

lo komunikacijo. Pri tem se lahko spomnimo na **Down By Law** Jima Jarmuscha in njegov refren »I scream, You scream, we all scream for Ice cream«. Ugodje se nadaljuje v prostoru, ki je tudi Petrova obsesija: čiste, naravne linije atmosfere, v katere vdira mazda 323 F kot tujek, ter bidermajerski salon, ki je enako ponarejen kot teniški komentar na televiziji. Petrovo »poslanstvo« je v spreminjanju prostora: ko njegovi posegi in njegove obnove postanejo »tako prekleto solidne«, da pravzaprav ohranjajo obstoječe stanje, se prikaže dvom tudi v besede, ki trdijo, da »po tem nikoli več ne bo tako, kot je bilo«. Realni čas je v filmu »mumificiran« na skoraj greenawayevski način (pri tem mislimo na odlični **The Belly Of An Architect** z Brianom Dennehyjem, kjer arhitektura postane nevarna obsesija); črte časa se začnejo spreminjati v črte prostora.

Tudi če se odpovemo raziskovanju referenčnih polj v slovenski in svetovni filmski zgodovini, ki jih vzpostavlja **Gospodična Mary**, pred nami vseeno ostaja film, ki ne prenese površnega gledanja. Ravno s »potopitvijo« v tisto, kar ponuja, nam prične vračati pogled; vrnjen pogled pa v gledalcu vedno izzove ugodje.

JANEZ RAKUŠČEK

REVIZIJA

Maruša je igralka. Izraža se z besedo. Peter je arhitekt. Izraža se z risbo. Kako naj drug drugemu izrazita ljubezen? Dilema je vse prej kot nova, saj o njej v *Eseju o izvoru jezikov* govori že Rousseau: »Pravijo, da je bila ljubezen izumiteljica risbe; izumila bi lahko tudi govorico, a ni imela te sreče. Ker ni zadovoljna z govorico, jo zavrne: saj vendar obstajajo živahnejši načini izražanja! Ali naj ona, ki je s tolikšnim ugodjem risala senco svojega dragega, zdaj sploh še kaj poreče!«.

Rousseau ima v mislih mit o lončarjevi hčeri iz Korinta po imenu Dibutad, ki je na steni svoje sobe zagledala senco ljubimca, kakor jo je tja metala svetloba svetilke. Ljubezen jo je navdihnila k misli, da si ohrani podobo svojega dragega, zato je robu sence sledila s svinčnikom in tako zarisala njegov obris. Četudi interpreti opozarjajo, da sta včasih vlogi zamenjani (on je tisti, ki riše njeno podobo), je ta legenda prešla v mit o izvoru risbe: odsotnost vidnega predmeta je tista, ki zaplodi grafično sled;



skiografija kot pisava sence pa neizogibno napotuje na neko radikalno slepoto, na slepo ljubezen.

Na natanko isti dispozitiv naletimo v ključni sekvenci Klopčičevega filma **Gospodična Mary** — ključni do te mere, da je bila prav ta sekvenca uporabljena kot napovednik za premierno televizijsko predvajanje tega filma! Maruša za hip »zamrzne« Petrovo senco in na steno nad posteljo zariše njegov profil. Podobnost je prevelika, da bi bila zgolj naključna. V dilemi med svojim in Petrovim privilegiranim izraznim sredstvom, med besedo in risbo, se Maruša odloči za risbo: je mar ljubezen mogoče izraziti lepše kot prav z izrazom ljubljene? Tragika tovrstne ljubezenske izjave je zgolj v tem, da vselej meri na že *odsotno* — in potemtaka tudi že *bivšo* ljubezen. Silovitost tega prizora se zares izkaže šele v zadnjem prizoru, ko se

Peter sam znajde v zrcalni situaciji: pripravljen je prevzeti njeno izrazno sredstvo in se ji izpovedati z besedami, a kaj, ko je Maruša tedaj že za vedno bivša! Natanko na tej točki se Klopčičev film tudi najbolj približa svojemu najbližjemu predniku, Hladnikovemu filmu **Ples v dežju**. Vsa tragika Hladnikovega Petra je prav v tem, da »prave« besede najde šele ob odsotni Maruši: najprej v monologu za (prazno) restavracijsko mizo, nato pa ob kolenih njenega trupla. Izkustvo ljubezni je potemtaka najbolj paradigmatično povzeto prav v tistem prizoru, ki ga Klopčič neposredno vzame iz Hladnikovega filma: Petrov tek proti osvetljenemu oknu z žensko silhueto se ne izteče v srečanje z žensko, temveč v padeč v nov tek, ki postaja vedno bolj frenetičen, cilj pa vedno bolj odsoten, vse dokler eros neposredno ne sovpade s tanatosom, Peter pa se izgubi med mimo-

ČNA MARY...



JEAN-BAPTISTE REGNAULT, DIBUTAD ALI IZVOR RISBE

bežečimi krstami. Če je Hladnikov film pomenil prelomnico slovenskega modernega filma, tedaj je Klopčič z **Gospodično Mary** na najboljši možni način pokazal, da je tudi film lahko post-moderen: navsezadnje so prav filmske podobe s svojim vztrajnim nizanem, rezanjem in prelivanjem privilegiran medij palimpsestnosti. Če so torej v film vključene **Podobe neke mladosti**, tedaj je rezultat njihovega citiranja natanko *podoba neke zrelosti*: v prvi vrsti seveda zrelosti samega avtorja, nenazadnje pa tudi kinematografije, ki si tovrstno avtorefleksijo lahko privoščijo. Zato bi bilo vsega obžalovanja vredno odpraviti **Gospodično Mary** z bežnim pozdravom. Nasprotno, ob srečanju z njo je treba privzdigniti klobuk in se ji narahlo pokloniti. Moj poklon, gospodična!

STOJAN PELKO

ZRELE PODOBE

EKRAN: *Eden sestavnih delov vašega filma so tudi fragmenti filmske zgodovine, kakor jih poznamo iz vašega dokumentarca Podobe neke mladosti. Morda bi lahko začeli s temi podobami in z njihovo genezo?*

Matjaž Klopčič: Bilo je to naročilo ob dvajsetletnici slovenskega filma, leta 1965, neposredno po moji vrnitvi iz Pariza. Tedaj sem pregledal ogromno materiala. Naloga se mi je zdela težka in zahtevna, vendar je bila zadeva dobro sprejeta. Celo še danes ta film kot dokument kažem v šoli študentom, saj se iz njega vidi, kako je sploh nastajala slovenska produkcija. V **Gospodični**

Mary so tako uporabljeni posnetki poskusnih snemanj, pa odlomki iz **Plesa v dežju** in **Jare gospode** ... Pravzaprav sem hotel portret Mary kot bodoče igralkice predstaviti kot potencialen obraz, ki bo nekega dne morda enakovredno nastopal v slovenskem filmu. Tako sem vsaj posredno spregovoril tudi o tem, kako se bo vključevala v to našo, slovensko produkcijo.

Kaj je tisto, kar vas je najbolj pritegnilo v Kalanovi noveli, da ste se lotili njene ekranizacije?

Predvsem je bil to osnovni konflikt predstavnika izvenmeščanskih krogov v tridesetih letih (novelo je namreč začel pisati leta 1934). To je bil nekakšen osnovni nukleus, ki sem ga sam nato prestavil v leto 1992. Zdelo se mi je bistveno bolj dramatično, da junaka naredim za predstavnika bivše partizanske