

ODGROBADO GROBA: NEBESA ZGORAJ, SPODAJ PEKEL



Cvitkovičevi junaki imajo več podob in nobena ni bolj prava od drugih. Negativcem je v *Odgrobadogroba* namenjena posebna vloga, a to je zlo onkraj dobrega in slabega, onkraj vsake etike, onkraj človeškega. Na tej strani, med ljudmi, pa je med dobrim in slabim težko potegniti mejo. Naj bo to nadaljevanka *Daleč je smrt* ali film *Odgrobadogroba*, povsod je bližina smrti tisto, kar je pri ljudeh najbolj človeškega, temeljna nemoč, v primerjavi s katero vse ostalo zbledi. Hkrati pa je Cvitkovič, ki v slovensko kinematografijo vrača mediteransko kulturo, daleč od Nietzscheja, pri njem na drugi strani te negativne dialektike, bližine smrti, ki jo v *Odgrobadogroba* še podčrta absolutno zlo v vlogi Badguys, ni nič. Je pramen svetlobe, ki posije na stopnišče Ivanovega (Peter Musevski) bloka v *Kruh in mleko*, so sončni žarki, ki jih Ida (Sonja Savič) lovi na obraz od takrat, ko prvič pride v Šukijevo (Drago Milinović) delavnico, do tam, ko ga spremilja na njegovi zadnji poti. Ljubezen. Vsakdanja, usodna.

Ljubezen med Ivanom in Sonjo (Sonja Savič) v *Kruhu in mleku* je oboje hkrati. Vsakdanja, kot v prizoru ob Ivanovi vrnitvi, ko se odpravljata v posteljo, "Pejt spat" – "Ti pejt spat, z mano", in usodna. Ko Ivan izve, da je Sonjo na maturantskem izletu zapeljal Armando (Pepi Radonjič), se mu podre svet. Struktura filma *Odgrobadogroba* je veliko bolj kompleksna in to ne samo zato, ker je v njem več glavnih likov – tako je prvič po *Splavu meduze* (1980) Karpa Godine in dejansko je *Odgrobadogroba* prvi velik slovenski film od takrat. Kompleksnost strukture tvorijo odnosi med liki, en sam odnos pravzaprav, ljubezen, a v različnih variacijah, ki v razmerju ene do druge dobivajo svojo podobo in svoj pomen. Od najbolj idealne, mirne in stabilne ljubezni Dedota (Brane Grubar) in Adrijane (Nada Žnidaršič), do katere prideta šele po tem, ko spoznata tudi druge ljubezni, njihove začetke in smrti, do najbolj običajne ljubezni Vilme (Nataša Matjašec) in njenega moža (Zoran Dževerdanović), ki v sebi nosi oboje, pričakovanja in razočaranja, dobro in slabo, naklonjenost in sovraštvo. Odnos Ide (Sonja Savič) in Šukija je edina prava, večna, nesmrtna ljubezen, kot si jo predstavljamo, kadar pomislimo nanjo, kadar po njej

hrepnimo in si je želimo, tako kot Pero (Gregor Bakovič), ki celo takrat, ko dela, ne neha misliti na Renato (Mojca Fatur), ki govori o njej, ko govori o drugih, in je zanjo pripravljen postati tak kot moški, kakršni so ji všeč. To, kar imata Ida in Šuki, ni običajno, z vidika zahodnih kultur je morda celo nesprejemljivo – a vendar se v primerjavi s tem pokaže vsa zlaganost prepričanja, da bi za ljubezen naredili vse.

Ko Renata vpraša Perota, kaj bi naredil zanjo, to seveda ni mišljeno retorično. Njegov odgovor, da bi zanjo naredil vse, je hkrati predvidljiv in – kot se izkaže v prizoru, ki sledi – običajna laž. Zanjo bi naredil vse, ne more pa izpolniti niti njene erotične želje. Zanjo bi, retorično, umrl, ne bi pa je sprejel take, kot je. Ljubi jo, a od kje potem to razočaranje, ko jo vidi biti drugačno od tega, kakršna on misli, da je? Ne le, da se je pripravljen spremeniti sam, tudi od nje pričakuje, da je drugačna. *Odgrobadogroba* razpne človeška čustva med nebese in peklom, da bi se na koncu izkazalo, kako jih ni ne v nebesih in ne peklju, temveč so vsa v ljudeh samih, njihovih upih, pričakovanjih – v predstavah, videzu, podobah.

Odnos Perota in Renate je točka, kjer se prostor filma neposredno preplete s prostorom občinstva, z vsakdanjim življenjem tu in zdaj, je točka prešitja. Renatin erotični fetiš ni samo motnja, ki poruši Perovo fikcijo Renate, pač pa tudi simptom incestuoznega razmerja, v katerega jo sili njen oče (Vlado Novak), izkoriščanja njene ženskosti, ki mu jo omogoča pozicija bližnjega in močnejšega – očitno imamo opraviti s problemom spolnega nasilja. A se film ne ustavi pri tem, da to naravnost in deklarativno obsodi, Perova ljubezen Renate ne reši njene neznosne situacije in oče, kakorkoli ogaben, je tisti, ki jo na koncu odpelje s seboj. Nelagodje je logična posledica spoznanja temeljne nedojemljivosti človeških zadev, ki ga namesto klasične katarze prinaša *Odgrobadogroba* in najbolje priča o tem, kako Cvitkovičevi filmi govorico podob osvobajajo realističnih poenostavitev, ki v podobah iščejo resnico in lepoto. Odnos očeta do Renate je vreden obsojanja, vendar obsodba ni vse, kar je mogoče povedati s podobami.

Kot bi rekel S. M. Eisenstein, posneti je mogoče *Kapital*. Eisenstein je eden prvih filmskih avtorjev, ki razvijajo razumevanje filmskih in fotografskih podob kot konstrukcij ter jih s tem osvobajajo realističnega pričakovanja, da podvajajo to, kar je upodobljeno na njih, kot so jih razumeli dotlej in jih večinoma razumejo še zdaj. Anekdotično to razumevanje ilustrira prizor, ko Pero in Šuki hočeta, da gostilničar (Primož Petkovšek) zamenja sliko na koledarju. Nova ustreza času, a je fotografija vsem trem manj všeč, zato jo znova zamenjajo s tisto, ki je bila na koledarju prej. Tako kot *pin up* fotografija ne potrebuje koledarja za to, da bi pritegnila pogled, tudi filmskim podobam ni treba, da bi realistično opisovale svet, lahko govorijo tudi o tem, česar ni (mogoče videti) ali kar bi lahko bilo.

To seveda ni brez posledic za sam jezik filma. Ko podobe niso transparentne odslikave sveta, njihov pomen, kot je Eisenstein ponazoril z japonskim piktogramom, izhaja iz odnosa med njimi. V tem kontekstu tudi filmski liki niso več samo nosilci zgodb, pripoved pa ne linearna, in to znova zahteva povezovanje podob in razbiranje pomenov iz njihovih razmerij. Pomeni-v-nastajanju pa spremenijo tudi vlogo branja oziroma gledanja filma, gledalka in gledalec postaneta aktivna soustvarjalca pomena, za kar je seveda potrebno uporabiti domišljijo, obenem pa gledalska izkušnja zahteva tudi aktivno opredelitev do likov in pojavov, do katerih se ni vedno najbolj enostavno opredeliti, kar v Cvitkovičevih delih pride še posebej do izraza. Dojemanje *Kruha in mleka* kot realistične odslikave življenja ljudi na robu eksistence pomeni hkratno zavrnitev obojega, potrebe po tem, da bi do tega zavzeli stališče, in možnosti, da bi ga dojeli kompleksneje, vključno z vzroki in priložnostmi za spremembe.

Branje narejenih, sestavljenih, odprtih podob ni enostavno. Glavnima moškima junakoma obeh Cvitkovičevih filmov to povzroča največ težav, čeprav je ukvarjanje s podobami njun poklic. Ivana od samega začetka moti videz drugih – Italijanov joparjev, Sonje, ki hodi delat k sosedom, tistih, ki dajo v vodo premalo cedevite – dokler njegov videz ne zmoti drugih – prodajalka v njem vidi tatu, v Armandovi pripovedi se izkaže za obotavljajočega ljubimca. Vmes izvemo, da je sam strokovnjak za podobe. Uokvirja slike, jih torej ureja, spravlja v red. Tudi sebe je, se zdi, "spravil v red", se rešil alkohola, a ko Armando omaje njegovo podobo moža in ljubimca, spet pristane tam. Začasno, se zdi, kajti tako kot sin Pero kadi marlboro in Armando popravlja mazde, se Ivan odloči, da bo družino in svojo podobo skrbnega moža in očeta pridobil nazaj tako, da bo kupil maestrala. Cvitkovičeva analiza korporativnega kapitalizma, v katerem je potrošnja edina vez med ljudmi in edina pot do njihove identitete, ostaja do konca dvoumna, in možnost, da Ivan kon-

čno pride do neke konsistentne podobe samega sebe, čeprav obstaja, ni nujno pozitivna.

Pero iz *Odgrobadogroba* se zdi večji mojster. Kot pisec pogrebnih govorov ima moč, da ustvarja podobe ljudem po njihovi smrti. Od njega je odvisno, kako bodo ostali zapisani v spominu, njegova skrb je, da tudi po tem, ko umro, ostajajo živi. Čeprav je, kot pravi sam, njegovo delovno mesto pokopališče, je zavezan življenju in tudi druge brani pred propadom, Vilmo pred napadi moža, Dedota pred poskusi samomora, celo sebe dojema na podoben način kot svoje žive mrtvece. Kot snov, ki jo je mogoče oblikovati. Ko mu Renata govori o svojih simpatijah, se začne oblikovati tako, da bi bil podoben njim. Toda z ljubeznijo je njegova domišljija zajela tudi Renato. Ko se podoba, ki jo ima o njej, izkaže za ne-vso, ko jo spozna v podobi, ki je v njegovi fikciji ni bilo, takrat tudi njegove ljubezni ni več. Pero se umakne, zbeži. Bolj kot smo gotovi glede podob, bolj smo v bistvu nemočni in nepripravljeni na presenečenja, ki jih prinašajo.

Cvitkovič, mislim, se tega zaveda, zato v svojih intervjujih še naprej poudarja, da je tujec v mediju podob. Filmske podobe ustvarja, se v njih izraža, hkrati pa jih tudi opazuje in analizira njih učinke. V tem smislu je *Odgrobadogroba* veliko bolj biografski od *Kruha in mleka*, ki ga je s Cvitkovičem povezoval Tolmin kot njegova lokacija. Vloga filmskega režiserja ni dosti drugačna od vloge Perota, pogrebnega govornika. Tudi on ima opravka z živimi mrtveci, tudi njegova moč je v tem, da mrtvim podobam vdihuje življenje, in Perotova izkušnja je izkušnja vsakega filmskega avtorja, kolikor ga na eni strani vodi zaupanje v to, da podobe lahko obvladuje, na drugi pa spoznanje, da imajo svoje, od njega neodvisno življenje. Ljubezni, kot matrica materialne virtualnosti podob in ultimativni dokaz o moči domišljije, je pogoj in hkrati nasprotje te izkušnje – deluje le, če je odpravljen vsak dvom, v slepi zaverovanosti v svoj prav in svoje predstave.

Christopher Lasch je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zapisal, da so vse bolj pogoste psihične težave ljudi posledica dejstva, da ljudje družbene krivice doživljajo kot osebni poraz. Sodobne študije kažejo, da danes veliko več ljudi umre od depresije kot od lakote. Stanje se je v zadnjih desetletjih torej samo še poslabšalo. Ko Pero zapusti Renato, to lahko razumemo kot izraz njegove nemoči ob soočenju s spolnim nasiljem, kot osebno doživljanje krivice družbe. Hkrati pa je to tudi spoznanje lastne nemoči ob moči podob, nemoči, da bi slepo verjel vanje. Kot da bo, ko bo sonce nehalo svetiti na Ido in Šukija, s sveta izginila še zadnja sled slepega zaupanja, brez katerega ni nesmrtni ljubezni, in ne drugih skrivnostnih učinkov podob. •