

Kruh in mleko

Hlapci, heroji - lumpenproletarci, infantilci, izgubljeni ...

O junakih slovenske poosamosvojitvene kinematografije*

Peter Jarh

* Pričujoče besedilo se seveda hoté naslanja na študijo Dušana Pirjevca »Hlapci, heroji, ljudje«, ki je izšla pri Cankarjevi založbi v Ljubljani leta 1968 ob 50. obletnici smrti Ivana Cankarja.

Lik izgubljenega, dezorientiranega, brezcilnega, celo infantilnega, odtujenega, luzerskega, marginaliziranega, lumpenproletariziranega, nemočnega posameznika, ki je »vržen« v svet brez smisla, njegova »zgodba« pa je zgolj pasivno iskanje samega sebe ...

... pred slovenskim parlamentom študentje AGRFT in drugih umetniških akademij – kot znamenje protesta seveda – skozi ozvočenje, ostro, javno – *en face* politikom in slovenski javnosti prebirajo odlomke iz Cankarjeve drame Hlapci in ni še dolgo tega, ko je govornik z javne tribune slovenskemu narodu, dvajset let po osamosvojitvi, v obraz izgovoril silovite, ostre in usodne Jermanove besede iz taiste drame o Slovencih kot hlapcih, za hlapce rojenih, za hlapce vzgojenih ... in v silovitih predprvomajskih družbenih turbulentah je eden izmed najbolj lucidnih, »čistih« in nekonformističnih osamosvojiteljev v obsežnem intervjuju simbolično, a vendar dovolj precizno in nedvoumno govoril o poti in hlapčevstvu, koncu te države, fašizmu, popolni dezorientaciji slovenske družbe ...

Zdi se, da je ta letošnji tesnoben čas kot mučno zburjanje pijancev med črepinjami v odvrtni, zatohli, po kislem in slabem vinu smrdeči zakotni slovenski krčmi, potem ko so v svojem nočnem pijanskem opoju in deliriju zapili in razbili vse, kar se je dalo – in to jutro sanj ni več, je samo še mōra, bolečina, pot na podstrešje ...

Točno pred letom dni, ob dvajsetletnici slovenske samostojnosti, je *Ekran* pripravil projekt, »ki naj bi vsaj simbolično obeležil slovensko kinematografijo poosamosvojitvenega obdobja oziroma podal specifičen oseben pregled le-tega.« Zato so »aktivne filmske publiciste, novinarje in kritike pozvali, da pošljejo svoj izbor petih najboljših slovenskih celovečernih (igranih) filmov od leta 1991 do 2011, in jih zaradi nadaljne statistične obdelave prosili, da jih označijo od prvega do petega mesta ter prispevajo kratko utemeljitev«. ¹ Odzvalo se je kar sedemindvajset »aktivnih« novinarjev, publicistov in kritikov in na osnovi njihovega izbora (gre torej za dovolj reprezentativno oceno in uvrstitev) je bilo moč oblikovati »lestvico najboljših slovenskih celovečercv 1991–2011«. ²

Ekranova končna lestvica najboljših filmov iz te ankete niti ni presenetljiva, je pa pomembna kot izhodišče za razmislek o slovenski kinematografiji in družbi poosa-

mosvojitvenega obdobja, o stanju duha, »filozofiji« življenja junakov, njihovi zgodovinski, duhovni, civilizacijski identiteti in nenazadnje človeški kondiciji, kakor se kaže skozi njihove usode.

Seveda, obstaja tudi druga »lestvica« filmov poosamosvojitvenega obdobja – lestvica najbolj gledanih slovenskih filmov v tem času ³, izbor običajnega, »nestrokovnega«, naključnega gledalca. Četudi je veljalo, da slovenski film pritegne v kinematografe le »bolj izobražene, urbane« gledalce, se je to »pravilo« (gotovo vpliv »špas-teatralizacije« slovenskega medijskega prostora, televizijskih serij ...) nekako relativiziralo, tako da lahko rečemo, da ima domači film v zadnjem času vseeno dovolj široko in pestro publiko, da utegnemo govoriti o slovenskem filmu celo kot nekakšni (čudni, nenavadni) obliki množične kulture.

Pri obeh lestvicah najbolj preseneti – na prvi pogled sicer zastrta – sorodnost izborov, kar nenazadnje pomeni, da obstaja tudi »skupna točka« obeh publik, presečišče, mesto užitka in identifikacije tako strokovne kot običajne kinematografske publike, kar je gotovo pomenljiv in svojevrsten paradoks, znotraj katerega se »srečata« in identificirata tako filmsko-pišoča »elita« in – plebs.

Čeprav je bilo od osamosvojitve na Slovenskem posnetih čez osemdeset filmov, oba seznama dovolj ilustrativno kažeta na kakovostni in popularni vrh slovenske kinematografije tega obdobja, torej razsežnosti »umetniškega« in na drugi strani »popularnega« učinka filma, fabule in strukture. Zdi se, da je moč z dovolj natančnim premislekom obeh seznamov priti do temeljnih elementov sodobnega slovenskega filma, vrednot, konfliktov in identifikacijskih točk, saj če gre tu za nekakšen reprezentativen, relevanten okvir, se tudi manj uspešna in prepoznavna produkcija dogaja znotraj njega in ga predvidoma v ničemer ne pre-

sega ali problematizira (z novim, drugačnim, prepoznavnim, izvirnim ...).

Pri izboru lahko najprej opazimo dovolj prepoznaven, celo stereotipen tip slovenskega filmskega junaka, ki se v bolj ali manj variirani obliki dogaja skozi celo vrsto »uspešnih« filmov⁴: to je lik izgubljenega, dezorientiranega, brezcilnega, celo infantilnega, odtujenega, luzerskega, marginaliziranega, lumpenproletariziranega, nemočnega posameznika, ki je »vržen« v svet brez smisla, njegova »zgodba« pa je zgolj pasivno iskanje samega sebe, tako rekoč golo, pasivno, zgolj-bivanje, kar se konča pri »umetniško« bolj prepričljivih filmih praviloma tragično, na dnu, brez odrešitve, pri romantiziranih in popularnih filmih pa z »nekačnim« *happy endom*, poravnavo s svetom, ki tega čudaka vendarle sprejme za svojega.

Cela vrsta sodobnih slovenskih filmskih junakov tega obdobja je torej tako ali drugače v sporu s svetom in družbo, a ne vedo niti tega, kaj bi radi ('vseenost' junaka filma *V lero*, ki ne čuti potrebe biti aktiven), kam so namenjeni, zakaj (pač do naslednje postaje [*Ekspres, ekspres*]), družbe nečejo spreminjati, njihovi cilji in vrednote niso definirani, niti ni želje po tem, da bi jih definirali, ker jih preprosto ne morejo, saj nimajo, nočejo in ne premorejo nobene alternative, v imenu katere bi lahko delovali in bili aktivni v sporu/spopadu z obstoječim svetom – oni preprosto zgolj so, kot nekakšen amorfen kup materije, ki ga zanaša zdaj sem, zdaj tja ...

Ta neznosna, usodna, boleča pasivnost

1 Glej *Ekran*, letnik XLVIII, julij–avgust 2011.

2 *Ekranova* lestvica prvih deset: *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič), *V lero* (1999, Janez Burger), *Oča* (2010, Vlado Škafar), *Osebná prtljaga* (2009, Janez Lapajne), *Ekspres, ekspres* (1997, Igor Šterk), *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik) in *Šelestenje* (2002, Janez Lapajne), *9:06* (2009, Igor Šterk), *Outsider* (1997, Andrej Košak), *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger).

3 Lestvica najbolj gledanih slovenskih filmov: *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik), *Kajmak in marmelada* (2003, Branko Đurić), *Outsider* (1997, Andrej Košak), *Zadnja večerja* (2001, Vojko Anzeljč), *V lero* (1999, Janez Burger).

4 Če v pričujočem besedilu govorimo predvsem o dominantni strukturi slovenskega filmskega junaka, kakor se kaže skozi večino izbranih filmov v obeh »lestvicah«, je treba reči, da se film Janeza Lapajnete *Osebná prtljaga* v celoti izmika tem ugotovitvam, saj gre za dovolj konvencionalen, klasičen dramaturški ustvarjalni obrazec in podoba psihopatologije sodobnega (slovenskega) malomeščanstva, kjer so relevantna predvsem psihološka razmerja in konflikti, dominanca, šibkost, torej univerzalna razmerja, ki se seveda v ničemer ne dotikajo ali izpostavljajo neke posebne zgolj-slovenske kondicije, ne junaka, ne družbenih razmerij, tako da lahko rečemo, da je Lapajnetov film najbolj ne-slovenski, zato pa seveda najbolj univerzalen, klasičen.



V Ieru

junakov najbolj uspešnih izdelkov slovenske poosamosvojitvene kinematografije nima značilnosti sicer tipične slovenske (literarne, lirčne, prešernovske, cankarjanske) zavesti brezdomstva ter razočaranja in resignacije nad svetom (*Življenje je črna, čas v nji rabelj hudi ...*), ampak je to bolj pasivnost, ki izvira iz (seveda še najbolj eksplicitno v filmu *V Ieru*, kjer je akter vendarle »študent«, recimo intelektualc, bolj artistično, subtilno in usodno pa v *Kruhu in mleku*, kjer je tema brezsmiselnosti totalna!) absurdnosti sveta, nemoči in nepomembnosti (družbene, historične) akcije junaka ... Slovenski junaki, seveda v silovitem nasprotju z aktivnimi, klasičnimi junaki in seveda tudi s sodobnimi junaki npr. ameriške, evropske kinematografije nimajo »nobene ideje«, nobene vrednote, nobenega cilja, ki bi ga morali doseči, vse je ali vseeno ali bolj ali manj zasnovano na nečem realno nemogočem (*Ekspres, ekspres, Zadnja večerja, Circus Fantasticus ...*) in ima potemtakem značilnost pravljičice.

Ta praznina v slovenskem sodobnem junaku je seveda tudi vzrok za odsotnost historične akcije, saj ni v njem nobene ideje, nobenega koncepta sveta, za katerega bi se bilo vredno boriti – zato verjetno Slovenci še lep čas ne bomo imeli nobenega pravega, dostojnega političnega filma, filma o osamosvojitvi, kot o enkratni zgodovinski akciji, konceptu lastne države in pozicije v svetu, samopotrditvi etc. Še več – za najbolj uspešne, prepoznavne koncepte slovenskega umetniškega filma tega obdobja veljajo očitno predvsem tisti, ki govorijo ravno nasprotno – vse je le brezveznost, brezupna,

nesrečna tema province, brezizhodnost bivanja, mizerija, alkoholni delirij, smrt! Ni nikakršne identitete v zgodovinskem podvigu in slovenski državnosti, družbeni realnosti, historični akciji, ki bi se uresničevala skozi polnovreden aktiven politični subjekt – zato nimamo Slovenci ne prave politike, ne političnega filma, ampak je vse bolj podobno »kravjim kupčijam« in infantilnim TV komedijam ...

Pred nami je torej usodno in temeljno nasprotje med (artistično, po anketi sodeč – »uspešnim« filmskim) junakom in realnim družbenim življenjem. V trenutku, ko junak samega sebe in svet razume kot absurd in ko hkrati skozi lastno vsakdanjo izkušnjo odkriva, da mu vseskozi preprečujejo uresničevanje, mu postaja jasno, da svoje ob-

čutje absurdnosti in pritiska teže sveta lahko uveljavlja le zunaj socialno historičnega sveta – brez ljudi, brez okovov, pričakovanj in zahtev – v alkoholu, drogah, neskončnih vožnjah, samouničevanju, impotentnih sanjarijah (*V Ieru, Kruh in mleko, Petelinji zajtrk*), pravljicnem svetu in blodnjah (*Ekspres, ekspres*), infantilnih medčloveških odnosih (*Oča*) ... Ta človek je torej lahko svoboden samo v »omami« – in v »omamah« vseh vrst se lahko uresničuje njegova brezmejna svoboda, cena za to pa je seveda njegova samo-izločitev iz sveta, zato so ti junaki bolj ali manj družbeni izobčenci, deklasiranci lumpenproletarci, marginalci, samomorilci, ki pravega samomora niti niso sposobni, kajti tudi za ta poslednji odločni korak je potrebna volja, ki pa je tu ni (*V Ieru, Petelinji zajtrk, Kruh in mleko, Circus Fantasticus, Outsider*). To so infantilci (*Oča*), romantizirani čudaki, klovnji, norci, izgubljeni (*Ekspres, ekspres, Circus Fantasticus, Kajmak in marmelada, Zadnja večerja, Gremo mi po svoje*, na nek način celo Šterkov 9:06!) ... zabluzeni »junaki« torej, ki so tako ali drugače hoté izstopili iz življenja, družbe, medčloveških relacij in se razblinili v nič, da bi se tako »uprli« brezveznosti bivanja, zgodovini, družbi, poslanstvu.

Ta upor seveda nima nobenega pomena zavestne, načrtovane akcije, to ni upor v smislu »upornega človeka«, subjekta, ampak je le inertno prepuščanje, drsenje v nič, praznino, omamljanje je le nekakšno naravno slovensko opijanje, prirojeno konzumiranje, ne iskanje omame v svetovnonazorskem smislu, iskanje novih razsežnosti duha, meja mišljena, čutenja itd. – vse to je za sloven-



Ekspres, ekspres



Oča

skega junaka preveč, saj je za vsem tem početjem vendarle neka volja, želja ... po raziskovanju, nek napor ... Posebnost tega načina bivanja slovenskega filmskega junaka je prav v tem, da izreka in doživlja to lastno tragično resnico o omrtvičenem ustroju človeka na samosvoj, noro samoumeven način, tako rekoč mimogrede, da se pri tem »izgubi« vsa monumentalnost, tragika, usodnost, siceršnja grozljivost tega načina bivanja, in postaja vse udomačeno, povsem razumljivo in sprejemljivo, celo na trenutke simpatično, brez posebne lirske čustvene silovitosti in presunljivosti. Celo najbolj »udarna« scena poosamosvojitvenega slovenskega filma iz *Kruha in mleka* – ko se junaku (znova) podre življenje, ko pristane na samem dnu in zaspí na pragu svojega stanovanja s kruhom in mlekom pod vzglavjem, je bolj kot ne tragikomična, brez posebne pretresljivosti, bolj nekakšna (nora, delirična) umirjenost, od-rešitev, blaženost, pozaba sveta okoli sebe, vseh scen, ljudi, ki tlačijo in gnjavijo človeka dan za dnem ... podobno kot Dizijev (*V leri*) odhod iz filma (iz življenja?).

Na ta način – ko slovenski filmski junak govori tragično resnico o človeku mimo-grede, naivno in igrivo in je resnica bivanja izgubila svojo izvirno težo, s tem pa tudi

izjemnost in postala nekaj vsakdanjega, so postala tudi vsa temeljna vprašanja, ki si jih zastavlja slovenski film, nekaj trivialnega. Vprašanja smrti, ljubezni, moči so izgubila v tem kontekstu vso izjemnost, zato vse te poosamosvojitvene filme spremljamo z nekakšno lahkoto, simpatičnostjo, brez čustvene in lirske silovitosti, vse je nekakšna »igra«, vse je nezavezujoče, odprto, nič ni zares in dokončno.

Zato se lahko zgodi, da takšen koncept in tip junaka ustreza tako različnim in paradoksalnim načinom gledanja – pogledu elitne publike in hkrati pogledu (množičnega) občinstva, saj se je izkazal za dovolj univerzalen model – ki po eni strani fiktivno zadovoljuje »zahtevnejšo« publiko z zastavljanjem temeljnih vprašanj – in nanje odgovarja z že opisano simpatičnostjo, humorjem, intelektualno in kulturno preproščino in infantilnostjo, medtem ko »množice« seveda privlači ta lahkotnost bivanja, zmehčana bizarnost, fingirana resnobnost, ki pa je (zopet) simpatična, rahlo opita, polna za Slovence tako sprejemljive karnevalske razigranosti, kvantanja, rahle omejenosti in preproščine.

Tako junaki, ki so pravzaprav karikature junakov, generirajo prav takšne nezadostne

zgodbe, zato seveda poosamosvojitveni slovenski film v resnejših kinematografskih in civilizacijskih sredinah ne pomeni nič (četudi je res, da se kdaj pa kdaj sproži obsežni podporni aparat evropske art kinematografije in so filmi deležni ugodnih /naročenih/ ocen, distribucije v mreže, kamor sicer niti v sanjah ne bi prišli, vendar je to bolj problem ustvarjanja in izgradnje skupne evropske umetne kinematografske fikcije, kot pa resničnega, polnovrednega kinematografskega in artističnega življenja posameznega filma ...), ti filmi niso uvrščeni v relevantne selekcije katerega od pomembnih, visokokategoriziranih filmskih festivalov, da ne govorimo o resni distribuciji v pomembnih intelektualnih okoljih, nagradah itd. Največ, kar se zgodi, so dovolj obskurne nagrade za »leve prihodnosti« in debitante, torej ustvarjalce, ki šele »obetajo« (niso pa še pokazali prave zrelosti in resnosti), in njihova dela še ne sodijo v zrelo, kompetentno, polnovredno, intelektualno in miselno relevantno kinematografijo!

Slovenska poosamosvojitvena kinematografija tako ostaja ob robu, insuficientna, nemočna, neresna, smešna, začetniška, slovenski junak kot nosilec teh impotetnih, nezavezujočih, nezrelih sporočil in vrednot ne premore teže polnovrednega filmskega junaka, zato se je seveda na tem mestu nujno in logično vprašati, kaj je z družbo, iz katere prihajajo takšni liki, zgodbe in usode? Ali je mogoče preprosto reči, da je tudi ta (slovenska, poosamosvojitvena) družba nekompetentna, nezadostna, nezrela, neresna, brezvezna in nezavezujoča?!

Če je res, kar na samem začetku razmišljanj o avdiovizualni kulturi govorijo evropski dokumenti, da imajo »AV dela, zlasti filmi, pomembno vlogo pri oblikovanju evropskih identitet« (kar seveda od daleč spominja na leninsko razumevanje družbene vloge filma!), potem to lahko pomeni le, da je film pomemben (so-)kreator človekove identitete in dandanašnji resnično v veliki meri prav AV (množična) kultura odseva in oblikuje identiteto sodobnega posameznika in družbe. Dejansko je moč zrcalno in usodno ujetost junaka in družbe uzreti skozi filme tega obdobja, ki tako ob kondiciji slovenskega junaka/posameznika izrekajo tudi resnico o slovenski družbi, njenem nezavidljivem stanju, slepi ulici, civilizacijski nezrelosti, nekompetenci, nemoči biti polnovredna, odgovorna, suverena družba, ki si sama postavlja cilje in rešitve ...

Ali je mogoče preprosto reči, da je tudi ta (slovenska, poosamosvojitvena) družba nekompetentna, nezadostna, nezrela, neresna, brezvezna in nezavezujoča?!



Petelinji zajtrk

Ob razmišljanju o slovenski kinematografiji, razsežnostih junaka tega obdobja, se človeku kaže ista zagatnost in tesnoba kot ob prebiranju lucidnih in ostrih, usodnih Bučarjevih analiz slovenske politične realnosti po dvajsetih letih samostojne države! Še več – reči je celo mogoče, da je slovenska poosamosvojitvena politična elita – kot (politični, skupinski) »subjekt« dejansko »delovala« tako nezrelo, nekompetentno in brezglavo, kot so »delovali« slovenski filmski junaki – kot zgolj karikature evropskih junakov – in seveda oboji so svoj »projekt« očitno v samem temelju zavozili! Konsekvence za junaka v filmu so znane – ker gre zgolj za karikaturu, kazni ni radikalna in tragična, saj do neobgljenih, vendar simpatičnih kreatur vendarle ni mogoče biti radikalen, ampak usmiljen – in podobno je z družbo!

Krog je tako sklenjen: Cankar je v Hlapcih radikalno, silovito in neprizanesljivo izrekel tedanjo resnico Slovencev, ustvarjenih za hlapčevanje, kjer se Gospodar menja, bič pa ostane in bo ostal za vekomaj, zato ker je hrbet skriven, biča vaje in željan ... In če danes znova razmišljamo in poslušamo o taisti usodi Slovencev-hlapcev, potem je jasno, da smo se zaradi svoje zgodovinske,

socialne (in seveda tudi estetske) nezadostnosti – po herojskem zanosu polnovrednega evropskega subjekta – znova znašli na tleh, kar nam tokrat namesto dramatike prikazuje slovenski film – kot bebeci, pijanci, infantilneži, lumpenproletarci, izgubljeni ...

Seveda se je ta dokončna usoda slovenskega filmskega junaka lahko tako čisto in jasno izrisala šele v poosamosvojitvenem obdobju; ne, ker bi bilo to obdobje posebej depresivno, prelomno ali usodno za slovenskega človeka, četudi je hkrati res, da slovenski filmski junak (človek) niti v tej famozni, enkratni, zgodovinski, herojski akciji osamosvajanja Slovencev ni prepoznal tiste motivacije, ki bi ga posebej zavezovala k socialno historični akciji in spreminjanju sveta in ga zbudila iz zgolj pasivnega bivanja, ampak se je to zgodilo bolj zaradi svojevrstne duhovne in seveda institucionalne »osvoboditve« samostojne slovenske filmske produkcije izpod prejšnje bolj ali manj strogo cenzurirane, centralno vodene, partijsko miselno, vrednostno, mišljenjsko, predvsem pa ideološko nadzorovane produkcije, ki je seveda po eni strani redno zagotavljala dovolj sredstev za produkcijo filmov (v nasprotju s stalno prisotno krizo

financiranja v slovenski kinematografiji po osamosvojitvi in še posebej danes, ko je vse prepuščeno »trgu« = mešetarjenju, interesnim skupinam, medosebnim povezavam, itd.), po drugi strani pa je seveda zato hotela imeti zadnjo besedo o tem, kaj in kako se bo snemalo. V tistem, »strogo nadzorovanem« času si seveda niti v najbolj čudnih sanjah ne bi mogli predstavljati, da bi nastajali filmi, kot so *V leri*, *Ekspres*, *ekspres*, *Kruh in mleko* in vrsta drugih, ki kažejo slovenskega junaka kot popolnega luzerja, banalneža in bebca, brez socialnozgodovinske orientacije in moči (čeprav se je tak diskurz pojavljal v okviru neodvisne, eksperimentalne, socialistične underground kinematografije ...), saj je bilo to ideološko v nasprotju s partijskim idealom človeka, idealnega graditelja novih družbenih razmerij, ki se je sicer v 80. letih nekoliko pomaknil proti realnosti, trd prijem socialističnih komisij je nekoliko popustil, tako da je lahko nastal na primer Pavlovičev in Zupanov film *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980), ki je že dovolj jasno nakazal, da je slovenski junak simpatičen, kritičen, takrat še svobodoljubljen, kultiviran, anarhoiden nezainteresiran intelektuallec, posameznik/luzer, ki ga ne zanima nič, niti revolucija niti nova družba, če ga ne drži za vrat partija in represivni aparat, ki mu stalno preti s kaznijo, izobčenjem in celo s smrtjo ... Težave filma z »borčevskimi protesti« po Sloveniji, s prepovedmi predvajanja, z nekašnim tihim umikom iz distribucije kažejo, kako nadzorovana je bila tedanja slovenska filmska produkcija in seveda podoba junaka v času socializma.

Slovenski filmski junaki so bili tedaj večinoma vzeti ali iz preverjene literature ali cenzuriranih scenarijev, ki niso dopuščali (ideoloških, intelektualnih, svetovnonazorskih, estetskih) ekscesov, čeprav so se sporadično le dogajali »spodrsrljaji« – *Veselica* (1960, Jože Babič), *Akcija* (1960, Jane Kavčič), *Grajski biki* (1967, Jože Pogačnik), *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik) itd., ki so junake in njihove akcije slikali drugače, kot je velevala uradna politika glede »lika« idealiziranega socialističnega človeka.

Prava »narava« slovenskega (filmskega) junaka/človeka se je tako lahko polno razmahnila šele v poosamosvojitveni družbi, tako da lahko mirno rečemo, da je naša »resnica« prišla na plan kot darilo na novo pridobljene »svobode izražanja« ...

Prava »narava« slovenskega (filmskega) junaka/človeka se je tako lahko polno razmahnila šele v poosamosvojitveni družbi, tako da lahko mirno rečemo, da je naša »resnica« prišla na plan kot darilo na novo pridobljene »svobode izražanja« ...