



ODGROBADOGROBA: MACISTE & MUTA





"Imajo se radi, pa čeprav vedno nekaj zajebejo. Vsi si želijo boljših medosebnih odnosov, ne naredijo pa za to nič, celo ravno nasprotno. To je film o človeških napakah. O želji po ljubezni. Ljubezenska tragedija."

S temi besedami je Jan Cvitkovič v intervjuju za *Ekran* opisal – svoj prvi film, *Kruh in mleko* (2001)! Ko danes gledamo njegov drugi celovečerec, *Odgrobadogroba*, je videti, kot bi se njegovi junaki aktivno lotili "izboljšanja medosebnih odnosov", a so zato napake le še bolj boleče, želje še bolj smrtonosne, tragedije pa še bolj krvave. Film pa ... film je preprosto osupljiv. Osuplost je občutek, da imaš opraviti z avtentičnim ustvarjalcem, ki zna ne le zaznati drobce časa, ampak jih preoblikovati v drobce medija, s katerim se izraža. Kar osupne, niso prigode, temveč kako je tisto, kar se je zgodilo, postalo *filmski dogodek*: ne beg Sonje Savič skozi vinograd, temveč, kako ji na dihi sledi kamera; ne finalni pokop, temveč kako temni podoba. Ko je iz "tmnskega raja" svoje raziskovanje slovenskega vsakdanjika Cvitkovič prestavil na jug, na Kras, se je za hip morda zazdelo, da bo ta spust po Soči prinesel barve in komedijo. A Cvitkovič je arheolog; če kdo, tedaj on ve, da se pod zemljo skrivajo sledi vsakovrstnega trpljenja. In le kje je trpljenja več kot tam, kjer je zemlja dobesedno prestreljena z jamami in proteusi, s fojbami in fantazmami? Ko so španski distributerji iskali motto, ki naj na plakatu povzame bistvo filma, bi ne mogli izbrati bolje: "*Vsi bi radi v nebesa, nihče pa ne bi prejel umrl.*" Natanko za to gre v filmu *Odgrobadogroba*. Bi se radi imeli res radi? Ni problema, le umreti bo treba prej! No, ja, vsaj poskusiti velja. Vsakomur, ki je to v Cvitkovičevem filmu poskusil, se je obrestovalo: dedek je našel ljubezen po okrevanju od samomora v bolnišnični sobi, Šuki in Ida pa sta tudi vsak po svoje že umrla, preden sta zares ponovno združena v ljubezni. Ko po prizoru pokopa zemlja prične dihati v ritmu ljubezenskega žrtvovanja, kaj dihati, hropsti od bolečine, smo na terenih Antigone in Hamleta: zabrisana je meja med mrtvimi in živimi, da bi se lahko odprla veliko bolj temeljna meja med zemljo in nebom, med zakoni, ki veljajo tu, in zakonom, ki velja tam. Z objemom križane in maščevalca se stakneta dva registra, ki dobesedno zaobideta, preskočita zemeljsko

površino: objameta se ona, ki je bila simbolno že križana in poteptana globoko v zemljo, ter on, ki je bil z vnaprejšnjo vizijo lastnega pogreba že visoko nad tlemi. Zdaj sta oba tam doli, a hkrati kar najbolj daleč proč od pritlehne površnosti, ki jima ni pustila dihati na zemeljski površini. Poleg vsega drugega je Cvitkovičev film tako tudi film o podzemnem uporništvu proti klišejem povprečnosti, o gverilskem odkrivanju oaz samote in očes ciklona, v katerih je edinole še mogoče, da se odblesk sončne toplote na obrazu zazrcali v ogledalu, ki ga lastnoročno ljubeče nastaviš sopotnici skozi življenje in smrt. *Odgrobadogroba* je *underground*.

Eden od kriterijev kritiške presoje posameznega filma je tudi ta, koliko resnih primerjav sploh omogoča. Že ob Burgerjevih *Ruševinah* je bilo po dolgem času mogoče resno razpravljati o tem, kako se je razmerja med gledališčem in filmom lotil Jacques Rivette, kaj je liku glavne junakinje prinesel John Casavettes in kje se skozi severnjaško teatersko izkušnjo tihotapi duh Larsa von Trierja. Če so nekoč take primerjave bile videti za lase privlečene in megalomanske, jih generacija slovenskih režiserjev s svojo izvirnostjo, lokalnostjo in avtorsko specifičnostjo ne le dopušča, ampak skoraj zahteva. A če je vpetost v avtorske krogotoke imen prvi od parametrov razprave, smo bili še vedno v zagatah, ko je bilo treba tematske obsejse slovenskih avtorjev vpenjati v sočasne pojmovne krogotoke. Je kdo pri nas doma, ki si upa tako fatalno zatrditi kaj o ljubezni, kot je to storil Kubrick? Mar koga tako močno preganja tema maščevanja, da lahko o njem debatira s von Trierjem ali Eastwoodom? Ne gre za to, kako artikulirano zna kdo govoriti o svojem delu (tu je Cvitkovič že s *Kruhom in mlekom* postavil izjemno visok prag), gre za to, kaj nam o teh pojmihi s svojimi podobami *govorijo sami filmi*. In tu si upam trditi, da *Odgrobadogroba* spregovori tako suvereno, kot že dolgo nihče ni govoril v teh krajih. S tega stališča se nam kot ključni pojem filma vsiljuje pojem *nasilja*, še natančneje, nekaj, čemur bi lahko rekli *krogotok* ali celo *promet nasilja*. Videti je, kot bi Cvitkovič verjel v to, da se ne da biti nasilen, ne da bi se to nekje ne poznalo: ne le v fizičnih sle-



deh fizične bolečine (brazgotinah, podplutbah, modricah in ranah) in psihičnih sledih psihične bolečine (avtistična otopelost, brutalna vzkipljivost), temveč v skoraj fizikalni masi nasilne energije, ki se kot virus seli z oddajnika na prejemnika, z njega pa spet takoj naprej na naslednji člen v tej neskončni verigi. Če vstopimo v ta krogotok nasilja denimo z mračno figuro Renatinega očeta, ki ga igra Vlado Novak, mu seveda lahko takoj pripišemo razsežnosti spolne zlorabe hčerke. A ta masa nasilne energije se med mazohistično seanso z Renate prenese na glavnega junaka Perota – pri čemer njene besede bolijo morda celo bolj od njegovih udarcev s pasom. Ko Pero odide iz hiše, dobesedno odnese s seboj del tega nasilja (del še vedno ostane tam, doma, boleče viden v okrvavljenem Renatinem nosu po samopohabi s pepelnikom) – a je že ta del tako težak, da ga mora ob prvi priliki spet nekam odvreči. In sestrin mož, četudi za dve glavi večji in več kot očitno močnejši, je prvi, ki Perotu pride prav kot svojevrsten poligon za novi manever tega neustavljivega "prometa nasilja". Če verjamemo Cvitkoviču, ga je treba poskusiti ustaviti tam, kjer se je začel: v družini. Ko se namreč ponovno zlepljena družina po okrevanju prebutanega moža pelje iz bolnišnice nazaj domov, jih popevčica po avtoradiu združi v neko naivno radost, ki je nalezljivo ljubezniva. Verjamemo, da je možu res žal, da je tak zahojen prasec. Imajo se radi.

Četudi se na prvi pogled zdi, da je tudi Šuki v istem položaju (tudi njegovi ljubezni so storili silo – in tudi ta sila mora nekje udariti ven), nosi s seboj tudi že temeljno razliko: on udari *nazaj*, verigo zverži v krog, silo zvari v kolo. Ker so njegovi zgledi jasnejši (navdihne ga film *Maciste, največji junak na svetu*, peplum iz leta 1963 z Markom Forrestom v naslovni vlogi), so tudi njegova dejanja odločnejša, sledi njegovega nasilja pa bolj ... mrtva trupla. Ko po kraški cesti v velikem planu odbriže feltna, obrušena v smrtonosno orožje po zgledu nekdanjih benhursovskih vpreg, vemo, da bo pravica zmagala. Zato se lahko na prizorišču pokola najdemo šele *post festum*, po bitki, saj nam je že ob velikem planu te "flajš mašine" jasno, da bo krvavo, zelo krvavo. Nekaj srhljivo prepričljivega je v tem navitem fičku z v ost nabrušenimi feltnami, v tej skušnjavi vaškega mehanika, da si poišče zgled pri "najmočnejšem človeku na svetu" (kakor se je le dve leti pred omenjenim *Macistom* imenoval drug film iz iste serije), da bi maščeval skrunitev ljubezni. Sean Penn v *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003) in Nicole Kidman v *Dogvillu* (2003) sta oba imela vse naše simpatije, ko sta se odločila vzeti pravico v svoje roke. "*Shoot them all*", bi lahko dahnila Nicole tudi Šukiju, pa bi jima še vedno obema dali povsem za prav. Kaj pa, če moraš vzeti pravico v svoje roke ravno tedaj, ko je ni več – ko so jo domnevni pravičniki vso razelektrili, razosebili, pojedli in popili, pokonzumirali? Fascinantnost Šukijevega lika je ravno v tem, da s prav vsakim človekom v Cvitkovičevem filmu vstopa v razmerja, ki jih v konzumnih daj-dam časih sicer tako zelo težko najdemo. Prav neverjetno je, kako z vsakim najde stik, ne da bi niti za hip prenehal biti samosvoj: z dedotom, s Perotom, s potapljačem, celo s psihoanalitikom ...

Vrhunec njegovega finega tkanja vezi z ljudmi pa je seveda razmerje z Ido. Ko ta prvič v filmu pride v njegovo delavnico, je tako, kot bi hušnila senca ali dahnil vetr. Šele, ko jo osvetli in poboža toplo sonce, zaprede prvo nit stika: s Šukijem, a tudi z nami, filmskimi gledalci. Trenutek, v katerem visoko pod stropom na lica ujame toploto sonca, je trenutek, v katerem Cvitkovičev film prvič da slutiti, da bomo imeli opravka z nečim zelo posebnim: s filmom, v katerem se energija ne izgublja, temveč kopiči in prenaša; s filmom, v katerem je mogoče govoriti resno in čutiti telesno; s filmom, v katerem za ljubezen celo nebo ni meja. Sonja Savič je v tem smislu za Cvitkoviča to, kar je bila Gena Rowlands za Cassavetes ali Ingrid Bergman za Rossellinija: obraz čez mejo ekrana; telo, močnejše od fizike; lik, ki je slika, in podoba, ki je doba. Njeno nemo telo se tu in tam premakne, kot bi bilo v *slow-motionu*, drugič spet pa trzne, kot bi v matrični tehnologiji zamrznjenih gibov preskočili par frejmov. Enkrat se zdi, da je trak prehiter zanjo; drugič je sama hitrejša od njega. A tudi tu, na čisto fizikalni ravni sosledja in sočasja gibanja teles in gibanja podob se zdi, da smo na sledi svojevrstne aritmijske, na las podobni neujemanju z zdravorazumsko površnostjo. Tako kot je Sonja hkrati pod zemljo in nad njo, nikoli pa zgolj na tleh, tako je tudi pred filmom in za njim, nikoli zgolj na njem. Zagata za tistega, ki jo v filmu ljubi, je bila toliko večja: kako ljubiti neujemljivo nemo ikono, a ne postati pohlepni slepi častilec? Dragu Milinoviču je to uspelo z neverjetno milino, zaradi katere se sklepni del filma približa poetičnemu realizmu kakega Vigoja *Atalante* (L'atalante, 1934). Če je zloščena smrtonosna feltna simbol maščevalca, tedaj je ogledalce na senčniku simbol njunega poetičnega razmerja – in režijskega poetičnega minimalizma. Kako avtomehanik da slutiti, da je pripravljen odpreti novo poglavje v svojem življenju? Tako, da ljubljene odpre prostor tik ob sebi – a ne le njej, tudi njej, kakor se sama vidi. Nočem te torej zato, da boš to, kakršno te vidim – hočem te tako, kakor se vidiš sama. To odprtje prostora za podobo drugega v lastnem najintimnejšem prostoru, v kabini sebstva, je ultimativna gesta ljubezni, je izraz spoštovanja. Odtlej dalje bo vse storil zanjo, tudi ubil – in ona bo pripravljena iti zanj dobesedno do konca sveta, tudi v smrt. Ko se mali naviti fičko obda z ostro brušenimi feltnami, je Šuki pripravljen za soočenje s smrtjo. A ko v malem navitem fičku z zrcalom na sovoznici senčniku Šuki odpre prostor za drugega, sta pripravljena na soočenje z življenjem. Zato zmagata, tu in tam. In zemlja zadiha v njenem ritmu, zahrope v njuni bolečini. Ko ju bodo čez tisoč let izkopali, bosta kot tisti objeti par iz Pompejev, ki sta ga vulkanski pepel in lava ohranila, da je ob pogledu nanj Ingrid Bergman (v Rossellinijevem *Potovanju v Italijo*/Viaggio in Italia, 1953) onemela od bolečine in skoraj omedlela ob soočenju z močjo ljubezni.

Ko si je Pascal Quignard (v zbirki fragmentov *Sovrašтво do glasbe*) v navalu narcizma zaželel molka in tišine na lastnem pogrebu, ni mogel vedeti, da bo največje posvetilo nemosti smrti posneto na koncu zvočnega, glasnega in bučnega filma, kjer zemlja diha z njo, nemo pričo ljubezni drugega. •