

SONČNI KRIK IN OXYGEN

ČE JE SLOVENIJA REVOLUCIONARNE DOGODKE LETA 1968 DOŽIVLJALA SKOZI PRIZMO SOCIALISTIČNE DRUŽBENE ZAVESTI, JE FILM V TEM ČASU PREK DEL BOŠTJANA HLADNIKA IN MATJAŽA KLOPČIČA IZVAJAL SVOJ LASTEN SUBVERZIVNI OBRAT.

ZDENKO VRDLOVEC

V Sloveniji leta 1968 ni bilo študentske revolucije, zato pa je s Hladnikovim *Sončnim krikom* dobila tako kulturno kot seksualno revolucijo, obe na mah posredovani prek estetske. Film izbruhne kot kolaž fotografij golih žensk na naslovnica revij in stripovskih risb, prepleten s prizori s Kameleoni, ki se s kitarami in dekleti podijo po letalski pisti. S te steze ne vzleti nobeno letalo, marveč sam *Sončni krik* kot neke vrste »konceptualni« film, ki že s svojim najavno špico prefigurira veliko poznejše glasbene spote, medtem ko je s stripovskimi citati najavil svojo »ludistično« formo. Pri čemer seveda ne gre le za to, da se v filmu včasih pojavijo stripovski balončki, da bi ponazorili »idejo«, ki se je utrnila kakšnemu liku, ali da imajo stripovske risbe (npr. sonca ali lune) kdaj vlogo ločila oziroma označitve zaporedja dni, marveč se »ludistična« forma pozna predvsem v zamenjavi »psiholoških oseb« z »modeli« – seveda ne z modeli v bressonovskem smislu, ampak prej v tistem (igrallec kot »avtomat«, »lutka«), ki ga je v 20. letih zasnovala ruska avantgardna skupina FEKS (Tovarna ekscentričnega igralca), in verjetno še bolj v tistem, v katerem poznajo modele v modi in reklami.

In prav reklama, »oglaševanje«, ki so ga v drugi polovici 60. let dovolili na zahodnoevropskih televizijah, je po Jeanu Baudrillardu značilen pojav potrošniške družbe in celo njen »preroški diskurz«, ki je »onstran resničnega in lažnega, prav kakor je moda onstran lepega in grdega«. Ta francoski sociolog je napisal eno prvih teorij potrošniške družbe (*La Société de consommation*, 1970), ki jo nekeje opisuje tudi kot ludistično: »Prav ludistično je tisto, kar vse bolj določa naše odnose

s stvarmi in ljudmi, s kulturo in celo z delom in politiko.« In kar je storil Baudrillard kot sociolog – napisal teorijo potrošniške družbe –, je naredil Hladnik kot cineast: z »ludistično« formo *Sončnega krika* je tedaj še v trdno socialistični Sloveniji uprizoril potrošniško družbo. Prav tisto, proti kateri se je v njeni realno razvijajoči se obliki upirala pariška študentska revolucija, medtem ko je v kontekstu »realnega socializma« takšna fiktionalna oziroma dobesedno ludistična projekcija potrošniške družbe najbrž želela biti vsaj provokativna.

Eden izmed ritualov v »realnem socializmu« je bil tudi seznanjanje srednješolske mladine s proizvodnim procesom v kakšni tovarni. V uvodnem prizoru *Sončnega krika* je neki fantovski razred na obisku v tovarni hladilnikov, toda Tomaža bolj zanima na zidu viseč plakat z razgaljeno žensko, »Švedinjo«. Ta plakat deluje kot nekakšen »prometni znak seksa«, ki Tomaža napoti na stranišče, da bi se potešil, ker ga je podoba gole ženske, kot kaže, tako spolno vznemirila. Ne v Hladnikovi erotični trilogiji ne v njegovi romantični komediji, posneti na Švedskem (*Maibritt, deklica iz otokov*, 1964), takšna reakcija ne bi bila mogoča in niti ne predstavljava, ker ti filmi še pripadajo svetu »klasične« erotike z elementi prikritosti, prepovedi, skrivnosti in zapeljevanja. *Sončni krik* pa je nekaj povsem drugega – to je burkaška komedija »svobodne« spolnosti kot »gole resnice« erotike. Ali bolje, spolnosti, ki se »svobodno« razkazuje (na plakatih, naslovnica, v modi, filmih – pornografski filmi so na Danskem prav v tistem času imeli svoj prvi festival), ki je povsod in nenehno na očeh (prav ta »nad-reprezentiranost« spolnosti je po Baudrillardu nova oziroma moderna

oblika obscenosti) ter deluje kot nekakšen imperativ uživanja: zato Tomaž ni toliko podoben kakšnemu primitivnemu ali naivnemu gledalcu, ki poskuša zgrabiti podobe na filmskem platnu, kot pa s samozadovoljevanjem na stranišču sledi temu imperativu oziroma s svojim dejanjem nakazuje, da je golo »Švedinjo« na plakatu dojel kot takšen imperativ.

V filmih *Ples v dežju* (1961), *Peščeni grad* (1962), *Erotikon* (1963) in *Maibritt* se je oblikoval nekakšen hladnikovski topos oziroma »utopični kraj«, ki je v

In kar je storil Baudrillard kot sociolog – napisal teorijo potrošniške družbe –, je naredil Hladnik kot cineast: z 'ludistično' formo Sončnega krika je tedaj še v trdno socialistični Sloveniji uprizoril potrošniško družbo.

Sončnem kriku dosegel status »uresničene utopije«, kjer se mladi junak, reduciran na svojo pojavnost in spolnost, po viharini noči prebudi na obali in tik pred nogami ženskih čet »seksualne revolucije«. Ni pretirano reči, da gre za »čete«, saj so dekleta tako rekoč uniformirana – na plaži najprej telovadi »odred« v rumenih oblekah, tega pa zamenja odred v modrih kopalkah; in ni pretirano reči, da gre za revolucijo, a ne toliko zato, ker kot subjekt seksualne zahteve nastopajo ženske, ki so bile v tem pogledu zgodovinsko



Sončni krik



»v položaju objekta«, kakor pa zato, ker je zadeva izpeljana skoraj kot vojaška operacija, ki spremeni seksualnost v »bojno polje«.

Kar Baudrillard pravi o reklami oziroma oglaševanju – namreč da je »preroški diskurz« potrošniške družbe – bi lahko veljalo tudi za propagando, ki bi torej bila »preroški diskurz« totalitarne družbe. Toda obdobje agitpropa je bilo v slovenskem filmu že dolgo mimo, medtem ko »nova doba« potrošniške družbe še ni nastopila. To pa pomeni, da je v *Sončnem kriku* »preroški« sam njegov avtor, ki da ravnateljici aranžerske šole reči, da so učenke te šole »milijonarke modernega sveta in uspešnega socialističnega gospodarskega čudeža«. Vsaj tako kot »preroški« je torej obenem porogljiv, ko postavlja aranžersko dejavnost (ki sicer ni enaka oglaševalski) v službo propagande, kot da bi vedel, da bo potrošniška družba prej ali slej »konsimirala« tudi socialistično. Toda »bodoče milijonarke« v socialistični družbi, to je vendar čisto protislovje ali nekaj, kar se izključuje: ali v socialistični družbi ni milijonark ali pa je z njimi konec socialistične družbe. Mar je potemtakem ta šola za aranžerke kot »bodoče milijonarke« pravzaprav le krinka za vojašnico ali vsaj kovačnico kakšne buržoazne revolucije?

To vprašanje je seveda bolj retorično oziroma pre-sega *Sončni krik*, ki je vendarle predvsem ludistični projekt »seksualne revolucije«; in prav zato, ker gre za takšen »projekt«, izpeljan v formi stripovske komedije, v filmu tudi ni možen kakšen realizem ali celo naturalizem spolnih odnosov. Ali drugače, spolni odnosi niso reprezentirani, marveč so simbolizirani (z raznobarnimi ženskimi nogavicami, ki zaplapolajo kot zastave na bojnem polju). *Sončni krik* je tako, prav

paradokсно, na eni strani pravcati manifest o »svobodni spolnosti«, na drugi in obenem pa je ta v njem – med vsemi dotlejšnjimi Hladnikovimi filmi – najmanj navzoča: kot da bi s spolnostjo kot »potrošnjo« izgini-la spolnost sama.

Danes je *Sončni krik* mogoče gledati le še kot spomin na tiste čase pred 40 leti, ko je v kontekstu tako slovenskega kot celo jugoslovanskega filma deloval osupljivo, čeprav ne toliko (ali še najmanj) zaradi svoje manifestne vsebine (»seksualna revolucija«) kot zaradi svoje ludistične forme (ludizem, ki ga je pridigal zlasti Taras Kermauner, je bil tedaj »v zraku« tudi v literaturi in gledališču). Tako je torej *Sončni krik* s svojo »osvoboditvijo« filmskih označevalcev (vsekakor bolj kot s svojo »svobodno« spolnostjo) v okviru tedanjega slovenskega filma in v letu pariških majskih dogodkov predstavljal vsaj neke vrste estetsko »revolucijo«, pa naj je ta danes videti še tako smešna.

A če je ta videti smešna, kaj bi potem lahko rekli o filmu, kjer nastopa študentska revolucija, čeprav podobno kot »seksualna« v *Sončnem kriku* na utopičnem kraju, nekem Otoku. Ta film je *Oxygen*, ki ga je po scenariju Dimitrija Rupla režiral Matjaž Klopčič. *Oxygen* je v koprodukciji Vibe in beograjskega Centra filmskih radnih zajednica nastal leta 1970, torej prav v času, ki je celo v *Enciklopediji Slovenije* opredeljen kot obdobje študentskega gibanja 1968–72 (kot tudi v knjigi *Študentsko gibanje: 1968–72*, ki jo je uredil Ciril Baškovič). V *Slovenski enciklopediji* je o študentskem gibanju rečeno, da se je »od gibanj v zahodni Evropi razlikovalo po tem, da so se slovenski oz. jugoslovanski študenti zavestno opredeljevali za takratni politični

sistem«. Zlasti v t. i. prvi fazi (1968–69) so bile njihove zahteve – kot ugotavljajo tudi pisci v omenjenem zborniku – predvsem sindikalistične, »izhajale so iz interesa študentov kot posebne družbene skupine in se še niso dotikale svetovnih družbenih problemov«. Študentje so zahtevali »realizacijo samoupravnih praks« in enakopraven položaj študenta v univerzitetni samoupravi. Uličnih demonstracij tedaj še ni bilo – študentsko gibanje je potekalo v obliki razprav na sejah, izjav, razglasov, tako da je njegov »akcijski vrhunec« predstavljalo zborovanje v študentskem naselju v Rožni dolini 6. junija 1968, kjer so študentje protestirali proti napovedani izpraznitvi dveh blokov za potrebe turizma in povišanju stanarine. Podpredsednik izvršnega sveta SR Slovenije jim je tedaj obljubil povečanje sredstev za štipendije ter večjo vlogo študentov v ustanovah, ki jih zadevajo. Pomembnejše pridobitve te »prve faze« študentskega gibanja so bile ustanovitev Radia študent (1969), uvedba študentskega poslanca v skupščini SRS, začetek gradnje dveh blokov v študentskem naselju ter ustanovitev Skupnosti ljubljanskih visokošolskih zavodov. V t. i. drugi fazi (1970–71) študentskega gibanja so sindikalistične zahteve prešle v kritiko svetovnih družbenih razmer, ki se je izražala v uličnih demonstracijah. Povod za proteste so bili zunanjepolitični dogodki, kot je bil ameriški vojaški poseg v Kambodži leta 1970, medtem ko je v podporo slovenskima skupnostima v Italiji in na avstrijskem Koroškem demonstriralo kar 6000 študentov, aprila 1971 pa je skupina študentov protestirala proti obisku francoskega premiera Chabana-Delmasa v Sloveniji. Vrhunec študentskega gibanja je nastopil spomladi 1971, in sicer s shodom pred Filozofsko fakulteto, na



Oxygen



katerem je okoli 2000 študentov in dijakov protestiralo proti nevzdržnemu hrupu s ceste, ter zasedbo Filozofske fakultete od 26. maja do 2. junija v sklopu akcije »Naše gibanje je boj za socializem« (povod za zasedbo je bil kazenski pregon proti dvema študentoma, Adamu Franku in Milanu Jesihu). Zasedba FF se je končala z začetkom poletnih počitnic.

Podobe »študentske revolucije« v *Oxygenu* bi se torej lahko nanašale le na prvo fazo ljubljanskega študentskega gibanja, čeprav se jim to niti najmanj ne pozna, saj je dogajanje abstrahirano od časovno-prostorskih referenc in postavljeno na utopični »Otok«. *Oxygen* ima podobno alegorično formo kot Križajeva *Zarota* (1964), ki je uprizarjala intrige »neke« totalitarne oblasti: in podobno kot je bila v *Zaroti* vsa drama povezana z državnim zborovanjem, je tudi v *Oxygenu* osrednji in obenem pretvezni dogodek zborovanje oziroma kongres na Otoku. Toda vsa primerjava se s tem tudi konča, kajti medtem ko je v *Zaroti* (po scenariju Primoža Kozaka) alegorija »smrtno resna«, je v *Oxygenu* videti bolj parodična, kolikor ne gre le za zmes konfučnosti, histerične teatralnosti in reakcionarnosti. Na Otok pride »novinar iz tujine«, čeprav ni jasno katere, saj v politični geografiji filma obstajata samo Otok in Celina; ta »tujina« je najbrž samo metaforična (novinar tudi nima nobenih komunikacijskih problemov), saj naj bi pričala o tem, da se je o »dogajanju« na Otoku razvedelo že »po svetu«. Toda o kakšnem dogajanju, kaj pa se tam sploh dogaja? Dogaja se neki kongres, kar je videti tako, da v hotelski dvorani sedijo v sivo oblečeni gospodje, ki zadovoljno poslušajo govornikove parole (»ne potrebujemo nobene revolucije« ipd.), medtem ko na bal-

konu razgraja skupina študentov, ki vpije »revolucija, revolucija!« (nekdo med njimi pa doda »revolucija samo krepi oblast«). Skratka, vse je videti tako, kot da kongresniki in študenti »zganjajo teater«, pri čemer je študentski »teater« v poznejših prizorih »degradiran« v karnevalsko rajanje. V prizorih na kongresu in s študenti je torej poudarjena spektakelska forma, kar

Tako je torej Sončni krik s svojo 'osvoboditvijo' filmskih označevalcev (vsekakor bolj kot s svojo 'svobodno' spolnostjo) v okviru tedanjega slovenskega filma in v letu pariških majskih dogodkov predstavljal vsaj neke vrste estetsko 'revolucijo', pa naj je ta danes videti še tako smešna.

je seveda način »avtorske izjave«, ki hoče reči, da je v formi zajeta tudi vsa vsebina: »vsebina« študentske »revolucije« ni nič drugega kot karnevalsko razgrajanje, »vsebina« političnega kongresa pa nič drugega kot teatralni dispozitiv izrekanja parol. Tako *Sončni krik* kot *Oxygen* torej svojih »revolucij« (seksualne in študentske) ne jemljeta resno, toda medtem ko je v prvem filmu ludistična forma dovolj radikalna, da prežema vse elemente dogajanja, pa se v *Oxygenu* parodija nanaša samo na študentsko »revolucijo«. Ta zato tudi ne more biti objekt nobene represije (ki je študentsko gibanje v svoji »prvi fazi« tudi dejansko ni doživelo),

ni pa jasno, zakaj postane takšen objekt tisti »tuji novinar« oziroma njegova žena, ki mu jo najbrž kakšni tajni agenti ugrabijo in celo ustrelijo, potem pa mu nastavijo drugo žensko, »vohunko«. Če je študentska »revolucija« na Otoku en sam cirkus, čemu in komu se je vendar treba spraviti na tega tujega novinarja, še posebej, ker je videti, da ima rajši ženske, kot pa ga zanimajo »prevratna« dogajanja (navsezadnje ga tudi pogosteje vidimo v hotelski sobi in postelji z ženo kot pa kje drugje). Scenarist Dimitrij Rupel je s to represijo oziroma mahinacijo zoper tujega novinarja (najbrž kot figuro »intelektualca«) verjetno hotel »kaj povedati« (le kaj neki, saj so tedaj o študentskih nemirih po svetu poročali vsi mediji), toda Matjažu Klopčiču so bili režijsko očitno bližji prizori, v katerih vohunka postane novinarjeva ljubimka in to preobrazbo plača s smrtjo. Tako sta edini žrtvi »revolucionarnega« dogajanja na Otoku ženski, kot da bi bile ženske za »celinsko oblast« nevarnejši element od vsake študentske revolucije: celo takšne, ki je »navaden cirkus« ali histerični teater. Ali pa je bila študentska revolucija v tej histerični formi nemara metaforično prilična ženski? Že mogoče, ampak potem bi tudi ženski, ki sta končali kot žrtvi »revolucije«, morali biti vsaj malo histerični, kajne?