

Šanghaj in metafore brezmejnosti

Matic Majcen

Šanghaj (2012) Marka Naberšnika se bo kljub impresivni podobi moral spopasti s predsodki slovenskega občinstva do filmov, ki tresejo ustaljene koordinate slovenske nacionalne identitete.

Ko je leta 2004 Janez Burger predstavil film *Ruševine*, sta se strokovna in laična javnost znašli na nasprotnih bregovih. Kritiki so ga večinoma oboževali, občinstvo ne – uradni rezultat v kinih se je ustavil pri borih 4749 gledalcih. *Ruševine* so bile drugačne vrste film, takšen, kakršnega slovenski poosamosvojitveni film še ni videl. Osrednji lik je bil Hrvat, ki se mu ni ljubilo govoriti slovensko in se niti ni obremenjeval s političnimi trenji med državama. V filmu se je govorilo tudi angleško, avtor fiktivne igre v filmu je bil Islandec, uporabljena je bila vrsta referenc na skandinavski kulturni prostor. Fiasko filma v kinih pravzaprav ni bil presenečenje – v javni sferi, ki na velikem platnu množično sprejema le šaljive Bosance, Severine, *Outsiderje* in provincialne humoriste, je bilo težko pričakovati kaj drugega. Še vedno živimo v okolju, kjer je za množični

sprejem filma potrebna vsaj minimalna refleksija slovenske nacionalne identitete, po možnosti v navezavi na redefinicijo odnosa do (pop)kulturnega prostora bivših jugoslovanskih republik. S tega vidika so bile *Ruševine* v slovenskem poosamosvojitvenem prostoru prava »negacija nacionalnosti« – pionirski film, s katerim je Burger še pred odprtjem slovenskih meja schengenski Evropi predstavil transnacionalen tekst s senzibilnostjo za vse bolj globalna obzorja sodobnega bivanja. Film *Ruševine* je bil tudi eden prvih, ki so kršili predpis takratnega Filmskega sklada, da morajo biti filmi večinsko posneti v slovenskem jeziku, in ki ga dandanes v dokumentih Slovenskega filmskega centra ne najdemo več. Kar pa je še pomembneje – tisto, kar so takrat *Ruševine* zgolj napovedovale, se je kasneje skladno s političnoekonomskimi premiki države začelo dogajati množično. Začeni s letom 2007 se je število slovenskih filmov z zahodnimi koproducenti, tujimi lokacijami in mednarodno igralsko ekipo strmo povečalo. Dobili smo nacionalno razsređiščena filmska dela, kot so *L ... kot ljubezen* (2007, Janja Glogovac), *Noč* (En nat/

Let me sleep, 2007, Miha Knific), *Prehod* (2008, Boris Palčič), *Piran – Pirano* (2010, Goran Vojnovič), *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger), *Arheo* (2011, Jan Cvitkovič), v kratkem, a vedno bolj intenzivnem popotovanju, ki je to nacionalno kinematografijo popeljalo vse do *Šanghaja*, njene najbolj oddaljene in ambiciozne postojanke, z 2,5 milijona evrov proračuna, ki iz njega delajo najdražji slovenski film po osamosvojitvi. To, da se za namene filmske produkcije zgradijo cele lokacije, smo doslej od daleč občudovali predvsem pri holivudskih ali ambicioznejših evropskih produkcijah, s *Šanghajem* pa se je to zgodilo pred našim pragom. Obenem se je z njim potrdilo tudi tisto, kar je naznanil *Circus Fantasticus*: namreč, da smo tudi v Sloveniji začeli dobivati filme, ki so vsaj vizualno na nivoju filmov z A festivalske liste. In to ne izpod rok filmskih disidentov in emigrantov, ki so našli kapital v tujini, temveč iz srca finančnih sit Slovenskega filmskega centra, kar je kar manjši šok za sceno, ki v skladu s mentaliteto preferira majhnost in skromnost, ter predvsem vse pritoževanje, ki gre zraven.



Ne samo *Ruševine*, vsa omenjena »transnacionalna« linija v slovenskem filmu se sooča z istim problemom – občinstvo teh filmov noče gledati, ali bolje rečeno, noče videti, kot da to (še) ni njihova realnost, ali pa noče, da bi bila. Ko istemu občinstvu po drugi strani Branko Đurić v *Kajmaku in marmeladi* (2003) pokaže, da je v primerjavi z bosansko genetsko superiornostjo domala retardirano, mu bo le-to še vseeno jedlo z roke. V širši pop kulturi, v kateri prosperirajo *cover bandi*, rock veterani, balkanske turbozvezde in ki je izključeno iz glavnega toka evropskih kulturnih dogodkov, so ti filmi dejansko kot nekakšni tujki, ki lahko v svojem okolju upajo le na kakšen kritični poklon, v veliki meri pa so odvisni od mednarodne festivalske in distribucijske potrditve, brez česar ostajajo globoko v kategoriji »spregledanih« filmskih kuriozitet.

Letošnji Festival slovenskega filma je s kakovostno neupravičenim slavljenjem hribovskega humorja v Maksimovičevem *Hvala za Sunderland* (2012) nazorno pokazal tvegano pot, na katero se je odpravil Naberšnik, režiser, ki ga je ob uspehu *Pe-*

telinjega zajtrka (2007) vzljubila cela država. Če je *Šanghaj* spregledala že z vseh vetrov zbrana strokovna žirija, bo prav zanimivo videti, kako bo slovensko občinstvo pripravljeno sprejeti interpretacijo, da Romi niso materialno in kulturno podrejena etnična skupnost v tej državi, temveč so pravi preroki med nami, ljudje, ki so transnacionalne zakonitosti svobodnega trga privzeli, še preden so Slovenci sploh imeli nacijo, ki bi v čimerkoli lahko bila 'trans-'. Ali še dlje – ali bo ta isti nacionalni ego lahko sprejel, da je turška Nemka s pomočjo izvrstne maske in kostumografije v slovenskem filmu videti bolj osupljivo kot katera koli diva slovenskega filma v zadnjih nekaj desetletjih? In vsa ta razkošnost sredi maničnih varčevalnih ukrepov, kjer je vsako pretakanje javnega denarja v tuje roke skoraj povod za javni linč?

Takšni nezavedni predsodki bi vendarle lahko bili v veliko škodo. *Šanghaj* je namreč zelo soliden *mainstreamovski* izdelek v zgoščeni obliki večgeneracijske družinske pripovedi, ki je še bolj kot *Petelinji zajtrk* spravljiv na vseh nivojih, v precejšnji meri po zaslugi značilnega sladko-grenkega Lainščkovskega pridiha. Spravljiv je tudi v smislu obeh tematsko-produkcijskih linij v slovenskem poosamosvojitvenem filmu, saj predstavlja zanimivo zmes osamosvojitvenega prehoda iz socializma v kapitalizem in transnacionalnih smernic preko Romov kot prisposodobno za vzhajajočo produkcijsko in tekstualno brezmejnostjo, ki jo izvrstno pričara mednarodna igralska zasedba. Film zaznamuje jeho izvrstna scenografija, kostumografija, fotografija in režija – Maribor na velikem platnu pač še ni bil videti tako karizmatično in celo veličastno.

Šanghaj je film, ki ga lahko Slovenija brez sramu pošlje na katerikoli svetovni festival in je lahko nanj ponosna – a samo, če bo njenemu občinstvu medtem doma uspelo pozabiti svoje komplekse majhnosti ter patološko potrebo po izražanju »pristnega slovenstva« in bo dovolilo, da kakovost govori zase. *Šanghaj* hodi po tisti zahtevni poti, po kateri se je slovenski film odpravil, ker povsem legitimno in pogumno želi biti enakovreden na mednarodnem trgu. Če sta filma kot *Kruh in mleko* (2001) ter *Oča* (2010) to naredila za slovensko *art* oziroma avtorsko sceno, potem je *Šanghaj* film, ki to na rekordnem produkcijskem nivoju počne v *mainstreamovskem* diskurzu, in to z Markom Naberšnikom kot režiserjem, ki ob Mitji Okornu najbolj obvlada in razume njegovo sodobno globalno logiko. Naberšnik se je kljub visokemu vložku izkazal za človeka, pri katerem se zaradi njegovega treznega, neevforičnega in stroki zavezanega pogleda na svet vsaka investicija, še tako visoka, težko izkaže za zgrešeno.

In *Šanghaj* zgrešena investicija zagtovo ni. V marsikaterem pogledu – vizualnem, scenografskem, morda celo režijskem – ne gre samo za najbolj ambiciozen, ampak tudi za najboljši slovenski film po osamosvojitvi, kar pod pritiskom rekordnega proračuna še zdaleč ni enostavno doseči. Z znanjem, s katerim Naberšnik pritisk pretvarja v izziv, je pač veliko lažje. *Šanghaj* je v mednarodnih vodah morda res le eden izmed množice korektno realiziranih filmov, a eden sila redkih, ki prihaja iz produkcijsko majhne kinematografije na sončni strani Alp, ki se šele uči prvih korakov na poti do mednarodne enakosti na področju komercialnega filma.

