

Ljubljana —

novi angažirani film
na slovenskem



Čistost filma in njegova notranja moč nista v simboličnem potencialu njegovih podob, pa naj gre za še tako drzne simbole, temveč v tem, da slike izrazijo konkretnost in neponovljivost nekega resničnega dejstva. (Andrej Tarkovski)

Zmagoviti pohod slovenskega filma se nadaljuje, bi lahko rekli z žargonom, ki s filmskim nima kakšne neposredne povezave, a vendar na neki način določa trenutna produkcijsko-distribucijska razmerja v polju slovenske kinematografije. Po *Kruhu in mleku*, ki je, ovenčan z levom prihodnosti iz Benetk, suvereno krenil na krožnico mednarodne festivalske orbite, je v tekmovalnem programu festivala v Rotterdamu doživel premiero drugi film Igorja Šterka *Ljubljana*, *Varuh meje*, celovečerni prvenec Maje Weiss, pa se je prav tako premierno predstavil na berlinskem festivalu. V kontekstu pričujočega zapisa je razveseljivo dejstvo, da je rotterdamске selektorje prepričal film režiserja, ki je pravzaprav oral ledino mednarodne uveljavitve slovenskega filma v devetdesetih in pripravljajl teren za tisto, kar lahko danes suvereno poimenujemo z – morda ne najbolj posrečeno, a glede na zgodovinski razvoj filmske umetnosti povsem relevantno – sintagmo *novi slovenski film*.¹ *Ekspres, ekspres* (1997), Šterkov prvenec, je bil namreč film, ki je v relativno mrtvilo na domači filmski sceni prve polovice devetdesetih vnesel svež veter novega

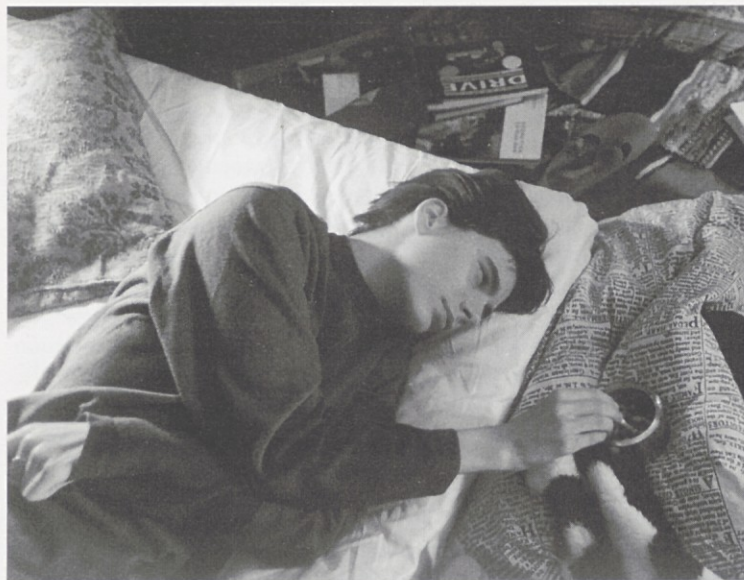
upanja, obenem pa se lahko pohvali s petnajstimi festivalskimi nagradami iz osmih držav, kar ga skupaj s filmom *V leri* uvršča med najuspešnejše slovenske filme – ne samo – devetdesetih let. Če pa pustimo ob strani zunanje dejavnike, kot sta “tekmovalna logika” principa uveljavitve filmskih del in kriterij števila prodanih vstopnic, ki so pri nas na žalost postali ključna, če ne celo edina logika presojanja kvalitete posameznega filmskega dejanja, in se osredotočimo na znotraj-filmska razmerja, smo v primeru obravnavanega filma lahko še veliko bolj navdušeni. *Ljubljana* je namreč film, ki se zavestno odreka preigravanju registrov koketiranja s publiko na način linije “najmanjšega odpora”, po kateri se občinstvu vsa vprašanja in odgovori podajajo na pladnju, in se suvereno postavlja na pozicijo “odprtosti”, ki gledalcu omogoča izgradnjo lastne izkušnje, kar pa seveda terja dobršno mero “gledalskega napora” in s tem relativno redukcijo občinstva na tisti segment, ki se je sploh pripravljen soočiti s tovrstnimi cinefilskimi podvigi.

Igor Šterk v pogovoru za *Ekran Ljubljano* označuje kot film, ki “... govori predvsem o neizživetih priložnostih. Ena temeljnih stvari, o katerih sem hotel govoriti, je ogromen prepad med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si enkrat star trideset. Razblinjenje

mladostnih idealov. Čeprav se glavni narativni impulzi Šterkovih strahov, želja in neizpolnjenih hrepenenj na videz napajajo iz elementov vpogleda v rutino vsakdana ključnega lika – Gregata (Zorca), študenta medicine brez zaznavnega odnosa do sveta, pa je potrebno poudariti, da glavni protagonist pripovedi o razkrajanju mladosti nikakor ni zgolj posameznik, “osrednji junak”, ki bi s svojo tragično zgodbo predstavljal prispodobično figuro celotne generacije, temveč so žarometi avtorskega interesa usmerjeni na širok spekter epizodnih likov, ki s prepletom svojih individualnih zgodb sovpadajo v paradigmatično celoto. Eliptična zasnova s svojimi narativnimi zakonitostmi tako v obravnavanem primeru v veliki meri pripomore

k heterogenosti prikaza temeljne “zgodbe, ki je ni”, saj je celoten film pravzaprav pripoved o “prostem teku”, o monotoniji vsakodnevnosti, ki z vsakim ponavljajočim se vzorcem poskusa pobega iz enoznačnosti drsi vedno bliže k točki dokončne izpraznjenosti. Mrežna struktura mnogoterih neznatnih zgodb, sopostavljenih v logiki težnje po vzpostavitvi paradigmatskega univerzuma, ki naj bi prav zaradi “kolektivnega junaka” oziroma zaradi raznoterosti obravnavanih predpostavk predstavljal natančnejšo argumentacijo univerzalnosti, posredovano prek partikularnosti, seveda ni nikakršna novost v načinu filmske naracije. Je pa vsekakor model, ki se je izdatno uveljavil prav v devetdesetih. Če se ozremo na nekaj najbolj reprezentativnih primerov tovrstne pripovedi, kot so denimo *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993) Roberta Altmana, *Šund* (Pulp Fiction, 1994) Quentina Tarantina, *Dim* (Smoke, 1995) Waynea Wanga, *Sod smodnika* (Bure barutra, 1998) Gorana Paskaljeviča, *Magnolija* (Magnolia, 1999) Paula Thomasa Andersona ..., smo o legitimnosti metode najbrž povedali dovolj. Vprašanje, ki se ob tovrstnem principu zastavlja, pa ni, kot bi bilo morda na prvi pogled pričakovati, vezano toliko na strukturne zakonitosti “trdnosti prepleta”, temveč gre za univerzalno vprašanje umetniške kreacije: za Deleuze-Guattarijev zakon ustvarjanja, ki predpostavlja, da “... mora kompozicija obstati povsem sama”². Eliptična zgradba seveda terja formalno premišljeno zasnovo niza epizod vzdolž časovne in prostorske osi, ki ne dopušča pomanjkljivosti, po drugi strani pa lahko večje zgrajena struktura tudi zakrije določene vsebinske nedoslednosti, ki bi se v “enostavnejši” konstelaciji morda celo hitreje razkrile. Kajti dejstvo “ostati pokonci” nikakor ni v neposredni zvezi s fizikalnimi oziroma geometrijskimi zakonitostmi. “Umetnik najteže doseže, da (kompozicija) stoji povsem sama. Včasih je zato potrebno veliko geometrične neverjetnosti, fizične nepopolnosti, organske anomalije, s stališča domnevnega modela, s stališča izkušenih percepcij in afekcij, toda te sublimne napake ustrezajo nujnosti umetnosti, če so le notranja sredstva, ki jo držijo pokonci (ali sede ali leže).”³ Zato je predpogoj obstoja-na-sebi notranja trdnost, ki jo prav tako kot izpolnjenosti napolnjujejo tudi praznine. Temeljna predpostavka, s katero naj bi zadostili kriterijem omenjenega Deleuze-Guattarijevega zakona, je torej dejstvo, da mora v obravnavani metodi prav vsaka izmed epizodnih zgodb (ob)stati povsem sama, celo več, da mora vsebovati tako dejanja izpolnjenja kakor mesta, kjer je dopuščeno “dihati praznini”⁴. Šele takrat lahko govorimo o stvarjenju kompozicije, s katero je zadoščeno pogojem umetniškega dela.

Kreativna ekipa *Ljubljane* se bržkone ni ukvarjala s teoretskimi postulati ene osrednjih filozofskih razprav devetdesetih. Glede na njeno izpričano cinefilsko gonilno navezo v avtorskih imenih, kot so poleg Igorja Šterka vsaj še Vlado Škafar in Hanna A. W. Slak, pa je bržkone samoumevno, da se razkriva povezava s “stanjem duha”, ki je zaslužno za nekatera bistvena prevrednotenja odnosa do filma v zadnjih dvajsetih letih. V mislih imamo premike, v katerih se je z izdatno pomočjo monumentalnega Deleuzovega teoretskega podviga *Cinéma 1 in 2 (Podoba-gibanje in Podoba-čas)* redefiniral status gibljevih podob in način njihove percepcije ter analize. V takšni konstelaciji pa je do neke mere samoumevno, da umetniško delo v svojem najbolj senzibilnem momentu preči teritorij, ki je (bil) na neki način že prepariran s teoretskimi nastavki, zaslužnimi za “nov pogled”. Seveda ne gre za “povzemanje modela” ali za zadostitve predpogojem, temveč za



srečno kombinacijo, ko se nivoja intelektualne in ustvarjalne zaveze ujameta v simbiozi iskanja smisla skozi sorodna ustvarjalna razmerja. Iskanje konkretnega sonanašanja bi razmišljanje bržkone oddaljilo od neposrednega angažmaja filmskega dejanja, ki ga obravnavamo. Vendar pa obenem ne moremo mimo dejstva, da se *Ljubljana* zaradi suverene kombinacije trdne narativne strukture in krhkih, izjemno subtilnih vsebinskih občutij, ki v svoji kombinaciji predstavlja tudi izrazito “etično držo”, uvršča med tista dragocena dela, pri katerih je zaznavna avtorska težnja borbe proti “*klišejem mnenja*”: “*Slikar ne slika na nedolžno platno in pisec ne piše po nepopisanem listu, temveč sta tako list kot platno že tako zelo prekrita z obstoječimi, vnaprej pripravljenimi klišeji, da je treba najprej brisati, očistiti, sploščiti, včasih celo raztrgati, da bi naredili pot toku zraka, ki pride iz kaosa in ki nam prinaša vizijo.*”⁵ Težko bi nemara rekli, da gre v primeru *Ljubljane* za (ne)kakšen radikalen rez ali celo raztrganino v tkivo obstoječih komunikacijskih razmerij. Zagotovo pa gre za delo, ki s svojim brezkompromisnim vsebinsko-estetskim pristopom predstavlja proizvajanje občutij, ki izzivajo “*sleherno mnenje, sleherni kliše*”, kot bi rekla francoska filozofa. Poglejmo sedaj, kako naj bi se to odražalo v praksi ustvarjalnega principa obravnavanega filma. Najširši strukturni okvir kompozicije Šterkovega filma je slovenska metropola, zato je razumljivo, da je dobila avtorjev poklon iz zpostavitvijo v naslovu filma. Osnovno prizorišče mesta, ki v svoji horizontalni razsežnosti zaseda vlogo realne urbane scenografije gibanja protagonistov, se s svojo vertikalno osjo – grajskim stolpom, na katerem se odigrata dva temeljna prizora brezizhoda – razkriva tudi kot osrednje simbolno presečišče silnic narativnih izpeljav. Veduta prestolnice se z razvojem posameznih epizod seveda razumljivo reducira na raznorodne lokacije tipičnih prizorišč, opredeljenih s socio-kulturnim bioritmom nosilnih likov, ostaja pa ključni infrastrukturni teritorij metaforike samote, ki jo najodločnejše poudarjajo na eni strani podoba samotnih zgodnje-jutranjih poti protagonistov mimo kulis spalnih čebelnjakov, na drugi pa portreti posameznikov v brezimnosti mestnega vrveža. Samota je brez dvoma temeljno gibalno in osrednja metafora filma, ki v končni konsekvenci “komunikacijske ne(z)možnosti” privede do popolne izpraznjenosti. A o tem pozneje.

Vprašanje, ki ga moramo razrešiti najprej, je že omenjena dilema, ki jo izpostavlja režiser kot eno bistvenih stvari, o kateri je film hotel govoriti – torej vprašanje prepada “*... med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si star trideset.*” Najboljši odgovor se skriva kar v samem labirintu eliptičnih prepletov posameznih epizodnih “usod” protagonistov. Le-ti v skrbno izbranih in izdelanih vlogah ne predstavljajo samo tipičnih – na eni strani “luzerskih” na drugi “povzpetniških” – figur sodobne, večinoma študirajoče mladine, temveč nosijo s seboj tudi pezo dileme odločitve, ki je v obravnavanem življenjskem obdobju tako rekoč

nujna. Gre namreč za čas, ko je potrebno iz varnega zavetja študija ali pripravništva počasi stopiti na brisan prostor "odraslosti"; na polje borbe za uveljavitev in preživetje. Nosilni liki epizodnih vlog so tako postavljeni pred dilemo vztrajanja v viziji sledenja mladostnim željam ali pa podleganja teži vsakdana in popuščanja glavnemu toku tihe večine neizpolnjenih hrepenenj. Četudi bi, kot že rečeno, liku medicenca Gregata težko naprtili odgovornost "glavne vloge", pa je dejstvo, da predstavlja "inavguracijsko figuro", prek katere spoznavamo ostale protagonist(k)e, ki so z njim povezani zgolj naključno v več ali manj neosebnih odnosih. Tjaša (Železnik) je kolegica z medicine, ki jo Grega sicer kradoma celo opazuje, a bi težko trdili, da se sploh poznata. Jaka (Ivanc), nadarjen glasbenik, je Gregatov gimnazijski sošolec in predstavnik klape, ki v začetku filma še predstavlja trdno žurersko jedro, a se z razvojem zgodbe vse bolj razkrajja, tako da si na koncu nekdanji prijatelji ob naključnih srečanjih nimajo povedati kaj več kot nekaj vpljudnostnih fraz. Primož (Pirnat) je japi in ga z Gregatom veže zgolj dejstvo, da sta neposredna sosedata, ki se niti ne pozdravita v dvigalu. Manca (Dorrer) pa je raverka, ki si z bodočim doktorjem deli edino isto prizorišče na partijih, kjer predstavlja tudi skrivni objekt njegovega hrepenenja. In v podobni maniri se cepijo nadaljnje korelacije vzporednih likov, povezanih s tem ali onim omenjanim protagonistom. Skozi metodo dela, za katero avtor pravi, da "… film pušča ogromno prostora gledalcu, praktično vsak montažni rez je elipsa v pripovedi, ki jo mora gledalec graditi sam", tako sledimo izjemno razvejanemu spektru razmerij, ki pa se na emocionalni ravni izkažejo za presenetljivo enoznačna. In prav v tej enopomenskosti vidimo bistveno odliko filma. V njej se namreč izkristalizira tisto, čemur smo enkrat že rekli etična drža in kar bi z drugimi – delezovskimi – besedami lahko poimenovali tudi načelo verovanja v svet. Takšna na prvi pogled paradokсна trditev seveda bolj kot v vsebinskih poudarkih filma – kjer se v vsaki epizodi stopnjuje zapiranje "izhodov" – temelji v celo(s)tni strukturi vizualnega naboja gibanja-emocij, ki ga Šterk z mojstrsko dinamiko vodi h "katarzični" kulminaciji estetskega kontrapunktiranja vsebinskega vrhunca dokončne brezizhodnosti.⁶ Čeprav imamo vsaj na simbolni ravni opravlja z retrogradno pripovedjo – od smrti, natančneje samomora, k rojstvu –, pa je temeljna resnica, o kateri govori avtor, namreč dejstvo, da rojstvo seveda lahko predstavlja svetlo točko novega upanja, lahko pa ima tudi povsem negativen predznak, tista, ki vzbuja srhljivi občutek brezizhodja. Prav zaključna sekvenca, v kateri se skozi prelivanje podob, emocij in glasbe dogodi tudi "dokumentarni" prizor rojstva in ki se zaključi z velikim planom apatično plešočega Gregata, predstavlja dokaz gornje teze. Sekvenca se začne s prizorom koncerta v filharmoniji: pogled kamere je osredotočen na Jakata (*bližnji plan*), čelista, ki je pristal tam, kjer si je najmanj želel; kamera se pričinja oddaljevati – čelistova podoba se izgublja v množici orkestra (*splošni plan*); preliv na Manco – zvočna podlaga v filharmoniji začete partiture ostaja ista – (*ameriški plan*), kamera se počasi približuje njeni figuri, ki se osamljeno zazira skozi okno sobe nad železniškim terminalom; (*detajl*)⁷ solza, ki spolzi po licu in je lahko solza njene bolečine samote ali Tjašine bolečine rojevanja, na katerega se

osredotoči naslednji kader (*veliki plan*); preliv (*srednji plan*) na samotno figuro Primoža, očeta Tjašinega rojevajočega se otroka, v čakalnici letališča; rez nazaj na pravkar rojenega neboljenčka (*veliki plan*) in prehod – tako podobe kakor glasbe, ki se preliva v tehno, a hkrati še prekriva s klasiko – na rave; (*veliki plan*) plešočega Gregata v mehaničnem transu popolne zadetosti. Zatemnitev, tišina in konec.

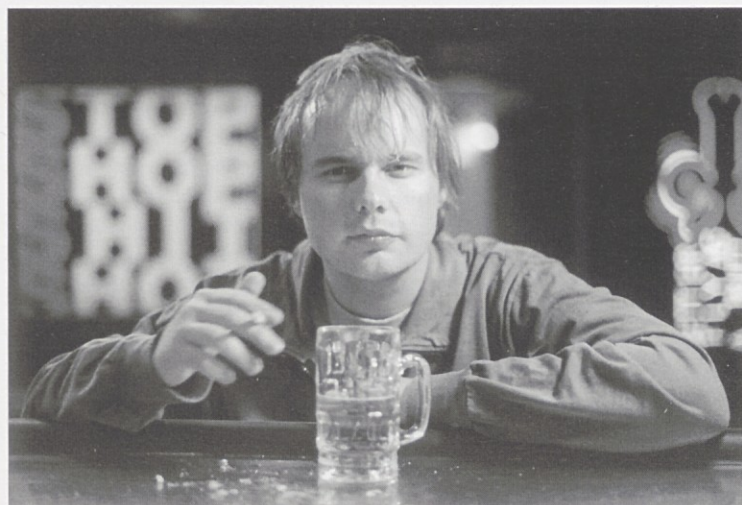
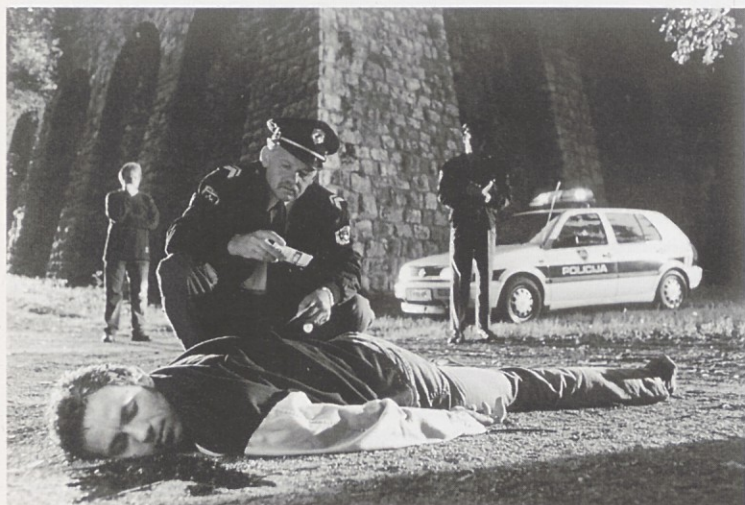
Opisana zaključna sekvenca filma pa morda vendarle ni ključno mesto celotne Šterkove vizualne raziskave "razblinjanja mladostnih idealov". Pretresljivi finale filma brez dvoma odigrava ključno vlogo na nivoju deklarativnosti in "podčrtavanja" stališč(a). Toda za celoto v vsebinsko-estetskem smislu se nam osrednje mesto dozdeva sekvenca "prešitja" – ta je pravzaprav tipična za metodo eliptične strukture platenja zgodb –, v kateri neki akuzmatski (ne samo v zvočnem smislu) detajl poveže protagoniste z zanko časovne istovetnosti, ki seveda predstavlja mnogo več kot le neposredno režisersko opozorilo, da se stvari dogajajo simultano ... V mislih imamo sekvenco "samote" globoko v drugi polovici filma, v kateri se zvrstijo podobe protagonistov v izpraznjenih trenutkih samosti. Sekvenca sledi dinamičnemu prizoru nebrzdanega plesa v K4 na komad Majk "Ja sam budućnost", (ki ima v pričujočem kontekstu izrazito ironičen poudarek). Rez nas sooči z bližnjim planom Gregata, ki na svoji postelji strmi v strop. Kadri, ki sledijo, se osredotočajo na skorajda negibne podobe vseh petih protagonistov, ki v prispodobičnih pozah samosti minevajo v noč: Tjaša si lakira nohte na nogi, Primož se, postopajoč po parku, sreča s potepuškim psom, Jaka sedi na postelji in preštevata sence, ki jih na steno sobe rišejo žarometi mimovozečih avtomobilov, Manca bolšči v strop in rola zadnji džoint pred spanjem ... Akuzmatsko prešitje po časovni osi pa predstavlja sirena intervencijskega vozila v nočni tišini, ki se zlagoma pretopi v melanholičen klavirski motiv. Kar v teh podobah popolne osamljenosti – ki v svoji otrpljenosti delujejo kot svojevrstni *pillow-shots* – (z)družijo protagoniste v izpostavljenem pripovednem trenutku, je tisto metaforično sidrišče, ki morda ponuja razrešitev velikega avtorjevega Zakaj? Odgovor je očitno na dlani: zaradi samote. Seveda pa tak odgovor vzbuja takojšnje podali morda bolje nad-vprašanje: zakaj samota? Gre za izjemno kompleksno problematiko in morda je eden najbolj relevantnih sogovornikov v njenem kontekstu prvak med sodobnimi raziskovalci samote, ameriški pisatelj, esejist, scenarist in režiser Paul Auster, ki je celo poimenoval prvo knjigo memoarov z – za pričujoč kontekst – pomenljivim naslovom *The Invention of Solitude*. Avtor, ki svoj opus gradi na tromeji teritorijev samote, naključja in spomina, je izdelal natančno omrežje "delovanja" samosti, ki jo – sledeč pomenskemu razlikovanju v angleškem jeziku – dojemata kot dvoje različnih občutenj: *loneliness* in *solitude*. Prvemu Auster pripisuje "čustvene razsežnosti" običajnega pojmovanja samote, povezanega z negativnim predznakom žalosti, drugo pa obravnava kot, pogojno rečeno, "izpolnjeno samoto"; kot naravno stanje bivanja posameznika, ki šele v samoti zares razume povezanost z drugimi: "In intenzivneje ko si sam, globlje ko se potopiš v samoto, globlje čutiš to povezanost."⁸ Če na osnovi



povedanega prvo poslovenimo v *osamljenost* drugemu pa pustimo privilegij *samote* in ju skušamo vključiti v kontekst *Ljubljane*, je bržkone samoumevno, da je samota, o kateri smo govorili, opredeljena s pojmom *osamljenosti*. Toda če smo še za odtенок natančnejši in – sledeč Austrovi razčlembi – poudarimo, da je v pojmu *osamljenosti* zajeta predpostavka določene izgube, občutje zapuščенosti, izolacije in brezizhodja, ki predvsem daje čutiti težo samosti in predpostavlja logiko vzroka – "... sam/a sem zato, ker ..." in posledice – "... nočem biti sam/a, čutim težo samote, hočem biti z drugim/li ...", se stvari znova zapletejo. Četudi je samoumevno, da se samota, kakršni smo priča v *Ljubljani*, vpisuje na rovaš *osamljenosti*, pa je potrebno naglasiti, da je ključna "izguba", bistveni "zunanji vzrok" samosti Šterkovih protagonistov v prvi vrsti "slovo od mladosti". Dejstvo je pač, da "naravno stanje" – ne samo – študirajoče mladine med dvajsetim in tridesetim letom ne more biti stanje zavezanosti "izpolnjeni samoti", prav tako kot je dejstvo, da je imperativ – občutka – izolacije sestavni del procesa odrasčanja in da so "mladostne izgube" pravzaprav zavestna odločitev za "puščanje za sabo" – pa naj gre za propad ljubezenskih zvez ali razhajanje prijateljev, za prelom s starši, za odločitev za abortus, za opustitev študija ... in kar je podobnih "usodnih" rezov "dozorevanja" –, ki predstavlja sestavni princip osamosvajanja in osvobajanja mladega človeka, ne pa fatalizma poglobljanja v izolacijo in osamo. Bistveno za doumevanje samote skozi prizmo njene dvopolnosti pravzaprav ni toliko neka univerzalna starostna meja ali življenjska situacija, temveč predvsem stopnja samostojnosti in svobode. Prav dejstvo doseganja določene individualne samo-stojnosti je tisti temeljni predpogoj diferenciacije, ki privede tudi do možnosti doživljanja "izpolnjene samote". Samota, s katero se soočamo v *Ljubljani*, je tako v bistvu presečna – ne presečna – vrednost obeh "austerjevskih" polov: je preddiferencirana, je enoplastna – in zato je tragična; je stanje duha, povzročeno s paradigmo vrtenja v krogu, stopanja na mestu, in predstavlja neposredno nasprotje tistega, čemu pravi Auster "najdenje sveta" skozi oba pola besede samota (gl. op. št. 9), ki je mogoče šele v tisti fazi samozavedanja, ko postane v razvoju osebnostnega osamosvajanja samoumevno, da je *biti sam* eden temeljnih načinov človekovega bivanja. Čeprav predstavlja proces "dozorevanja" posameznika skozi princip osamosvajanja in diferenciacije naravno razvojno logiko odrasčanja, pa se zdi, da se razsežnost brezizhodnosti v sodobnem svetu korporativnega kapitalizma in brutalne globalizacije stopnjuje. V mislih imamo paradigmo, značilno za določeno obravnavo življenja v – predvsem – (vele)mestih, ki se iz prizorišč (pris)podob bliskovitega razvoja ter neslutnih možnosti v obsevu tržnega spektakla spreminjajo v, če parafraziramo Nicolasa Caleffija, halucinantne vizije, kjer se srhljiva prisotnost in navidezna dosegljivost vsega razgrajuje v popolno izpraznjenost. Izpraznjenost, ki jo njihovi prebivalci zapolnjujejo s svojimi samotami. Šterkovi "junaki" se pogrezajo vse globlje v to preddiferencirano samoto zato, ker bodisi niso sposobni odločitve ali pa jim odločitev sama ne prinese tiste osvoboditve, ki je nujni (pred)pogoj izpolnjenosti. Povedano drugače: v odnosu do samote se protagonisti delijo na dva pola – v

prvem, ki ga določa fatalizem vdanosti v logiko sprejemanja obstoječega kot "naravne danosti", zaradi obotavljivosti vztrajanja v *status-quoju* vsakdana običij Grega, Jaka in Manca, Tjaši in Primožu, ki sta sicer sposobna sprejemati odločitve, pa spodleti zaradi dejstva, da so njune "izbire" povsem podvržene principu delovanja znotraj prizorišča "... k uspehu naravnanih dejavnosti, na katerem se osebe med seboj soočajo kot ovire druga drugi ali kot sredstva ter s tem krepijo načela profitnosti in prestiža." Obe izpostavljeni varianti "odnosa do sveta" pa sta reprezentativno dejstvo duha časa, determiniranega z ne(z)mogućnostjo zagotavljanja pogojev dokončne "osamosvojitve", ki je vedno povezana s pojmo(vanje)m svobode. Vprašanje, ki ga posredno zastavlja film, je torej nadvse aktualno vprašanje o tem, kaj naj bi pomenila svoboda – kot stopnja osebnostne diferenciacije – danes, v stanju prevlade forme nad bistvom in v stanju razblinjenosti temeljnih vrednot.¹⁰

Za socio-kulturno paradigmo samote – kot določeno stopnjo sodobne izpraznjenosti – in teritorij gibanja svojih protagonistov je scenarist in režiser *Ljubljane* izbral raversko subkulturo. Skozi poglobljeno vizualno in zvočno analizo partijev, ki z izjemno subtilnim pristopom predstavljajo tudi gradacijo "ekstatičnosti" posameznikov, smo priča bližnjemu vpogledu v sceno, ki jo ena izčrpnih socioloških analiz opredeljuje takole: "Rave kot način zabave, ki ne išče dodatnega smisla. Filozofija ne nosi družbenokritičnih idej, moraliziranja, temveč je sama sebi namen, hedonizem, ki je v današnji dirki za časom edini najhitrejši način eskapizma pred vsakdanjo bolečino. Užitek za vse skupaj in vsakogar posebej. Domišljija, fascinacija imata prosto pot. Kompleksna konfuzija devetdesetih. Obsesija, strast, privlačnost, ki ji ni mogoče ubežati. Ko okusiš sladki okus zabave nočnih ptic, ki jim jutro rodi nov, svež dan, se ne moreš več upirati, posrka te vase, podaš se na pot brezkončnega potovanja v iskanju užitkov. In ko jih dosežeš, prehitro minejo, zato se vrneš. V začarani krog ljubezni s samim seboj."¹¹ Presenetljivo je, kako določeni prizori v filmu vzbujajo asociacije, neposredno povezane z navedenimi mislimi, in s tem pravzaprav razkrivajo določeno mero avtorjeve ambivalentnosti do uporabljene paradigme, hkrati pa podčrtujejo opredelitev za popolno "odprtost filma". Obenem pa takó direktno soočanje z natančno določeno subkulturno sceno¹², z njenimi temeljnimi gibanjskimi in glasbenimi značilnostmi – "... rave je gibanje, glasba, ki se na prireditvah tega gibanja predvaja, pa so številne zvrsti elektronske glasbe (techno, trance, house, d'n'b ...)"¹³ –, kot tudi nesprenovedava obravnava pripadajočih opojnih substanc, priča o izraziti osebni zavzetosti in želji, da bi se izkristalizirala lastna, intimna opredelitev (do) obravnavane socio-kulturne paradigme. Gre za dragocen princip stvarjenja kot samospozna(va)nja, ki ga je moč zaslediti le takrat, ko je na delu res brezkompromisen avtorski angažma, podčrtan z nesramežljivo izpostavitvijo lastne moralne drže kot ustvarjalnega etičnega imperativa.¹⁴ Zato je vsekakor dobrodošlo, da je takšen film z vso odgovornostjo umeščen v svoj neposredni zdaj. V primeru *Ljubljane* je to *zeitgeist* druge polovice devetdesetih, z nekaterimi





ključnimi določili, ki opredeljujejo rave kot eno njegovih najizrazitejših subkulturnih scen. Seveda bi bilo predrzno trditi, da je *Ljubljana* prvi in edini slovenski film devetdesetih, ki se umešča v svojo neposredno realnost in "črpa navdih" iz sodobnega vsakdana. Če smo natančni, lahko rečemo, da se je večina domačih – nežanrskih – filmov, posnetih po osamosvojitvi, skušala spoprijeti s svojo sodobnostjo. Vendar pa je pereč problem taiste večine, da se je "zdajšnjost", ki jo ti filmi obravnavajo, spremenila na eni strani v nekakšen paradigmatični "avtorski" univerzum, ki z realnostjo svoje diegetske dejanskosti nima nikakršne utemeljene (z)veze, na drugi pa imamo opravka s principom časovne nedoločljivosti, ki presega problematiko neposredne konkretnosti in – bolj ali manj uspešno – govori o univerzalnem. Če naj ilustrativno – brez vrednostne opredelitve – izpostavimo nekaj naslovov, bi lahko rekli, da v prvo kategorijo sodijo filmi, kot so *Halgato*, *Carmen*, *Barabe*, *Zadnja večerja*, v drugo pa, denimo, *Ko zaprem oči*, *Herzog*, *Ekspres*, *Ekspres*, *V leri*, *Temni angeli usode* itn. Izjemnost – zapisati prvinskost bi nemara izzvenelo pretenciozno – Šterkovega podviga "postavljanja ogledala" obravnavani dejanskosti je tako v dvojnem, vsebinskem in estetskem angažmaju. Na vsebinski ravni, kjer prevladuje socio-kulturni imperativ, tako nikakor ne gre zgolj za že obravnavani – in po našem mnenju najbolj precizno izpostavljeni – princip samote, temveč je v najširšem kontekstu mogoče trditi, da se *Ljubljana*, med drugim tudi zaradi neposrednosti vpisa v svojo tukaj-zdajšnjost, odločno uvršča med tiste filmske stvaritve poznih devetdesetih, ki se, po dolgem obdobju ukvarjanja s formalnimi ravnmi obsedenosti s samim sabo, lotevajo ponovnega "izpraševanja vesti" svoji realnosti. Bržkone pa bi družbeno-kritični naboj *Ljubljane* izzvenel pamfletno in moralizatorsko, če ne bi bil nadgrajevan s suvereno filmsko estetiko. Kajti prav v premišljeni in z virtuosnim zamahom izpeljani estetski liniji vidimo ključno – vizualno – komponento izpostavljenega dvojnega angažmaja, ki ima poglobljene zasluge, da film ni obtičal na ravni zgolj "... sodobnega estetiziranja vsakdanjega življenja".¹⁵ Šterkova metoda dela, ki bi jo lahko imenovali princip kontrapunkcije, temelji na sopostavljanju podob z različnim vizualnim nabojem v harmonično celoto presežnih vrednosti. Tako, denimo, prizorom "izpraznjenosti" individualnih usod sledijo estetsko "izpolnjene" podobe narave; kaotično mrzlico vsakdanjih banalnosti dopolnjujejo stilizirani kadri harmoničnih, pogosto abstraktnih podob barvnih linij, odsevov ali senc kot elementov "komponiranega kaosa"; od crescenda raverskih bakanalij si oddahnemo z "vizualnimi zamolkami" samote, tišine, praznine; skrbno koncipirani in precizno razporejeni – tako delni kot čisti – *pillow-shots*¹⁶ nas s svojo suspensijo narativnega toka opozorijo na "nadformalno bistvo" pulzirajočih podob. Z odpiranjem – in zapiranjem – različnih pripovednih ravni nastaja tisto območje "praznega občutja", ki je predpogoj občutja nasploh, saj je, kot pravita Deleuze in Guattari, "... vsako občutje sestavljeno s praznim, ko se sestavlja s sabo". (Gl. op. št. 4) Zdi se,

kot bi hotel avtor z vsemi ne-narativnimi vizualnimi intervencijami opozoriti tako gledalca kakor – v prvi vrsti – svoje protagoniste, da naj se vendar za hip ustavijo, pogledajo okrog sebe in predvsem zazrejo vase, kjer dejansko biva Svet. In prav to zlitje podob s pomenom, ki presega narativno logiko – zgolj – pripovedovanja zgodbe, je šele (do)končni predpogoj vpisa *Ljubljane* na – ne tako obsežen – seznam filmov, ki jih je moč združiti pod skupni imenovalec zavzemanja za vračanje bistva formalnim določilom. V mislih imamo filme, ki skušajo v drugi polovici devetdesetih redefinirati način pristopa k družbeno perečim problematikam in s tem seveda razkrinkati dejansko podobo sodobnega sveta tako na kulturnem kot na političnem, socialnem in moralnem nivoju. Šterkovega filma zagotovo ne moremo uvrščati med izrazito neizprosne kritike socio-politične realnosti, ki jim suvereno pritiče kategorizacija *politični film*¹⁷. Brez dvoma pa ga lahko klasificiramo v kulturno paradigmo, pogojno poimenovano *novi angažirani film*¹⁸, ki ga najznačilneje opredeljuje princip zoperstavljanja "poblagovljenosti" in vase-zazrtosti velikega dela sodobne umetnosti, s katero je imel hude težave na primer že Andrej Tarkovski: "*Sodobna množična kultura, ki se obrača na potrošnika, ta civilizacijska proteza je pohabila človeške duše, postavila pregrade med človeka in ključna vprašanja njegovega bivanja ...*"¹⁹ Potreba po ponovnem "ovrednotenju" temeljnih družbenih vrednot, ki se seveda ne izkazuje samo v polju filmske umetnosti in ki v svojem estetskem imperativu nikakor ne zajema zgolj določil *realizma*, kakor se v vsebinskem zajetju nedvomno ne spopada zgolj s problemi najbolj "ponižanih in razžaljenih" sodobne realnosti, pa v svojem angažmaju vendarle predstavlja tudi, rečeno benjaminovsko, vračanje upanja za tiste, ki so izgubili sleherno upanje.²⁰ Zavzemanje za "zajetje življenja, takega, kakršno je"²¹ ne pomeni kakšne radikalne novosti v zgodovini filmske umetnosti, saj je predstavljalo ciklični "naravni" upor proti "tradiciji kvalitete" v vihrav prevratnih generacij – ki so se strateško najpogosteje združevale v posamezna gibanja, šole –, ali pa se je odražalo v individualnih *auteurskih* poetikah, kar je vse predpostavljalo nujno programsko vnaprejšnjo-opredeljenost. Metoda "obrata v realnost" v najnovejši pojavi obliki *novega angažiranega filma* pa se bistveno razlikuje od predhodnih, saj je zaslužna za določeno stopnjo "ideološkega prevrednotenja" predvsem zaradi dejstva, da je v pojmu zaobsežena izrazita heterogenost ustvarjalnih metod, estetskih principov ter neselektivna "demokracija", ki ne zajema "dogmatičnosti" konkretne gibanjske predoločnosti, temveč se osredotoča na realnost "intuitivno" in je zato podvržena univerzalnemu ustvarjalnemu principu "*klica resnice*", ki, kot bi rekel Andrej Tarkovski, "... povezuje sistem podob s sistemom življenja"²².

Opombe

1 *Novi slovenski film* se kot oznaka v maniri "novih", "črnih" in drugače okarakteriziranih "valov" v zgodovini filmske umetnosti ne nanaša toliko na potencialno "gibanjsko načelo", temveč bolj na preboj novih avtorskih generacij, ki s seboj seveda nosijo svoj avtentični kreativni naboj. V sintagmi *novega* tako ni zajeta ustvarjalna paradigma v smislu šole, gibanja ali prevratniške skupine, ki bi po principu (neo)avantgardnih aktivnosti imela namen "obračunati s starim" in nastopiti s skupnim estetskim programom, kar je model delovanja, kakršnega je z manifestom *Zaobljube nedolžnosti* nazadnje prakticirala skupina danskih ustvarjalcev, združenih pod skupnim imenovalcem programskega načela Dogme 95. *Nóvost*, ki jo v Sloveniji pravzaprav glasneje kot ustvarjalci sami razglašajo filmski teoretiki, kritiki in publicisti, se v največji meri nanaša na heterogenost avtor(skih) poetik, ki jim je – bolj kot paradigmatična sorodnost v pristopu in odnosu do filma – skupna odločenost "za" film ter prepričanost v lastni ustvarjalni potencial.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 169.

3 Ibid.

4 "*Bloki pa vendarle potrebujejo žepe zraka in praznega, saj je tudi prazno občutje, vsako občutje je sestavljeno s praznim, ko se sestavlja s sabo, vse je na zemlji in v zraku, ohranja prazno, se ohranja v praznem s tem, ko ohranja samega sebe. Platno je lahko v celoti zapolnjeno, tako da niti piš ne gre več skozi, vendar je delo zares umetniško šele, kot pravi kitajski slikar, če ohrani dovolj praznega, da po njem veselo poskakujejo konji (pa četudi samo po zaslugi raznolikih ravnin).*" Ibid., str. 170.

5 Izvorno prispevajo pričujočega razmišljanja, ki je tudi pregled (so)razmerij med umetnostjo, znanostjo in filozofijo, najdeta Deleuze in Guattari pri D. H. Lawrenceu (Stojan Pelko, prevajalec in pisec spremene besede bi rekel, da mu avtorja knjige *Kaj je filozofija?* dolgujeta najbolj prepričljivo metaforo vsega svojega početja): "V silno poetičnem besedilu Lawrence opisuje, kaj tvori poezijo: ljudje si nenehno delajo dežnik, ki jih ščiti, nanj pa rešajo nebesni svod in pišejo svoja pravila, svoja mnenja;

toda pesnik, umetnik, išče špranjo v dežniku, celo raztrga nebesni svod, da bi tako odprl pot žarku svobodnega in prepišnega kaosa, v tem hipnem preblisku pa okviril vizijo, ki se pojavi skozi špranjo, Wordsworthov jeglič ali Cezanovo jabolko, obris Machbeta ali Ababa. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo z mnenji: komunikacija. Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, izpeljejo nujna raztrganja, morda vedno večja, in tako svojim predhodnikom povrnejo nekomunikativno novost, ki je ne znamo več videti. To pa pomeni, da se umetnik boli kot proti kaosu (ki ga na določen način z vso svojo močjo kliče) bori proti 'klišejem' mnenja." Ibid., str. 209–210.

6 Takšno "spoznanje" morda najbolje ponazori kar sam avtor v že omenjenem intervjuju, ko pravi: "Grega v zadnjem prizoru ni več srečen, kot je bil prej, ko je plesal. Apatičen je, okrog njega razbija glasba, on ima zaprte oči in od vseh lepih občutkov, ki so ga obhajali nekoč med plesom, je ostala samo še tehnika. Vsa lepa čustva so se razpršila. Zelo všeč mi je bilo, ko mi je nekdo po filmu rekel, da se je v enem zaključnih kadrov na ljubljanskem gradu spraševal, če se bo Grega vrgel dol ali ne, potem, ko ga je videl v čisto zadnjem kadru, pa je ugotovil, da je v bistvu vseeno in da je mogoče tak konec še bolj grozen."

7 Poudariti je treba, da so v Ljubljani veliki plani zelo precizno izbrani, še bolj pa detajli, ki so izjemno redki in zato predstavljajo očitno vizualno-narativno interpunkcijo, dodano "klasičnim" optičnim interpunkcijskim znamenjem filmske pripovedi.

8 "Človek se nikakor ne more izolirati od soljudi," nadaljuje Auster, "ne glede na to, kako ločenega se lahko počutiš v fizičnem smislu – bodisi zapuščen na nenaseljenem otoku ali v zaprt v samici –, boš odkril, da si naseljen z drugimi. Tvoj jezik, tvoji spomini, celo tvoj občutek izolacije – vsaka misel v tvoji glavi se je rodila iz tvoje povezanosti z drugimi. To je tisto, kar sem hotel raziskati v The Book of Memory, hotel sem preiskati oba pola beseda 'samota'. Počutil sem se, kot bi gledal povsem na dno samega sebe, in tisto, kar sem našel tam, je bilo več kot zgolj jaz sam – našel sem svet." Paul Auster, *The Art of Hunger*, Penguin Books, New York, 1997, str. 315.

9 Aleš Debeljak, *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*, ZPS, Ljubljana, 1999, str. XX.

10 V pričujočem kontekstu vidimo Ljubljano na strani tistih prizadevanj, ki sicer v polju teorije iščejo strategije "... s pomočjo katerih se lahko uresniči prenos temeljnih družbenih vrednot – resnice, lepote, svobode in pravičnosti, vtkanih v avtonomna umetniška dela – v sedanjo situacijo, ne da bi se odrekli najbolj temeljnima modernima vrednotama, namreč individualni avtonomiji in skupinski solidarnosti." Ibid., str. XXI.

11 Andrea Rozina, "RAVE – hedonistične ptice s konca tisočletja"; v: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, (zbornik), ŠOU – Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 53–64; str. 53.

12 Pri rabi "posploševalnih pojmov" je potrebno biti previden, saj teoretske razčlenbe natančno razlikujejo določene pojmovne kontekste. Tako je tudi z razlikovanjem pojmov *subkulture* in *subkulture scene*, ki ga Mitja Velikonja opredeli takole: "V primerjavi s subkulturami, ki so 'trdo jedro' subkulturnih praks, načinov ustvarjanja in bivanja, so subkulture scene njihova 'mehka', družbeno sprejemljiva, popularna, 'posplošena', dostopna in pristopna različica. Vsako širjenje, odpiranje, uveljavljanje pa seveda bistveno prispeva k spreminjanju in novemu opredeljevanju subkulture. Če so prej dominantne kulture težile h 'koloniziranju' subkultur, jim te slednje preko subkulturnih scen 'vračajo udarec': 'kolonizirajo' dominantni diskurz." Mitja Velikonja, "Drugo in drugačno: subkulture in subkulture scene devetdesetih", v: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ibid., str. 14–22; str. 18. Za 'mehkejši' pojmovanje se v našem kontekstu odločamo, ker – vsaj – najbolj navdušenega "raverja" v filmu – Gregata, ne moremo imeti za predstavnika "trdega jedra", ki ga sicer zastopata na primer Manca in diler, njen priložnostni ljubimec.

13 Andrea Rozina, ibid.

14 Seveda tukaj nimamo v mislih kakšnega "moraliziranja" ali deljenja nauk. Igorja Šterka preprosto odlikuje podobna avtorska drža, kot jo v območju kritike Zdenko Vrdlovec najde pri Sergeu Daneyu, ko pravi: "Če je bil za Daneya film stvar etike, je bil to zato, ker je tako zahtevala njegova etika, ki je bila v tem, da je film jemal hudo in strastno zares (kakor nekoga, ki ga imate neskončno radi) in je zato od njega tudi veliko zahteval." Zdenko Vrdlovec, "Cinefilska etika", v: Serge Daney, *Filmski spisi*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 7–12; str. 8.

15 "Medtem ko je bil moderni pojem lepote naposled ustvarjen na podlagi ujemanja z ideali utopije in svobode, sodobno estetiziranje vsakdanjega življenja – kot kaže – postaja glavno zagotovilo politične stabilnosti, učinkovite družbene ureditve in statusa quo." Aleš Debeljak, Ibid., str. XX.

16 Termin *pillow-shot* – pogojno poslovenjen kot *nosilni posnetek* – označuje podobo, ki ne posreduje nobene narativne informacije. Ne gre za to, "... da bi 'podoba pripovedovala zgodbo', da bi bil namesto geste neke osebe zdaj pomenski lok tisti, ki bi iz enega kadra peljal v drugega, temveč gre preprosto za neko suspendirano gibanje, za suspendiranje narativnega toka." Podrobneje glej npr.: Stojan Pelko, "Black-out (Ozu, Wenders, Jarmusch)", v: *Montaža*, (zbornik), Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105–113.

17 Ob vprašanju političnega filma danes velja opozoriti na tekst Mateja Valentinčič, ki z obravnavanoma filmoma (*Izkoristek časa* in *Človeški zakladi*) primerljivo zavzetostjo analizira izrazito družbeno kritično pozicijo francoskega režiserja Laurenta Canteta. Glej: Mateja Valentinčič, "Marx in Freud v filmih Laurenta Canteta: kako definirati politični film danes?", v: *Ekran*, vol. 26, št. 9/10, 2001, str. 4–6.

18 Sintagma zajema tisti del sodobnih filmskih podvigov, ki se v zadnjih letih odkrito – najbolj zavzeto v Franciji, pa tudi v državah "Tretjega sveta", npr. v Iranu ali na Kitajskem – ukvarjajo z družbeno problematiko in njenim vplivom na status in preoblikovanje identitete posameznika. Izrazito angažirana opredelitev v obravnavanju izbrane tematike odkriva dejstvo, da Igor Šterk izraža veliko mero sorodnosti z mnenji nekaterih poklicnih kolegov, denimo Bruna Dumonta, ki je prepričan, da se je "... naša kultura, naša civilizacija izrodila tako politično kot



socialno in moralno ...", ali Laurenta Canteta, ki pravi: "Mislim, da se družba spreminja in ljudje sedaj razumejo, da je nekaj zelo narobe."

19 Andrej Tarkovski, *Ujeti čas: razmišljanja o filmu*, EWO, Ljubljana, 1997, str. 35.

20 "Prav vrzel med formo in bistvom kliče k razglabljanju o meri, do katere so se forme per se izpraznile. Mislim, da bi jih bilo zato potrebno dopolniti z vrednotami. Za to potrebujemo predvsem osnovno refleksijo o razliki med dobrim in zlim. /.../ Svet, v katerem se je namreč zrušila ločnica med dvema temeljnima območjema, je morda res postmoderna svet, toda ne dovoljuje nam več, da bi upali za tiste, ki so izgubili sleherno upanje, kakor je ta bistveni vzgib solidarnosti poetično izrazil Walter Benjamin." Aleš Debeljak, Ibid., str. XI.

21 "Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma." Stojan Pelko, "Praznovanje", v: *Ekran*, vol. 24, št. 1/2, 1999, str. 3–5; str. 3.

22 Andrej Tarkovski, ibid., str. 36.