana. V prvi vrsti gre tu za Frenkov sprehod po mestu skupaj z deklico izpred bloka, ki nakazuje, da je iz zapora utesnjujočega vsakdana nemara mogoče pobegniti tudi v svet domišljije.

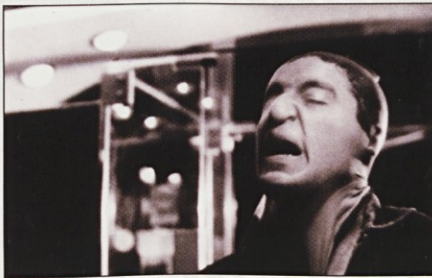
ENA OD ODLIK *KRONIKE UPORA* JE TUDI TA, DA JE KLJUB VSEJ SVOJI NATURALISTIČNI TRAGIČNOSTI HKRATI TUDI DUHOVITA, K PREPRIČLJIVOSTI TREH PRISPEVKOV SLOVENSKI BLAZNOSTI PA STA PRISPEVALA TUDI MAJDA POTOKAR IN RADKO POLIČ Z IZJEMNIM NASTOPOM.

Za Majdo Potokar je mogoče reči, da je v vlogi Štefanove mame ne le prepričljiva, pač pa tudi neskončno pretresljiva, medtem ko se je Radko Polič izkazal v neznačilni vlogi. V kolikor je v svoji igralski karieri pokrival pretežno like, ki jih skozi življenje ženejo zlasti različne ideje, se v *Kroniki upora* pojavlja v vlogi izgubljenega, hkrati pa za Poliča tudi presenetljivo prizemljenega proletarca, ki nekaj normalnosti v nenormalnem svetu ohranja prav s svojo zmožnostjo zavzemanja cinične distance nasproti poblazneli okolici (v drugih filmih je običajno on sam eden od ključnih virov blaznosti). Morda torej ni presenetljivo, da je Polič prav v tej vlogi videti bolj kot v katerem koli drugem filmu. Dobro je igral vedno, toda če je kje hkrati videti tudi kot pravi *dedec*, nerealizirana ikona samozavestnega slovenskega moškega, je to prav tu. Je v omnibusu pokazal del igralske osebe, ki je režiserji v drugih filmih niso znali izkoristiti?

Pri omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* na koncu prepriča zlasti vsebinska, pa tudi stilistična povezanost treh vsaj na prvi pogled razmeroma raznolikih prispevkov. Vsi so namreč ironični prikazi, freudovsko rečeno, psihopatologije slovenskega vsakdana, kjer se v različnih drzah prepleta naturalizem z duhovitimi nadrealističnimi prebliski. Ti so na številnih mestih tako učinkoviti, da se vsesplošna sivina slovenske stvarnosti nenadoma zazdi kot barvita zbirka različnih, skoraj pravljico slikovitih likov in zapletov. Ampak to



Kronika norosti



Kronika zločina



Kronika norosti



Kronika upora

je zgolj površinsko, saj film na koncu slovenski vsakdan vendarle kritizira, in to niti ne toliko na dejstveni ravni. Točka, kamor *Trije prispevki* meri in zaradi česar je tudi tako izjemen, so zlasti tope fantazmagorije, ki sivino vsakdanjosti na ravni kulturnega vzorca šele vzpostavljajo. V tej povezavi je omnibus mogoče še najbolje razumeti z uporabo treh Lacanovih registrov: simbolnega, imaginarnega in realnega. Ključen v tem pogledu je prizor iz prvega od treh prispevkov, kjer se Ivan pogovarja s svojo zapito mamo, na televiziji v ozadju pa je videti oddajo z aerobičnimi vajami. Kar vidimo na tem mestu, je vsaj na eni ravni prav lacanovski razkol med imaginarnim in realnim, v tem primeru med privzetim idealom zdravih, lepih in nasmejanih teles ter surovo resničnostjo zapite, ostarele in nesrečne Ivanove mame. Takšnih sklicev je v filmu še več, pri čemer je zanimivo, da je razkorak med imaginarnim in realnim vsaj še enkrat poudarjen prav s pomočjo televizije. Namreč v prizoru, ko se na smrt pijana Štefanova mati s svojim sinom sporeče in v drugi sobi prižge televizijo.



Kronika upora

»Kako je to lepo,« vzdihuje ob pogledu na ekran in pri tem pozablja, da sama – od vseh pozabljena pijanska razvalina – nikakor ni videti tako zelo dobro oziroma da v končnem seštevku bolj kot razdalja med njo in Štefanom boli razdalja med njo in podobami, nad katerimi se navdušuje v svojem alkoholnem deliriju.

Simbolno je v *Treh prispevkih slovenski blaznosti* dominanten kulturni okvir, v tem primeru uradna ideologija socialistične transformacije družbe v novo in boljšo ureditev. Tu je pomembno, da v omnibusu od tega ideološkega okvira ni ostalo prav nič, tako da je film v tej povezavi zanimiv kot dramatična sopostavitev mizernega realnega in nedosegljivega imaginarnega, ki plujeta drug mimo drugega v simbolnem vakuumu: da vsi junaki posledično bežijo v to ali ono vrsto norosti, je v tem kontekstu popolnoma razumljivo.

Omnibus je nadalje pomemben tudi kot film, kjer je slovenska kinematografija dokončno (in radikalno) nehala služiti



Kronika upora

slovenski nacionalni mitologiji. Če so bili domači filmi v 70. letih, še posebej filmi dediščine, aktivno vpleteni v projekt romantiziranja, s tem pa tudi mitiziranja nacionalne identitete, je *Trije prispevki k slovenski blaznosti* s svojim neolepšanim prikazom različnih bolezenskih vidikov vsakdana ta projekt postavil pod vprašaj in se s svojimi podrobnimi analizami mikrofizike slovenske bolečine hkrati vzpostavil kot pomembna točka artikulacije avtonomije slovenske kinematografije nasproti dominantnim diskurzom. V tem pogledu je omnibus pomembna prelomnica v slovenski kulturni zgodovini, pri čemer je posrečen že naslov filma, saj že na tej ravni opozarja, da slovenska blaznost obstaja (omnibus je zgolj prispevek obstoječi patologiji), hkrati pa tudi namiguje, da k slovenski kulturni norosti prispeva tudi slovenska kinematografija. Delno s svojo reprodukcijo nacionalne ideologije, delno pa tudi z nizom vedno bolj morbidnih in na silo umetniških filmov, ki so se pričeli pojavljati v 80. letih in ki so slovensko kinematografijo pripeljali na rob propada. *Trije prispevki k slovenski blaznosti* je v tem oziru duhovita groteska, ki se od premika slovenskega filma v mazohistične in samopomilovalne vode distancira z nadrealističnim ironiziranjem uveljavljenih travm in ki jih je glede na to, da so tisti najbolj patološki slovenski filmi omnibusu šele sledili, mogoče razumeti tudi kot enega naših najbolj preroških filmov. Kljub videzu preproste groteske je *Trije prispevki k slovenski blaznosti* kompleksen in pomemben celovečerec, ki je v domačo kinematografijo vnesel veliko svežega zraka. Škoda, da v izrazno zavetrje, ki je nastalo po tem izdelku, ni vskočil še kakšen režiser oziroma da iz različnih razlogov v tej smeri niso nadaljevali vsaj njegovi avtorji.

(Op. ured.: Film je posnet v barvah.)



Kronika norosti