

## UVODNIK

Matic Majcen

Utopiji naproti

3

## POGOVOR

Irena Tomažin:

»Glas je zame prostorska in fizična izkušnja.«

6

## RAZPRAVA

Matic Majcen

Pojavnost nacionalnih elementov  
v slovenskem poosamosvojitvenem filmu

17

## BRANJE

Vinko Möderndorfer

Osem pesmi

52

Milan Petek Levokov

Ples kanibalov

57

Jurij Hudolin

Bičanje paranoje, otrok moj

73

Miša Gams

Štiri zgodbe

78

## KULTURNA DIAGNOZA

## /GLEDALIŠČE/PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan

Rojstvo igralka iz duha histerije

91

## /FILMI

Matic Majcen

Ideolog o ideologiji

94

Ana Šturm

Paynova »americana«

98

Leonora Flis

Poroka zvestih duš, glej, ne pozna zadržkov?

102

Leonora Flis

Zgodba nekega newyorškega zvodnika

in njegovega varovanca

106

Žiga Brdnik

Zgodba o otrocih in filmu

109

/KNJIGA

Matic Majcen

Na novem vrhuncu, pogled nazaj

112

---

SUMMARY

115

---

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>

<http://www.eurozine.com/journals/dialogi.html>

## Matic Majcen

# Utopiji naproti

Leta 2016 bo minilo 500 let od prve latinske izdaje knjige *Utopija* angleškega humanističnega filozofa Thomasa Mora. Tej obletnici bo ne dvomno sledila vrsta razprav, okroglih miz, tematskih številčk revij in podobnih priložnostnih dogodkov, kjer se bo razmišljalo o možnostih realizacije idealne družbe ter vleklo vzporednice med današnjim časom in časom nastanka te vplivne knjige. Sedanja družbena kriza, ki se v prihodnosti napoveduje kot permanentna z zmeraj globljo izgubo zaupanja v obstoječo globalno gospodarsko ureditev, pa je medtem že poprej nazorno pokazala, da za razmislek o utopiji še zdaleč ne potrebujemo kakršnih koli obletnic, kajti ta pojem je bil v zadnjih letih tako ali tako nenehno nekje v ozadju večine argumentov, ki so si prizadevali za resnejše družbene spremembe.

A medtem ko ekonomska liberalizacija s pomočjo konservativne politične paradigme drvi naproti svoji lastni viziji (nepremišljene) utopije, je levica dejansko tista, ki je vseskozi nosilec ideje o egalitarnem blagostanju in tipu utopije, ki temelji na globljem razmisleku o etičnih razsežnostih družbenega sobivanja. Prav ta levica pa je ta čas s svojim pomanjkanjem idej, razdrobljenostjo, neodločnostjo – in to so najboljše pokazale nedavne volitve v evropski parlament –, bolj kot ubrana mornarica videti kot izgubljena ladja, ki za povrh pušča na vseh straneh. Volilna abstinenca, ki je na nedavnih volitvah zaobjela velik del levega volilnega telesa in posledično povzročila zaskrbljujočo krepitev ekstremne desnice povprek Evrope, je boleč pokazatelj bezlajajočega kompasa levičarskih ambicij. Problem je v Sloveniji še toliko bolj prisoten kot po Evropi. Medtem ko je tudi na evropskem nivoju udeležba na evropskih volitvah padala vse od prvih volitev leta 1979 (s takratnih 62 % na sedanjih 43 % volilne udeležbe), je v Sloveniji vedenje volivcev še toliko bolj apatično: z dobrih 28 % udeležbe na volitvah v letih 2004 in 2009 smo letos padli na 24,5 %. Slovenija je tako bila ob Slovaški (13 %) in Češki (19,5 %) država s tretjo najnižjo volilno udeležbo v Evropi in hkrati z Latvijo, Litvo, Češko in Estonijo ena izmed držav z največjim padcem volilne udeležbe v primerjavi z volitvami leta 2009. Predvsem med mladimi, ki ne najdejo političnega obraza, s katerim bi se v politični sferi lahko identificirali, postaja že domala modno *ne-iti* na volitve, to večinsko abstinenčno telo pa komentatorji levega tiska razumejo kot novo silo na političnem zemljevidu.

Pa je temu res tako? Je lahko kakršen koli moralni zmagovalec tisti, ki se mu sploh ne zdi vredno iti na volišča, da bi dal svoj glas (četudi neveljaven) za tisto, za kar misli, da je prav? Bližje resnici je to, da ideološki spekter, ki se je znašel v veliki zablodi in je morda celo dosegel najnižjo točko svoje morale, s takšnimi interpretacijami samo obrača ploščo v svojo

korist. Problematika volilne neudeležbe in njeno manično reinterpreteriranje namreč kaže na nek drug, bolj globalen problem današnje leve: da zaradi vstopa mlajših urbanih generacij volilno telo postaja vse preveč izobraženo, preveč digitalizirano, predvsem pa pretirano vzgojeno v kritičnem duhu, njegova (ne-)dejanja pa so zaradi vseh teh dejavnikov v pretirani meri zasidrana v simbolnem registru. Gre za generacije, ki težko dojamajo, da se družbene spremembe ne zgodijo v virtualnem svetu, temveč v umazanem realnem svetu. Tega te urbane spletne generacije namesto z žulji, odrgrninami in bolečim križem interpretirajo kot omrežje nematerialnih simbolnih izmenjav, v aktualizacijah jezika in virtualne akcije. Kakršno koli delu in kompromisom podvrženo dejanje v realnem registru je neznosno, ker njegove energije ni možno zaobjeti s popolnim tvitom ali instagramom, po drugi strani pa ima simbolna in interpretativna manija sposobnost preobračanja vsakega argumenta, kar privede do zapletanja v nesmisle, ki so v realnem svetu brez vrednosti.

Če bi hoteli poiskati najbližji ekvivalent dejanskemu udejanjanju levičarskega pojmovanja utopične zamisli, bi se bržkone morali odpraviti v vasico Marinaleda v španski Andaluziji, ki je predmet izvrstne, trezno napisane knjige Dana Hancoxa *The Village Against the World* (2013, Verso). To majhno ruralno skupnost z nekaj manj kot 3.000 prebivalci je župan Juan Manuel Sánchez Gordillo potegnil iz brezna brezposelnosti, lakote in revščine ter jo preobrazil v družbo v malem, v kateri ne veljajo gospodarska in politična pravila sodobnih držav, temveč temelji na avtonomnosti ter zaprisegi idealom komunistične utopije – samoupravljanju, samooskrbi, druženju, deljenju, odsotnosti represivnih institucij, zavračanju mehanizacije v korist večje zaposljivosti ter predvsem na vladavini ljudstva. Leta 1985 je Gordillo izjavil, kako mu je to uspelo: *»Naučili smo se, da ni dovolj zgolj definirati utopijo ali se boriti proti reakcionarnim silam. Človek jo mora zgraditi tukaj in zdaj, zidak za zidakom, potrpežljivo, a zanesljivo, dokler stare sanje ne postanejo resničnost: da bo kruha za vse, da bo svoboda med meščani, da bo kultura; da bomo lahko s spoštovanjem prebrali besedo 'mir'. Iskreno verjamemo, da ni prihodnosti, ki se ne gradi tukaj in zdaj, v sedanjosti.»* Skratka, Marinaleda najprej obstaja zato, ker so jo njeni prebivalci zgradili z lastnimi rokami, in šele daleč za tem zato, ker so se na terasah hiš pogovarjali o teoriji utopije in kritizirali svet zunaj. Tisto, kar pa je pri tem realnem udejanjanju utopične zamisli potrebno sprejeti, pa je to, da je ta prezirna utopija na obličju sveta v realnosti precejšen kompromis. Da, tam res lahko slaviš Che Guevaro, kolikor želiš. Da, povsem legalno lahko zapreš vrata multinacionalkam, kadar trkajo na tvoja vrata. In da, usodo skupnosti lahko vzameš v svoje roke, dokler se o tem posvetuješ s sovaščani. A to ima določeno ceno. Po drugi strani namreč, kot pravi Hancox, pomeni živeti in vzpostaviti takšno družbo tudi to, da se moraš odreči nekaterim stvarim, ki so za blaginjo zahodnega sveta samoumevne. V enem stavku rečeno – ta utopija je res utopija, vendar samo za tiste, ki

so pripravljene živeti skromno, brez svobodne izbire poklica, večinoma kot delavci na polju, ki enolično ročno delo opravljajo sedem dni na teden. Izbira je torej ta: ali imeti močno kompromitirano, a udejanjeno različico utopije, ki briše netelesne identitetne profile digitalne sodobnosti, ali po drugi strani še kar naprej sanjariti o popolni družbi na papirju in črki? Za sodobno levico sta obe poti slepi ulici – prva zato, ker udejanjena utopija še zdaleč ni tako popolna, kot je zvenelo na papirju, druga pa, ker zares popolne družbe preprosto ni.

Potrebna bo precejšnja mera inovativnosti in drugačne miselne naravnosti, da se bo levica v Evropi izkopala iz tega temnega jarka zablod, v katerem svojo akcijo utemeljuje na zavračanju in kritiki obstoječega, prepričana, da ji nekaj boljšega od tega, kar imamo sedaj, preprosto pripada, hkrati pa je nepripravljena uveljaviti boljše družbeno okolje pod obstoječimi poznokapitalističnimi pogoji. Res je, da imajo dandanes mlajše generacije v opazovanju zapuščine izpetega družbenega sistema, za krmilom katerega trmasto vztrajajo starejše generacije, pred sabo vse ovire tega sveta. A prava uganka današnjega časa ne leži v tem, kako si zamisliti in realizirati utopično družbo, temveč kako se temu idealu čim bolj in predvsem realno izvedljivo približati s točke, na kateri tičimo zdaj. Seveda pa se s tem veže še eno spoznanje: da je, kot kaže primer Marinalede, utopija vedno samo utopija: popolna je samo v očeh tistih, ki so jo pripravljene videti kot tako. Idealne družbe ni in je verjetno nikoli ne bo. Preveč je raznolikih, nasprotujočih si pogledov, preveč križajočih se interesov, da bi dejansko vsi člani družbe neko aktualno manifestacijo družbene strukture *prepoznali* za idealno. Utopija je tako tudi 500 let po Morovi knjigi neureničljiv ideal, ki nekje v ozadju skriva priliko, ki nam dopoveduje, da se ključ do skupne sreče tako v slabih kot dobrih zgodovinskih okoliščinah skriva v drobnih, vztrajnih, predvsem pa *izvedljivih* korakih napredovanja proti vsesplošni družbeni blaginji.

Matic Majcen

Irena Tomažin:

» Glas je zame prostorska in fizična izkušnja.«



(Foto: Katarina Juvančič)

Irena Tomažin je plesalka in pevka, ki se ukvarja s sodobnimi uprizoritvenimi praksami. Na svoji ustvarjalni poti je sodelovala že z mnogimi priznanimi slovenskimi in tujimi umetniki (Bast Kolektiv, Borghesia, Tino Seghal, Anne Hirth, Maja Delak, Eric Dean Scott, N'toko, Gređoč, Tomaž Grom, Seijiro Murajama, Emmanuelle Pelegrini, Liz Allbee, Christof Kurzmann, Tim Blechmann, Okkyung Lee, Lee Patterson, Xavier Charles, Christian Kesten, Janez Janša/Emil Hrvatın, Mala Kline...), ustvarila pa je tudi sedem avtorskih vokalno-plesnih projektov (*Hitchcockove metamorfoze* z Mitjem Reichenbergom, *Kaprica*, *(S)pozaba kaprice*, *Kot kaplja dežja v usta molka*, *Ptiħ* s Hanno Preuss, *Splet okoliščın* z Josephine Evrard, *Okus tišine vedno odmeva*). Za predstavi *Kaprica* in *(S)pozaba kaprice* je leta 2006 prejela nagrado Liberalne akademije Zlata ptica.

Svoje plesno-gledališko izobraževanje je izpopolnjevala v Plesnem Teatru Ljubljana, v programih Laboratorij zavoda En-Knap, v izobraževalnem programu *Agon* zavoda Emanat, v okviru Seminarja

sodobnih scenskih umetnosti Zavoda Maska Ljubljana ter na mnogih delavnicah doma in v tujini.

Leta 2004 je bila štipendistka programa DanceWeb v okviru festivala ImPulsTanz na Dunaju. Leta 2007 je bila izbrana za pettedensko ustvarjalno delavnico na prestižnem inštitutu Jerzy Grotowski v Vroclavu na Poljskem.

Nastopa tudi pod umetniškim psevdonimom iT, 'projekt za glas in diktafone', v okviru katerega je izdala zgoščenko z naslovom *Crying Games*, nedavno pa je izšel njen drugi samostojni CD *Okus tišine* s priredbami glasbe in skladb iz istoimenske predstave.

Redno vodi delavnice glasu doma in v tujini, ob tem pa študira tudi na podiplomskem študiju s področja filozofije pri mentorju dr. Mladenu Dolarju na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Med najinim intervjujem se je zaključeval mednarodni projekt z naslovom *Srečevanja glasov*, ki je v produkciji zavoda Emanat (in koprodukciji s partnerskimi organizacijami iz Bosne in Hercegovine, Srbije in Poljske) organiziral gostovanja predstave in delavnice, rdeča nit projekta pa je Irenino delo v prepletanju ljudskega pevtja in vednosti ljudskega izročila s sodobnimi umetniškimi praksami.

**Kako so tvoje prve izkušnje z javnim nastopanjem in še zlasti tvoj študij filozofije pripeljali do tega, da je danes umetnost tvoje osnovno poslanstvo?**

Eden izmed prvih spominov je iz četrtega razreda osnovne šole. Igrali smo *Sapramiško* in takrat sem prvič začutila, da je v igri oziromana odru nekaj zelo močnega zame. Druga konkretnejša izkušnja je z bežigradske gimnazije in srečanje z gledališkim »krožkom« pod vodstvom Tomaža Štrucla. Ustanovili smo skupino IHT (*Idrija – Horjul – Teksas*) (smeh) ... in pravzaprav je vse izhajalo iz čiste radosti po ustvarjanju in igranju. Ustvarili smo pet predstav in gostovali na Linhartovih srečanjih in na raznih prireditvah napol tekmovalne narave. Spomnim se, da se je delo v prvih predstavah z IHT-jem navezovalo tudi na pojem glasu, ki je pozneje postal osrednjega pomena v mojem ustvarjanju. Na vajah se nam je večkrat pridružil Peter Zobec in nekatere izmed nas 'zavedel', da smo začeli sodelovati pri radijskih igrah, kjer je glas igralčevo edino orodje. Nekje v četrtem letniku gimnazije je sledil vpis na tečaj sodobne plesne tehnike Studia Intakt, spomnim se prvih produkcij z Natašo Kos, svojo prvo učiteljico. Kasneje je prišla Tanja Skok in ples me je postopoma povsem prevzel. Tem nastopom so sledila prva povabila k sodelovanjem v projektih in k predstavam ...

Danes je vse to videti kot usoden splet naključij, kajti takrat sem brez kakšnegakoli načrta le sledila nekemu svojemu toku. Bara Kolenc je takrat pripravljala predstavo z naslovom *Križ na gori*, v njej naj bi igrala eno od

stranskih vlog v zboru. Zaradi odpovedi ene od igralk je vloga 'Hrepenenja' pripadla meni. V njej so me opazili, sledilo je povabilo naslednjega kolega, Dušana Teropšiča, in tako naprej. V tistem času sem se začela plesno izobraževati v Plesnem teatru Ljubljana. Vsako jutro sem hodila na 'klase' pod vodstvom Ann Populis, ki je pogosto pela; sama sem rahlo dislektična in sem imela težave, kako si zapomniti, s katero nogo moram v kombinacijo korakov. Pomagalo mi je sledenje melodiji, ki jo je pogosto pela Ann.

Sodelovanja v predstavah so bila zame tako izobraževanje kot delo, zato sem se tudi (relativno pozno; pri osemnajstih, devetnajstih letih) začela ukvarjati s plesom. Ne bi rekla, da je šlo za zavestno odločitev, bolj za neko notranjo nujno. Kasneje sem se v okviru festivalov Mladi levi, Ex-ponto, Exodos udeleževala delavnic povabljenih umetnikov, delavnic in treningov društva En-knap, v okviru programa AGON pri zavodu Emanat ... Tudi v tujino sem hodila, kolikor se je le dalo; kar sem takrat zaslužila, sem poskušala privarčevati, da sem se lahko udeležila delavnic v tujini, ki pa so se bolj vezale na samo delo z glasom in petjem.

### **Kakšen pomen pripisuješ profesionalnim izkušnjam v tujini?**

V bistvu niti ne gre toliko za iskanje izkušenj v tujini, kot za to, da ko izstopiš iz nekega svojega lastnega sveta in konteksta, vidiš svoje delo in načine lastnega ustvarjanja z neko distanco in z drugega zornega kota. In ta nova perspektiva na lastno delo je hkrati nov izziv, ki se ti odpre v nekem drugem okolju z ljudmi, ki se na drugačen način lotevajo ustvarjanja, kar je zagotovo zelo produktivno. Tudi pri nas so bile delavnice, ki so mi bile v velik navdih in izziv. Na festivalu Mladi levi ali pa na festivalu Exodos so recimo gostili vrhunske umetnike, kot so Wendy Houston iz DV8, Joseph Nadj, Jos Houben, če se spomnim le nekaterih. Kar se glasu tiče, sta bili pri nas v tistem času Anne Marie Blink ali pa Nhandan Chirco, ki sta zaznamovali moj odnos do glasu, saj so bile to moje prve delavnice in izkušnje odpiranja glasu. Z glasom sem se začela ukvarjati vedno intenzivneje, tako da sem iskala ljudi, ki se ukvarjalo z njim in sem si želela čim več tovrstnih izkušenj in dela. Spomnim se svoje prve delavnice v tujini, ki sem se je udeležila skupaj s prijateljem Armandom na jugu Francije, v zakotni vasi sredi ničesar, ki jo je vodila Maud Robart, dolgoletna sodelavka Jerzyja Grotowskega. Tej delavnici je kasneje sledilo še mnogo drugih.

Zato me še toliko bolj veseli, da smo tudi v okviru projektov, kot je *Co-voicings*, in že prej v okviru zavoda Emanat, uspeli k nam povabiti umetnike, ki sem jih srečala "zunaj", kot so Hasmik Harutyunyan, Natalka Polovinka, Svetlana Spajić, Damir Imamović.

V zadnjih letih so sledile še izkušnje v tujini, ko sem dobila tudi priložnost nastopati v predstavah. Ena izmed najmočnejših in intenzivnih izkušenj je bila zagotovo leta 2012, ko sem sodelovala v delu »This Variation« Tina



Sehgala in nastopala sto dni na festivalu Documenta 13. Omenim naj še srečanje s Christianom Kestenom, ki zelo specifično ustvarja z glasom, ter premiero predstave v Wuppertalu. V sodelovanju z Mathieuem Cope-landom sem imela priložnost "napisati" svoje prve kompozicije za glas in tri performerje, ki so bile tudi objavljene v knjigi »Une exposition a etre lue«, ki je sledila uprizoritvam v Ženevi 2011. Po lanskoletnem 12-urnem maratonu kompozicij je moja izšla tudi v knjigi "Choreographing Exhibitions". To so vse izkušnje, ki so me oblikovale in vzpodbudile k prevpraševanju lastnega način dela, za kar sem zelo hvaležna.

**Tvoji umetniški projekti niso le performativne narave, ampak se v njih pojavljajo vsebine, ki so zelo filozofske.**

Filozofijo sem študirala in seveda je zelo vplivala name osebno in na moje delo. Ob branju filozofskih tekstov sem pogosto dobila ideje ali pa navdih za kakšen prizor, a filozofija ne vstopa v moje ustvarjanje dobesedno. Je bolj dialog z njim. Ničesar ne prenašam na oder neposredno. Moj odnos do filozofije, ko ustvarjam, je precej iracionalen in nezaveden. Nekako neopazno se vedno prikrade in me verjetno vodi bolj, kot pa si sama mislim. Še dokaj na začetku moje plesne poti, ob delu pri predstavi Bare Kolenc *Križ na gori*, mi je prišel v roke denimo Badioujev tekst *Ples kot metafora misli*. Jasno se spomnim, da se mi je ob prebiranju pojavila slika ali pa sekvenca gibov, ki se je kasneje odražala tud na odru. Berem in vstopam v filozofske govornice, ki me nagovarjajo in tudi zmedejo, vendar to sprejemem pozitivno kot neko vrsto inspiracije. Moja 'raba' filozofije je bolj 'poetična', je nekakšna moja tiha sogovornica. Se pa ne vidim kot filozofinjo – za to imam premalo znanja, vrlin in obrti. Premalo resno se posvečam filozofiji. Spomnim se Barbare Novakovič Kolenc, ko sem sodelovala pri njeni predstavi *Moliere* – delali sva in se mučili in nenadoma mi je rekla: » ... pa saj veš, to je tako kot pri filozofiji – misliti boli.« Zmeraj nova prevpraševanja, odpiranja, iskanja ... In v procesu ustvarjanja sem s temi vsebinami v notranjem dialogu. Na nek način je filozofija vedno z mano – skromno, kot ji dopušča moja luknjičava misel, ki najde svoje zapolnitve v gestah, gibanju in glasu ...

**Eno od predstav si posvetila Hitchcocku, druga, neuresničena pa nosi naslov Goyeve metamorfoze; kako se v tvoje delo vpletajo vizualne umetniške prakse?**

Da, z Mitjem Reichenbergom sva naredila *Hitchcockove metamorfoze*, ki so se navdihovale neposredno iz Hitchcockovih filmov. Za Mitjo je bila navdihujoča glasba v njegovih filmih, zame vsebina in sva našla bolj dialog z glasbo kot z vizualnim. Goyeve metamorfoze sva tudi načrtovala, žal se (še) niso uresničile. Ampak Goya se je tudi že pojavil, posredno sicer, v predstavi *Kaprica* – njegove podobe v »Los Capricos« so bile navdih za mo-



(Foto: Nada Žgank)

je začetne glasove, obrazom v njih sem iskala glasove. V zadnji predstavi *Okus tišine vedno odmeva* pa je bil navdih tudi Francis Bacon s svojimi podobami teles, ki kot da polzijo in uhajajo.

Sama nisem prav »vizualni tip« človeka, ampak podobe, ki so me v teh primerih nagovorile, so me tako, da sem jih želela tudi »slišati«. Seveda imam v vsakem svojem procesu dela »sogovornike« – navdihujejo me že omenjena filozofska dela in slike, a jih ne uporabljam direktno in ne iščem neposredne povezave med tem, kar berem ali vidim, ter tem, kar ustvarjam sama. Gre za nekakšen prevod skozi sebe, ko vidim, kako me delo drugih nagovarja in inspirira.

Pogosto odkrivam svoje reference za nazaj. Pri CD-ju *Okus tišine*, ki je nedavno izšel pri založbi Kamizdat, sem retrospektivno ugotavljala, kaj vse se kot referenca pojavi v končnem izdelku, pa čeprav posredno ali kot parafraza. To sodi v obdobje regeneracije, ko se hranim, berem, gledam, srkam vse, kar vidim in slišim. V samem procesu ustvarjanja pa tega materiala ne uporabljam neposredno.

**V predstavah se giblješ na meji med lucidno ostrino in čisto intimno bolečino, to pa mehčaš s subtilnim humorjem in posebno krhkostjo. Tudi ko so 'naporne', te predstave niso enoznačne – čeprav gledalca ne nagovarjajo z ugodjem ali udobjem, je v njih vedno nekaj zelo človeškega, komunikativnega.**

Nekako se zavedam, da ne glede na to, kaj počnem, ne morem (govoriti) izven ali mimo sebe. Vzpostavljanje distance do tega, kar kot izvajalec

počneš na odru, je preprosto nujno, kljub temu da si hkrati popolno predan delu. Popolnoma predan in distanciran. Umetnost ni le to, kar občutim, je veliko bolj kompleksna in zahtevna reč. Moje delo me seveda tudi izreka in "izdaja" v moji intimi, ki pa jo poskušam narediti komunikativno tako, da nagovarjam tudi gledalčevo intimo. Intima in notranjost seveda skrivata tudi bolečino. Humor mi omogoči, da vzpostavim distanco do tega, kar počnem na odru, in da to tudi bolje vidim. Glas je neka notranjost, ki se povnanja in poskušam ga slišati in sprejeti tudi, ko se oglašča ter mi vzbuja nelagodje, ker ne gre za moje občutke ob tem, ampak za to, o čem mi glas pripoveduje.

Ob tem se spomnim izkušenj, pridobljenih na delavnicah ljudskega petja, ki sta jih vodila ukrajinska umetnika in pedagoga Sergej Kovalevič in Nataška Polovinka. Vedno sta poudarjala, da ne smemo popustiti čustvom, ki privrejo na dan ob petju (določenih) pesmi; to se zlahka zgodi, ker ljudske pesmi opisujejo tragične trenutke, polne so pretresljivih, okrutnih zgodb ter usodnih dogodkov, ki so se dogodile ljudem, zato se ob njih ni težko prepustiti objemu emocij. Vendar mora pevec vso to čustvo, ki ga pesem nosi (in ne on sam) skozi generacije ljudi, obvladati do te mere, da pluje s tokom tega čustva in se ne potopi in utopi v njem. Ne gre le za katarzo s pomočjo čustev, ampak tudi za nauk, ki ga pesem prenaša. Emocije so tu "stranski produkt", so način, kako v tem našem času v glavnem razumemo, kaj naj bi petje bilo in čemu naj bi služilo.

### **Kako naj gledalec torej vstopi v tvoje predstave?**

Delam z glasovi, zvoki, gibi in s telesnimi gestami, ki obstajajo v vsakdanjem življenju, pa jih nismo pripravljeni ali sposobni slišati in videti. Z gestami, ki jih vidim kot pozabljene ali skrite govorice posameznika, vpetega v vsakodnevni 'dril', ki ga diktira sodobna družba, in z glasovi, ki so del nas, pa nam jih je težko poslušati, ker nas preveč razkrijejo ... S tem poskušam nagovoriti gledalca, zelo preprosto.

Zdi se mi, da na nek način nimam nič povedati, nič ne "povem" ali pripovedujem v svojih predstavah. Imam občutek, da nenehno govorim o istih stvareh, le da vsakič z drugega zornega kota – in ti zorni koti so moje različne predstave, v katerih uporabljam glas in telo kot rdečo nit, orodje, instrument, ki ga želim še naprej razpirati.

Sama na nek način nič več ali nič bolj ne vem kot gledalec sam. Nimam kake varnostne mreže, vržem se v ta 'nič' in potem vidim, kaj me pokliče; a ne želim mistificirati tega 'niča'. Tudi petje siren ni 'lepo', kot večina razume ta pojem, pa vendar sirene pojejo tako, da nisi zmožen oditi od njih, človeka silijo k nadaljnjemu poslušanju. Tudi mene glas, ta 'nemost' glasu 'sili k nadaljnjemu poslušanju'. In ta surovost, ki pride iz nas in se jo trudimo disciplinirati, da ne bi slišali lastne surovosti.



(Foto: Nada Žgank)

**Med drugim pogosto vodiš delavnice ali sodeluješ na njih. Doživljaš to kot izobraževanje, drug način umetniškega ustvarjanja? Kdo prihaja na tvoje delavnice in zakaj?**

Mojih delavnic se udeležujejo ljudje različnih profilov in z najrazličnejšimi motivi – eni bi radi lepo peli, drugi pridejo raziskovat svoj glas, pridejo tudi taki, ki se s svojim glasom soočajo na čisto osebni in intimni ravni. Sama se veliko naučim s poučevanjem na delavnicah. Z njimi sem začela v DIC-u (Dijaški dom Ivan Cankar) v Ljubljani, danes pa jih večinoma izvajam v okviru izobraževalnega programa zavoda Emanat – opisala bi jih kot odpiranje prostora, v katerem se ljudje počutijo varne, da se lahko izrazijo ter slišijo, in so to, kar so oziroma si želijo biti. Za nekoga to lahko pomeni, da pride na delavnico ves izmučen ali jezen po napornem dnevu in je to edini prostor, kjer se brez zadržkov izrazi in sprosti... Spet drugim pomaga, da se v svojem delu lažje realizirajo, tretji iščejo tehniko premagovanja treme ... Ne gre za to, da bi nekoga nekaj (na)učila, pač pa da ljudem razpiram glas tako, da so se zmožni zaslišati.

Glas je bolj povezan z disciplino, ki nam jo diktira uho, kot pa s sposobnostjo posameznika, da lahko (lepo) poje. Imamo toliko glasu, kot nam ga dopusti slišati naše lastno uho. Če nam uho 'reče', da nekaj ni lepo, da je 'preveč' divje ali pa 'premalo' ustrezno, potem tega ne bomo izrazili z glasom – ker bo uho naredilo cenzuro in blokado v samem glasui. Za človeka rečemo, da ima posluš, vendar ta beseda pomeni bolj poslušnost in neko ubogljivo pristajanje na določen tip (glasbene/zvočne) harmonije. Mene pa poleg lepega petja zanimajo tudi »neposlušni« glasovi in tisto, kar je

odrinjeno kot neprimerno. Divjost omenjam bolj v povezavi z nečim primarnim, kar je povezano z našo "naravo", obenem pa je polje svobode in subjektivne moči ... To je tisti naboj v našem glasu in telesu, ki se ga ne da disciplinirati. Umetnost sama se je tudi izvijala procesom poslušnosti in sledenju že slišnemu in discipliniranemu ...

**Bi rekla, da je v tvojem delu in delavnicah, ki jih vodiš ali se jih udeležuješ, torej prisoten tudi avtoterapevtski moment?**

Na nek način verjetno res – kot je samorefleksija lahko avtoterapevtska in katarzična. To vključuje neko, pogojno rečeno, terapevtsko linijo, kjer spoznaš in razvijaš samega sebe, rasteš skozi delo, se učiš od drugih in z drugimi ... Če pomislim, na kakšen način so te stvari del umetnosti, to v nekem smislu presega umetnost. Vse, s čimer se ukvarjam, združuje toliko različnih ravni in zornih kotov, da so delavnice tudi del celotnega mozaika. Ne bi pa želela, da bi moje ustvarjanje postalo zgolj (samo)terapevtski proces. Je pa res, da se ogromno naučim s svojimi predstavami. Tudi o sebi.

**Vendar glasba izrazito vpliva na tvoje ustvarjanje ...**

Če bi morala izbirati med biti gluha ali slepa, bi bila gotovo raje oziroma lažje slepa. Znotraj mojega umetniškega ustvarjanja gre predvsem za razmislek o glasu, ne nujno na način, ki je dostopen v popularnem smislu razumevanja glasbe. Imela sem priložnosti sodelovati v glasbenih projektih, na primer s kolektivom B.A.S.T., trenutno sodelujem z *Borghesio* in pojem na njihovi novi plošči. Ukvarjam se z ljudsko pesmijo, ki sta jo Ljuba Jenče in Natalka Polovinka imenovali 'žanr nad žanri', saj v resnici vsa glasba izhaja iz nje. V eksperimentalnih žanrih trenutno raziskujem, kaj transformira glas v nekaj, kar ni (več) glas; ko glas postane samo še zvok, šum. Sodelujem s Tomažem Gromom v okviru *RAZISKAVA-REFLEKSIJA* delavnic, in se imam priložnost srečevati z glasom kot glasbenim inštrumentom. Človeški glas je edini med vsemi 'inštrumenti', ki ga nekaj inherentno ločuje od ostalih, prepoznamo ga med vsemi ostalimi zvoki in šumi. In na koncertih improvizirane glasbe se mi včasih zgodi, da se moj glas skrrije med ostale inštrumente in ga že težko prepoznam; obenem pa kdaj prihajajo iz mene tudi zvoki, ki kakor da ne pripadajo človeškemu glasu.

Že večkrat se mi je zazdelo, da moj glas včasih zveni podobno zvoku kavnega mlinčka ali traktorja; ali pa je v tem le moj smisel za humor. Očitno so v nas tudi zvoki, ki so del nas, a očitno ne pridejo do izraza. Živimo v času, ko nas bolj obkrožajo zvoki kavnega mlinčka ali avtobusa, torej civilizacijski zvoki, in mnogo manj naravni zvoki kot šelestenje ali pa glasovi živali.

**Izluščila si glas iz sebe, da je skoraj otipljiv material, s katerim se poigravaš. Izziva pa umetnost te vrste v ljudeh predvsem občutek nelagodja, se motim?**

Glas moram v nekem smislu ves čas gledati, ga videti, glas je zame prostorska in fizična izkušnja. Izjemno me zanima, kaj glas denimo počne in naredi s telesom, iz katerega prihaja. Ko opazujem ta proces pri sebi, vidim, da sem se pri *Kaprici* še vedno precej naslanjala na zunanje elemente in materiale; veliko pozornosti sem namenila glasu (glasovom) kot liku (likom) s svojim značajem in zgodbo, obenem pa sem že v tej predstavi ugotavljala, kako pozicija telesa vpliva na glas. Če sem iz sebe želela iztisniti določen glas, je že najmanjši gib telesa vplival na to, kako to zmorem ali ne; tudi pri zadnji predstavi je šlo za to – vsak prizor ima do telesa specifične zahteve, v prizoru 'Skokica' moram biti napeta kot struna, da lahko proizvedem vse te glasove in zvoke, in gre za nekaj drugega od tega, kar v prizoru 'Krdelo' glas kot lajež ali krik naredi z mojimi rokami ...

Ena prisposoda, ki mi pomaga, ko poskušam artikulirati svoja razmišljanja o glasu in telesu, je naslov kritike Blaža Lukana »Kipar glasu«, ki jo je spisal za predstavo 'Kot kaplja dežja v usta molka'. Ta izjemno plastična prisposoda je ostala z mano, ob branju sem si živo predstavljala, kaj to pomeni, da je *glas* tisti, ki kipari in kleše neko novo telo. To »kiparjenje« niha od glasu h telesu in zopet nazaj, zame je trenutno glas tisti, ki oblikuje in postavi telo in ne toliko obratno ... Tudi besedila v predstavah razumem v vseh njihovih emocionalnih, psiholoških, fizičnih, tudi banalnih smislih. Da *glas izriše nov obraz, izkleše novo telo*, zame niso metafore. *Obrazi glasov* bo naslov mojega naslednjega projekta, zanima me, kako glas oblikuje obraz in kaj vse izriše na njem.

Irena Tomažin:

»Živimo v času, ko nas bolj obkrožajo zvoki kavnega mlinčka ali avtobusa, torej civilizacijski zvoki, in mnogo manj naravni zvoki kot šelestenje ali pa glasovi živali.«

(Foto: Nada Žgank)



## **Ali obstajajo metode, tehnike, spoznanja, 'resnice', na katere se opiraš pri svojem delu?**

Mogoče obstaja le vsakodnevni 'dril', ki pa ni vselej isti; tudi nimam kakih ritualov, ki bi jih izvajala strogo in vsak dan. Vsak dan delam z glasom, vendar so vaje običajno vezane na projekte, ki so v tistem trenutku aktualni; oziroma na tisti zbir veččin ali orodij, ki ga potrebujem, da lahko delam z njim.

Obenem je del moje vsakodnevne rutine tudi vse tisto, kar so mi na nezavedni ravni pustili pretekli projekti za moje delo naprej. V tem smislu sem resnično srečen človek, ker mi je prav vsak projekt doslej, tudi vsa sodelovanja z drugimi umetniki, pustil ogromno materiala za nadaljnje raziskovanje, odprlo se mi je mnogo novih vprašanj, s katerimi se želim še ukvarjati, in to se mi zdi zelo dragoceno.

Tudi to je del mojega vsakodnevnega 'drila' – razmišljati, kako in kam naprej, na osnovi sledi, ki so mi jih zapustile do sedaj prehojene poti. Konkreten primer: prizor »Gmota« v zadnji predstavi, to 'kiparjenje obraza', je torej tema, ki jo nameravam bolj podrobno raziskovati v naslednjem projektu. Potem se bom gotovo še ukvarjala z ljudsko pesmijo, z vprašanjem prepletenosti giba in telesa ...

## **Kako vpliva na tvoje ustvarjanje dejstvo, da v projektih večinoma nastopaš sama? Kako izbiraš sodelavce, ko se odločiš za sodelovanje z drugimi, kaj je ključno pri tem?**

Ko kot avtorica povabim k sodelovanju še koga, vedno čutim odgovornost oziroma »potrebo po smislu«, kajti zelo težko je z nekom skupaj vztrajati v nesmislu. Ko sem sama, pa si ta nesmisel dopustim. Ko ustvarjaš avtorsko govorico z drugimi, moraš biti pripravljen na kompromise; v tem smislu je lažje delati sam. Na nek način moraš biti razumljiv drugim, jaz pa še sama sebi nisem in velikokrat mi znotraj procesa ni jasno, kam grem v svojem delu, ki šele nastaja. V delu z drugimi je treba imeti nekako odgovore, vsaj nekatere. Sedaj se ne bojim več toliko konfliktov s sodelavci – poskušam jih razumeti kot nekaj kreativnega ali kot »ljubeči prepir stvari same«, če si lahko sposodim to prisposodbo od Heideggerja. Je pa prav tako kot v nesmislu podobno težko vztrajati v konfliktih, pa naj bodo še tako kreativni. Ključno pri izbiri sodelovcev se mi zdi neko medsebojno poslušanje in "uglasitev" v teh kreativnih konfliktih. Ter možnost, da so kompromisi še vedno v nekih okvrih, ko nimaš občutka, da izdajaš svoje delo, ampak ga izzivaš in dopolnjuješ.

## **Za konec – kakšno dodano vrednost ti pomeni nastopanje v živo? Kaj se zgodi, ko si v prostoru s svojim občinstvom: gre le za seštevke skupne mase teles v času in prostoru, ki si ga delimo?**

Najmočneje doživljam izvedbeno, uprizoritveno izkušnjo – to neponovljivost in minljivost trenutka, ki ga ne moreš nikoli več ponoviti na enak način. To je najbolj otipljivo na koncertih improvizirane glasbe – včasih nastopam z ljudmi, ki sem jih srečala in poslušala le parkrat in na samem dogodku ne vem, kaj se bo zgodilo. Včasih se ne zgodi nič, oziroma do pravega srečanja v glasbi ne pride. Včasih se pa zgodi kaj tako lepega, da bi si vsi želeli, da bi bilo to srečanje lahko ponovljivo, ampak ni, ker je bilo zapisano v določenem času in prostoru z določenimi ljudmi.

Po drugi strani – ko govoriva o minljivosti in neponovljivosti – se mi je veliko najlepših trenutkov zgodilo na vajah, pa jih kasneje nisem mogla poustvariti na odru. Stvari in mi sami smo minljivi, s tem se je treba soočiti. Sploh v družbi, ko poskušamo vse narediti tako, da ja ne bi minilo in bi trajalo za vse čase – se posneti, fotografirati v vsakem možnem trenutku, samo da se nam ne bi izmuznil. Se pa sami sebi še vedno ravno na ta način izmuznemo.

Tudi kot oseba ali pa umetnica, kakršna sem bila deset let nazaj, sem tudi sama nepreklicno 'minila', izginila, ni me več in ne morem vedeti, videti ali slišati, kako sem se v tem času spremenila, na kakšne načine vse sem danes drugačna oziroma kaj od tistega, kar sem takrat bila, nisem več, kaj se je v tem procesu spremenilo do neprepoznavnosti.

**Pogovarjala se je Barbara Hribar.**



# Matic Majcen

## Pojavnost nacionalnih elementov v slovenskem poosamosvojitvenem filmu

---

Članek predstavlja metodologijo in rezultate raziskave obširnega vzorca slovenskih poosamosvojitvenih filmov, ki jih je med letom 1994 in 2010 sofinanciral Filmski sklad RS. Raziskava je z aplikacijo metode analize vsebine po Berelsonu, Holstiju in Krippendorffu zajela vrsto znotraj- in izvendietskih elementov s poudarkom na tistih, ki opredeljujejo nacionalnost v fazi produkcije in filmskega teksta.

**Ključne besede:** film, filmske študije, filmska veda, analiza vsebine, socialni konstrukcionizem, narod, nacionalizem

This article presents the methodology and results of a study based on an extensive sample of Slovenian post-independence films, co-financed by the Slovenian Film Fund between 1994 and 2010. By using content analysis according to Berelson, Holsti and Krippendorff the study included a variety of diegetic and non-diegetic elements, emphasizing the ones which determine nationality in the production phase and in the film text itself.

**Keywords:** film, film studies, content analysis, social constructionism, nation, nationalism

### Uvod

Kljub temu, da film v fazi njegovega kroženja v družbi in komuniciranja z javnostjo posega v vrsto družbenih procesov (gospodarske, kulturne, institucionalne, tehnološke itn.), pa njegova temeljna, nespremenljiva in materializirana določila ostajajo tista, ki ga opredeljujejo kot tekstualni objekt. Izpostavljanje tekstualnih značilnosti filma temelji na izročilu formalistične filmske teorije, ki se je v dvajsetih letih 20. stoletja ločila od realistične teoretske paradigme (Elsaesser in Hagener 2010, 3), preko odločilnega prispevka (post)strukturalističnih dognanj (predvsem Mitry 2000, Metz 2002, Barthes 1977a in 1977b, povzeto v Thompson 2007) pa gre za pogled na film, ki pod vprašaj postavlja zmožnost neposrednega podajanja otipljive realnosti v avdio-vizualnem univerzumu.

Vlogo umetnosti kot semiološkega dejstva je priznaval že zgodnji češki strukturalizem. Jan Mukařovský je že leta 1934 zapisal: »Vedno bolj postaja jasno, da tvorijo osnovo individualne zavesti prav do najglobljih plasti vsebine, ki sodijo h kolektivni zavesti. Posledica tega je, da postajajo problemi znaka in pomena vedno bolj pereči, zakaj vsaka duševna vsebina, ki presega meje individualne zavesti, dobi že zaradi svoje sporočilnosti značaj znaka.« (Mukařovský 1978, 267) Ta ugotovitev se sklada z osnovno strukturalistično premiso, da »ima jezik in z njim povezano logično preigra-

vanje ključno vlogo v konstituciji vseh vrst kulturnih procesov, vključujoč tiste narativne, katerih logika temelji na proizvajanju in permutaciji razlik.« (Elsaesser in Hagener 2010, 45) Sledeč teoriji znaka, kakor jo je utemeljil Ferdinand de Saussure (1997), je Christian Metz, nadgrajujoč takrat prevladujočo teorijo Andréja Bazina, menil, da moramo »film obravnavati ne samo kot samodejen, 'objektiven' proces snemanja (bazinovska pozicija), marveč kot jezik, sredstvo komunikacije, ki organizira in kodira svoj neobdelan material v skladu z nizom kulturnih konvencij.« (Thompson 2007, 511) Metz je postavil temelje za semiotiko filma: teorijo in sistematizacijo filma kot sistema znakov. Vendar pa je Metzova ideja, da je tudi v filmu možno izluščiti filmski jezik, predstavljala predvsem pomemben korak k uveljavitvi strukturalistično-formalistične filmske teorije v času, ko »so bile druge strukturalistične in formalistične analize prvotno mišljene za druge pripovedne medije (miti, ljudske povesti, romani)« (*ibid.*, 512), na dolgi rok pa tem njegovim zgodnjim zamislim zgodovina ni priznala veljave. Izmed vseh naknadnih izpeljav in kritik Metzove zgodnje semiologije so zato na tem mestu pomembnejši pristopi, ki raziskujejo, v kakšnem odnosu je v resnici film naproti lingvističnim sredstvom kot udejanjanjem jezika v praksi. Tako Jean Mitry (2000) kot Roland Barthes (1977a, 1977b), a tudi kasnejši Metz (2002) so se bolj prepričljivo ukvarjali z dihotomijo med vizualnim in lingvističnim (ali znakovnim) v filmskem mediju in so v filmske študije prenesli pozno-strukturalistično nadgradnjo misli Clauda Lévi-Straussa in njegovega preučevanja globlje ležečih struktur v bolj relativistično smer preučevanja jezika kot sistema znakov v smislu odprtega prostora konstrukcije pomena (Cook 2007a). Kot poudarja Pam Cook, citirajoč Stephena Heatha, enega prvih britanskih avtorjev, ki je pisal o strukturalizmu v polju literarne kritike, je »strukturo treba razumeti kot proces ali omrežje procesov, ki individuumе umeščajo v družbo, in da jezik igra pomembno vlogo v 'interpeliranju' individuumov oziroma v njihovi preobrazbi v 'subjekte' v družbi.« (Heath 1972, 35–36, cit. v Cook 2007a, 446–447) To pojmovanje subjekta izhaja iz dela Louisa Althusserja in »implicira, da je izkušnja, v kateri se individuumi imajo za svobodne tvorce idej in vanje verjamejo, dejansko imaginarna ali ideološka oziroma temelječa na neprepoznavanju.« (Cook 2007a, 447)

Jean Mitry je po drugi strani v filmski teoriji v skladu s strukturalistično teoretsko linijo ugotovil, da film »najprej in predvsem sestavljajo podobe« in da te »še le v dodatku postanejo (ali imajo potencial postati) znaki. Niso pa to samo znaki kot besede, ampak najprej objekti in konkretna realnost, objekti, ki privzamejo (ali jim je pripisan) vnaprej določen pomen. Na ta način je film jezik; postane jezik v meri, da je najprej reprezentacija. ( ... ) Je, tako rečeno, jezik druge stopnje.« (Mitry 2000, 15) Podobe so zatorej najprej neka »past za pogled«, če uporabimo lacanovski jezik, ki gledalca še le zapelje v narativna kolesa, da postane podrejen smislu, posredovanem z znakovnimi sredstvi. Kot je v dobi poznega strukturalizma

monumentalno zatrdil Roland Barthes, »ni povsem natančno govoriti /o nas kot/ o civilizaciji podobe – še vedno smo in to bolj kot kadarkoli prej, civilizacija pisave, kjer sta pisava in govor temelja informacijske strukture« (Barthes 1977a, 38), saj so, kot pravi konkretnije na drugem mestu, »v vsaki družbi razvite različne tehnike za fiksiranje lebdeče verige označevalcev, da bi se s tem soočili s terorjem negotovih znakov.« (*ibid.*, 39) Tekst, bodisi v pisani obliki bodisi v posrednem, vizualnem komuniciranju tako postane privilegirano mesto reprodukcije ideologije ali nepregledne množice njenih partikularnih interpretacij, ki v svojem bistvu zasedajo svoje mesto kot inštrumenti udejanjanja družbene moči, kar se povsem pripenja že k obravnavani širši konstrukcionistični teoretski paradigmi, ki torej sega od umetnostne produkcije in študij nacionalizma kot temeljnih opor te raziskave, kakor tudi širše v družbeno teorijo.

Sam mehanizem podajanja tekstualno zaznamovanih informacij znotraj vizualnega medija, kakršen je narativni film, je najustreznejše razkriti s pomočjo koncepta diskurzivnega jedra (glej Majcen 2009), ki filmsko podobo (kader) razdeli na dva očitno ločena dela: na samo diskurzivno jedro, preko katerega se v podobi reproducira tekstualna, scenaristična predloga (navadno v obliki osrednjih filmskih likov in njihovih dejanj), in okoliških informacij, ki bodisi tvorijo globalen označevalec v smislu geografskega indikatorja bodisi sestavljajo naključno zajeto množico informacij. Osrednji potencial uspešnega prenosa interpretacijske agende na gledalca oz. pogosto ključna ideološka gesta v tem procesu se skriva prav v zakritosti teh informacij v realnosti, ki jo intuitivno neposredno reproducira filmski medij, kjer je za razkritje vendarle potreben določen *know-how* branja vseh konotacijskih podtonov filmske naracije, da bi se izognili njeni brezpogojni konzumaciji. In medtem ko se na ravni izoliranega filmskega teksta semiotična analiza v Barthesovi (1977b) izpeljavi in kritična diskurzivna analiza v Faircloughovi (1995) kažeta kot najprimernejši metodi *kvalitativne* tekstualne analize, je za *kvantitativno* raziskovanje tekstualnih elementov vendarle potrebno poseči po analizi vsebine, kakršno so vzpostavili in opisovali Berelson (1952), Holsti (1969) in Krippendorff (1980). Več o tem kasneje.

Z analizo vsebine slovenskega poosamosvojitvenega filma sem v raziskavi iskal elemente nacionalnega v filmskih tekstih. Iskal sem jih povprek treh kategorij tekstualnih označevalcev: kot prvo, **pripovedne koordinate** – čas, prostor in jezik filmskih naracij, a tudi tip naracije, način uporabe glasbe in odnos do nacionalne krajine tako na mednarodnem (zamišljanje položaja Slovenije v mednarodnem gospodarskem, političnem in kulturnem okolju) kot notranje nacionalnem nivoju (zamišljanje odnosa med regijami); kot drugo, **osebne karakteristike likov v naraciji** – predvsem sem bil pozoren na pojavljanje tujih likov v diegetskem prostoru, natančneje pa sem analiziral predvsem glavne like oziroma t. i. fokalizatorje ter tudi odnos med protagonistom in antagonistom v filmski pripo-

vedi; kot tretje pa **uporabo nacionalnih simbolov** – konkretna pojavljanja zastav, grbov, himen in monetarnih valut v vizualnem filmskem prostoru. Vse omenjene elemente v treh kategorijah lahko označimo za **znotrajdiegetske**<sup>1</sup> elemente, raziskovalni obrazec pa sem dopolnil tudi z nekaterimi **zunajdiegetskimi** podatki oziroma kriteriji, kot so tisti o produkcijskih podjetjih, letu nastanka, sredstvih, ki jih je projektu podelil Filmski sklad RS, skupni količini sredstev, ki jih je zbral projekt, ter na samem koncu še tisti o tipu filmske pripovedi in predlogi za film.

Pri izbiranju raziskovalnih kriterijev me je vodila težnja po čim širšem zajemanju vseh spremenljivk, ki gradijo nacionalni značaj filmskih naracij v obravnavanem vzorcu. Medtem ko so nekatere izmed njih osnovne in jih v nobenem primeru ne bi smel izpustiti (vprašanja pripovednih koordinat in uporabe nacionalnih simbolov), pa imajo osebne karakteristike likov v naraciji bolj posredni pomen. V raziskavo slednjih me je vodila konstrukcionistična naravnost, za katero menim, da bi mi prav tukaj utegnila pokazati nekaj ključnih značilnosti glavnih likov v slovenskem posamosvojitvenem filmu. To so namreč liki, preko katerih je umeščen gledalčev pogled (fokalizacija) na skonstruirano realnost, ta pogled pa lahko ima določeno širšo logiko, trende in smernice, ki bi se lahko izkazale v analizi celotnega vzorca. Že Althusser (2000, 101) je opozoril na to, da je vsak človek ob rojstvu kljub svoji nepopisanosti, nedolžnosti in nebogljenosti »vselej-že subjekt« in so mu nemudoma pripisani določeni elementi različnih družbenih identitet (npr. kot otrok, državljan, pripadnik religije ...), s čimer individuum (med drugim) takoj postane nacionalni subjekt, njegova biološka bit pa se spne z nacionalno. Po Althusserju smo v družbeni realnosti subjekti vsi, ne glede na starost, spol, vero, raso, poklic itn. Pa vendar po drugi strani konstrukcionistična narava gradnje nekega korpusa filmskih tekstov predvideva neenakomerno porazdelitev teh elementov in privilegiranje le določenih diegetskih ali osebnostnih spremenljivk, ki kažejo tudi neenakomerno porazdelitev družbene moči. Vprašanja starosti, spola in vere so mi v analizi podale profil prevladujočega nacionalnega subjekta, preko katerega korpus filmov iz vzorca kvantitativno prevladujoče prikazuje (in predvsem gradi) posamosvojitveno družbeno realnost.

Pomembno je poudariti, da gre za analizo, ki ni obremenjena s kvantitativno dominantnostjo samo nekaterih filmov, ki so v razširjenem publi-

---

<sup>1</sup> Kot je ta pojem definiral Christian Metz: »Diegeza označuje predstavljeno v filmu, se pravi, vso filmsko denotacijo, tj. zgodbo, filmski čas in prostor, osebe, prizorišča in druge narativne elemente, uzrte z denotacijskega vidika.« (cit. v Kavčič in Vrdlovec 1999, 136) Kot dodajata Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec: »S pojmom dljegezel je torej zajet tako film[skil] psevdosvet kot vse, kar je v tem svetu predstavljeno, od mitoloških pošasti do muhe na oknu, od zibke do krste, iz katere pride vampir, od solze na licu do fekalij v straniščni školjki, od detektivove pipe do kriminalke, ki jo bere (ali filma, ki ga gleda po TV), od korakov na stopnišču do pogleda skoz lino, itn.« (*ibid.*)

cističnem jeziku urejeni v razne kanone, temelječe bodisi na kriterijih kritiškega okusa ali prikazovalnega uspeha. Šele takšna raziskava, ki posveča enakomerno pozornost filmom povprek celotnega vzorca, lahko razkrije pravi značaj določenega korpusa tekstov, njihovih najpogosteje udejanjenih narativnih potez, tekstualnih decentriranj, zgoščevanj in nesorazmerij.

## Raziskovalni cilj

Raziskovalni cilj analize je bil razkriti vrsto narativnih potez v filmih vzorca, ki segajo od pripovednih koordinat (temporalnih, lokacijskih, jezičnih), osebnih karakteristik glavnih pripovednih likov (starost, spol, vera, narodnost) do pojavljanja nacionalnih elementov (zastav, himn, grbov in monetarnih valut) v vizualnem tkivu filmov. Primarni raziskovalni cilj analize vsebine je zato bil razkriti nesorazmerja v pojavitvi teh elementov in splošno logiko njihovega pojavljanja povprek vzorca. Glede konkretnih raziskovalnih vprašanj je bilo pričakovati, da bo analiza dala konkretne odgovore na vprašanja, kot so: Kateri jeziki se pojavljajo v slovenskem poosamosvojitvenem filmu?<sup>2</sup> Katera slovenska narečja prevladujejo v SPF? V katero *obdobje* je SPF najpogosteje umeščal svoje naracije? V kateri *prostor* je SPF umeščal svoje naracije? Kakšen je odnos med centrom države in provinco v SPF ter med urbanim in ruralnim? Če se v SPF pojavljajo liki drugih nacionalnosti kot slovenske, kateri so to? Če SPF referira na like in prostore izven Slovenije, kateri so in kakšna je logika njihovega pojavljanja? Kakšnega spola, starosti, nacionalnosti, poklica in vere so glavni liki v SPF? Kdo so antagonisti, kakšne nacionalnosti so in kakšni so razlogi za njihov konflikt s protagonistom? V kolikšni meri se v SPF pojavljajo nacionalni simboli, kot so zastave, grbi, himne, denar in spomeniki, ter kakšen je namen in logika njihovega pojavljanja? Kako lahko opišemo nacionalno krajino v SPF? Kakšna je vloga glasbe v SPF? Kakšen tip naracije uporablja SPF za posredovanje svojih pripovedi? Od kod SPF črpa gradivo za svoje pripovedi? Takšna analiza vsebine bi morala podati konkretne, kvantitativne in zatorej preverljive rezultate s kredibilnostjo znanstvenega raziskovanja.

## Metodologija

Analiza vsebine, kakršno so kot utemeljitelji opisovali Berelson (1952), Holsti (1969) in Krippendorff (1980), je predstavljala izbrano metodologijo, ki uveljavlja sistematično, na znanstvenih načelih utemeljeno analizo, s katero »objektiviziramo, kvantificiramo in do določene mere očistimo zdravorazumske vtise.« (Allport 2009, 37) Bernard Berelson (1952,

<sup>2</sup> Odslej SPF.

18) je podal vplivno definicijo te metode: »Analiza vsebine je raziskovalna tehnika za objektivno, sistematično in kvantitativno opisovanje manifestirane vsebine komunikacije.« Krippendorffova intervencija k tej definiciji je, kot povzema Schröder (2002, 104), vključevala ugovor na Berelsonovo poudarjanje kvantitativnosti metode kot tudi dejstva, da lahko z njo preučujemo tudi latentne vsebine in skrite pomene, ki kljub oteženi analizi ne bi smeli ostati neopaženi.

Aplikacijo analize vsebine na sistematično raziskovanje filmskega gradiva postavlja določene izzive raziskovalcu. Predvsem Krippendorffov pomislek o razširjanju raziskave onkraj manifestiranih pojavov, torej v polje mogočih konotativnih, latentnih branj (npr. ironija v filmu), se kaže kot privlačna pot, pa vendar to, vsaj v primeru raziskovanja filmskih naracij, omaja znanstvene temelje metode, o čemer piše Alexander George (2009, 153), ki obenem pravi, da mnoge tovrstne raziskave kljub pomislekom vseeno uberejo to pot. Glavna težava glede znanstvene objektivnosti se skriva v dejstvu, da v času opravljanja te raziskave računalniška obdelava podatkov, pogosta metoda v analizi vsebine, ki jo je tudi Krippendorff obravnaval že v prvi izdaji svoje knjige iz leta 1980, ni primerna za raziskovanje filmskega gradiva, saj človeška inteligenca še vedno bistveno presega sposobnost umetne in se tako kaže kot najboljši, čepravno k pomanjkljivostim nagnjen način obdelave (vizualnih) podatkov. Kot pravijo Nacos et al. (2009, 243): »Čeprav živimo v dobi računalnikov, večino analiz vsebine poročil medijev še vedno opravljajo človeški šifranti. ( ... ) Če bi računalnike lahko programirali na način, da bi lahko bili v pomoč pri zapletenem šifriranju s stopnjo zanesljivosti, kakršna se pričakuje od človeških šifrantov, bi bile analize velikih količin tekstov v družbenih vedah opravljene v delčku časa in z bistveno nižjimi stroški, kakor to opravljamo dandanes.« Po drugi strani pa se nagnjenost k človeški napaki šifrantov za razliko od računalniške obdelave podatkov ne izkaže nujno za tako veliko slabost, kot bi lahko intuitivno sklepali. Kot priča raziskava Brigitte L. Nacos in kolegov, je primerjava analiz vsebine na določeno temo, ki so jo opravili človeški šifranti, in računalniške obdelave v različnih ameriških časnikih pokazala, da je »analiza vsebine istih odsekov besedila, ki je nastala na oba načina šifriranj, pokazala precejšnjo zanesljivost tako pri človeku kot stroju, čeprav je slednji zmagal« (*ibid.*, 246). Kljub svoji zanesljivosti in hitrosti računalniškega razbiranja se lahko človeški šifranti lažje osredotočijo na teoretsko raziskovanje in se izognejo »zgrešenim in bizarnim interpretacijam teksta«, ki se kažejo kot slabosti računalniškega zajema (Shapiro 2009, 234). Čeprav se bo to v prihodnosti tudi pri razbiranju vizualnih informacij spremenilo, pa je pri tem determinirajočem vztrajanju pri človeškem raziskovalcu vendarle potrebno delati predvsem na tem, da v čim večji meri zagotovimo objektivnost, zanesljivost, natančnost, sistematičnost, splošnost, veljavnost ter ponovljivost znanstvenega raziskovanja. Če je raziskovalni vzorec v svoji količini obvladljiv človeškemu ali celo

enemu samemu človeškemu šifrantu (kar v tej situaciji tudi zaradi dobrega poznavanja gradiva zagotovo je), potem ni razloga za dobršno, čeravno ne popolno mero zaupanja v človeškega šifranta.

Tudi samo vztrajanje pri manifestnih vsebinah, kakor je metodologijo definiral Berelson (torej še preden sploh razmišljamo o tistih latentnih), že samo po sebi prinaša raziskovalcu dovolj trnovih ovir in preizkušenj pri sledenju omenjenim znanstvenim načelom. Težava se pojavi pri opazni vlogi raziskovalca pri samem prenosu informacij, torej pri razbiranju pomena iz filmskega vizualnega gradiva v sistematično urejeno zaporedje tekstualnih označevalcev, kar je bistveno drugače, kot pa če bi imeli na voljo že izvirno tekstualno gradivo (časopise, pisma itd.), v idealnem scenariju celo v elektronski obliki (npr. spletne strani), pa vendar vseeno lažje kot pri zapisovanju žive komunikacije (npr. intervjujev v živo), saj gre pri filmu vendarle za končni, uradni in nespremenljiv zapis na filmskem ali digitalnem mediju. Pri količini gradiva, kot je bila uporabljena v moji raziskavi (pribl. 100 ur filmskega gradiva), je analizo vsebine pravzaprav nemogoče izvesti s stoodstotno zanesljivostjo, zato je ključnega pomena predvsem to, da zagotovimo in se čim bolj približamo idealnim pogojem za izvedbo raziskave. Klaus Krippendorff kot glavne pomanjkljivosti na poti do popolne zanesljivosti opisuje: »Elementov nezanesljivosti je mnogo. Merilni inštrumenti lahko zatajijo ali na njih vplivajo nerelevantne okoliščine njihove uporabe, lahko so napačno uporabljeni. Raziskovalci se lahko razhajajo glede pravilnega branja teksta. Navodila šifriranja so lahko nejasna. Definicije kategorij so lahko dvoumne ali ne ustrezajo tistemu, kar bi morale opisovati. Šifranti se lahko utrudijo, postanejo nepozorni pri pomembnih detajlih ali so tako ali drugače pristranski. Nezanesljivi podatki pa lahko vodijo k temu, da raziskovalci proizvedejo napačne sklepe glede pojavov, ki jih raziskujejo.« (Krippendorff 2009, 350)

Pa vendar je te ovire na poti do objektivne, zanesljive in ponovljive raziskave s čim bolj podobnimi rezultati vendarle možno zmanjšati z določenimi ukrepi, ki sem jih pri analizi vsebine v tej raziskavi udeležil v največji možni meri. Najprej je pomembno opisati značilnosti človeškega šifranta samega, ki nosi bistveno vlogo pri doseganju čim bolj zanesljivih rezultatov. Velika prednost analize vsebine v tej raziskavi je predvsem ta, da vzorec dopušča opravljanje celotnega raziskovanja enemu samemu šifrantu in torej za pomoč v procesu analiziranja gradiva ni potrebno najemati zunanjih sodelavcev. Poleg tega šifrant v tem primeru izhaja iz iste stroke, iz katere izhaja tudi celotno analizirano gradivo, pri čemer je potrebno dodati tudi element dobrega predhodnega poznavanja gradiva in dejstvo, da je raziskava pod nevtralnimi akademskimi zaledjem s svojimi cilji in nameni zastavljena tako, da ni razlogov za kakršnokoli pristransko branje in preferiranje določenih končnih rezultatov nad drugimi. Ko Krippendorff (*ibid.*, 351) tako ob načelu »reproduktivnosti navodil šifriranja« omeni, da »šifrantje lahko potrebujejo uvajanje«, v tem primeru to zaradi navedenih

razlogov ni potrebno, saj je zagotovljena najvišja možna stopnja poznavanja tako gradiva kot načinov in ciljev šifriranja. Pomembna in bistvena je bila zato predvsem enostavna, natančna in jasna definicija posameznih opazovanih elementov v raziskovalnem obrazcu, ki bo zagotovila tudi čim večjo možno ponovljivost rezultatov.

Pri analizi vsebine sem v raziskavi uporabil kombinacijo različnih tipov raziskovanja in opazovanja. Raziskovalni (oziroma šifrantski) obrazec je tako vseboval kombinacijo frekvenčnih in nefrekvenčnih spremenljivk, ki so to konkretno analizo vsebine ponesle onstran Berelsonove definicije o kvantitativnosti te metode, saj je dejansko šlo za kombinacijo kvantitativnih in kvalitativnih opisnih elementov. Visok nivo kvantitativnosti (kot zaželen cilj v sledenju znanstveni podlagi raziskave) je bil zagotovljen z nominalnimi (enakovrednimi namesto hierarhičnimi) značilnostmi atributivnih (opisnih namesto številčnih) spremenljivk. Atributivnost v prvi fazi šifriranja je neizogibna nujnost pri raziskavi nacionalnih elementov, saj spremenljivke nacionalnega ni možno opisati drugače kot z besednimi označevalci, čeprav je v drugi fazi (preko štetja njihove frekvence znotraj posamezne kategorije) vpeljana tudi nujna nominalna razsežnost, ki na koncu šele zagotovi statistično oštevilčevanje rezultatov in s tem njihovo konkretno numerično obliko, ki je na voljo končni interpretaciji raziskave.<sup>3</sup> S tem je bila po Alexandru Georgeu (2009, 145) udejanjena kombinacija »frekvenčnih in nefrekvenčnih vsebinskih indikatorjev«, kjer so bili prvi izrazito kvantitativni v svojem značaju, drugi pa vpeljani vrsti različnih pojavnih oblik (ne samo opisna narava besednega označevalca, npr. »slovenski«, temveč tudi njegova prisotnost ali odsotnost v določeni enoti raziskovalnega vzorca).

Po drugi strani pa je bila manjšina spremenljivk izrazito kvalitativnega značaja. Razlog za poseg po tej nestatistični metodi odseva že omenjeno značilnost raziskovanja »vedenjskih in situacijskih kontekstov komunikacije« (ibid., 153), kjer uvrščanje opisnih elementov v kategorije in težava njihovega branja iz vizualnega gradiva odpove in ni možno zagotoviti uniformne atributivnosti (denimo pri opisu konfliktne tematike med protagonistom in antagonistom in deloma pri opisovanju tanke linije razmerja med centrom, provinco, ruralnim in naravo), kakor tudi želja po preizkusu opisovanja nekaterih izrazito kvalitativnih konceptov, izhajajočih iz družbenih ved, kakor je denimo tisti »nacionalne krajine« (Smith 1996, 120). Vsekakor pa je, kot rečeno, atributivnost v večini raziskovalnih enot uporabljena na način, ki omogoča njihovo nehierarhično nominalnost (in s tem objektivnost), v drugi fazi pa tudi njihovo numeričnost oziroma frekvenčnost.

---

<sup>3</sup> Primer: pri opisu narodnosti likov v pripovedi je v prvi fazi neizogibno uporabiti besedni označevalec (npr. slovenski, nemški, ameriški), šele v drugi fazi pa lahko te označevalce preštevamo z numeričnimi sredstvi.



Največja pozornost in tudi cilj v procesu šifriranja v analizi vsebine v tej raziskavi je bila posvečena prav pozitivno ovrednotenim vidikom in načelom znanstvenega raziskovanja, ki to analizo vsebine naredijo izrazito kvantitativno in posledično objektivizirano, splošno zanesljivo, natančno, sistematizirano, veljavno ter ponovljivo v svojem značaju.

## Argumentacija vzorca

Vzorec za analizo vsebine so tvorili slovenski igrani celovečerni filmi, ki jih je večinsko ali delno sofinanciral Filmski sklad Republike Slovenije od njegove ustanovitve leta 1994<sup>4</sup> do njegovega preoblikovanja v Slovenski filmski center leta 2010.<sup>5</sup> Vzorec je s tem vzet iz celotne populacije, ki jo označuje bodisi pojem »slovenskega filma« bodisi pojem »slovenskega poosamosvojitvenega filma«. Po klasifikaciji tipov vzorčenja, kot jih opiše Krippendorff (1980, 66–69), se ta tip opredeljuje kot vzorčenje v skupinah (*cluster sampling*) in sicer v enostopenjski obliki. »Vzorčenje po skupinah vzame skupino elementov za vzorčne enote. Skupine izkazujejo naravne razločitve in meje. Izbor določene skupine privede vse njene elemente v vzorec in ker skupine vsebujejo neznan število elementov, je verjetnost, da bo enota vključena v vzorec, odvisna od velikosti skupine.« (*ibid.*, 67) Iz celotne populacije »slovenskega filma« oz. »slovenskega poosamosvojitvenega filma« je torej vzeta jasno razločna skupina elementov, bodisi formalno (igrani in celovečerni film),<sup>6</sup> temporalno (med 1994 in 2010) ali institucionalno (sofinanciranje Filmskega sklada), ta skupina pa kljub svoji velikosti v nadaljnji fazi ne tvori manjšega, naključnega vzorca (v obliki večstopenjskega vzorčenja), temveč se uvršča v osnovno definicijo vzorčenja po skupinah, kjer velikost vzorca narekuje število elementov, ki ustreza definiciji za posamezno skupino.

Razlika med populacijo<sup>7</sup> in vzorcem<sup>8</sup> je posledično majhna, pa vendar bistvena. V prvi fazi je iz vzorca v primerjavi s populacijo slovenskega poosamosvojitvenega filma odpadlo 9 filmov, ki so nastali med letoma 1991 in 1994 in so bili financirani bodisi neodvisno bodisi z neposredno podporo Ministrstva za kulturo RS še pred ustanovitvijo Filmskega sklada. Iz vzorca v obravnavanem obdobju 1994–2010 pa so bile izključene vse

<sup>4</sup> Filmski sklad RS je bil formalno ustanovljen z Zakonom o filmskem skladu Republike Slovenije v *Uradnem listu* št. 17/1994, sprejet dne 18. 3. 1994.

<sup>5</sup> Formalno je vlada RS sklep o preoblikovanju Filmskega sklada v Filmski center sprejela 23. 9. 2010, objavljen v *Uradnem listu* št. 77/2010.

<sup>6</sup> Namesto ostalih skupin, kot so denimo dokumentarni film, kratki film in srednjemetražni film.

<sup>7</sup> Celotnim gradivom, ki predstavlja raziskovalni interes, v tem primeru »slovenski poosamosvojitveni film«.

<sup>8</sup> Iz populacije izbrano gradivo, iz katerega je možno povleči sklepe, ki veljajo za celotno populacijo (Krippendorff 1980, 66).

neodvisne produkcije in tiste produkcije, ki so jih financirale druge institucije (privatni studiji in podjetja, RTV Slovenija). Glede na seznam v *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov 1931–2010* (glej Furlan et al., 2011), so takšni (igrani) filmi trije. Glavni argument za izbiro pojma »igranega filma« je izvorna predispozicija konstruirane narave takšnih naracij, ki se bistveno razlikujejo od denimo dokumentarnega filma. Slednjega Andrej Šprah (2010, 27) opredeli ne samo kot samostojen žanr (na isti ravni kot vestern, melodrama ali znanstvenofantastični film), temveč kot samostojno panogo, enakovredno igranemu, eksperimentalnemu ali animiranemu filmu. Kljub temu pa je bila z vidika teoretskega konstrukcionizma in tudi iz povsem pragmatičnih razlogov narejena izjema: v Sloveniji je v vzorčenem obdobju delovanja Filmskega sklada nastal samo en celovečerni animirani film, to je *Socializacija bika?* (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič), ki se teoretsko sklada z vidikom konstrukcije naracije<sup>9</sup> in je bil zaradi količinske zanemarljivosti te panoge (ter njegovega samostojnega položaja znotraj vzorčne skupine animiranega filma) pridružen vzorcu igranega filma.

Celoten vzorec je tako sestavljalo 71 filmov oziroma enot vzorca. Razlog, zakaj so imeli nekateri filmi v vzorcu letnico 2011 (ko se je Filmski sklad torej že preoblikoval v Slovenski filmski center), je bil ta, da so bili sprejeti v financiranje še v obdobju Filmskega sklada do vključno leta 2010 in imajo tudi v začetni špici in v drugih virih med produkcijskimi podatki kot sofinancerja navedenega Filmski sklad RS.

Iz analize vsebine sta bila iz izjemnih vzrokov umaknjena dva filma, to sta *Felix* (št. 3, 1996, Božo Šprajc) ter *Reality* (št. 55, 2008, Dafne Jemeršič). Prvi je bil predvajan samo na posameznih projekcijah ob času izida, potem pa je bil zaradi produkcijskih sporov umaknjen iz distribucije, nobena filmska institucija (Slovenski filmski center, Slovenski filmski arhiv pri Arhivu RS) pa nima kopije filma niti na filmskem traku niti na drugih nosilcih zvoka in slike, s čimer je nedosegljiv tako splošni kot strokovni javnosti. Drugi je kljub uradnemu statusu dokončanega filmskega dela še vedno v fazi načrtovanja izida, prav tako pa v javnih institucijah ni dosegljiva nobena kopija filma niti na filmskem traku niti na drugih nosilcih zvoka in slike, s čimer je enako kot prvi nedosegljiv tako splošni kot strokovni javnosti. Omenjenima pa lahko dodam še film *Šanghaj* (2012) Marka Naberšnika, ki je bil v sofinanciranje sprejet še v času Filmskega sklada, torej pred preoblikovanjem v Slovenski filmski center, pa vendar do časa opravljanja pričujoče raziskave v letu 2011 in v začetku leta 2012 še ni bil javno predvajan.

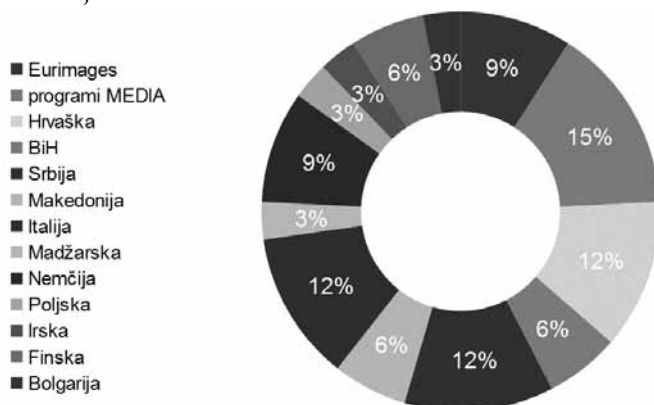
---

<sup>9</sup> Morda celo za stopnjo bolj kot igrani film, ki s svojim mehaničnim kamerinim zajemanjem vizualnih informacij na platno ujame dobršen del realnega sveta, medtem ko je pri animiranem filmu celoten vizualni prostor dejansko potrebno zgraditi s praznega lista papirja ali računalniškega monitorja.

## Ključni rezultati raziskave

### TUJI SOFINANCERJI

11 filmov ali **15 %** vseh filmov v vzorcu je v produkcijske namene pridobilo sofinancerja izven meja Slovenije, vsi ostali so bili narejeni izključno z domačim kapitalom. *Slika 1* prikazuje tuje sofinancerje po državah oziroma, če gre za pan-evropskega financerja, po tipu organizacije. Ker lahko ima posamezen film več sofinancerjev, preglednica prikazuje št. sofinancerjev, ali splošneje rečeno, število beleženj. Omenjenih 11 filmov je pridobilo 33 tujih sofinancerjev.



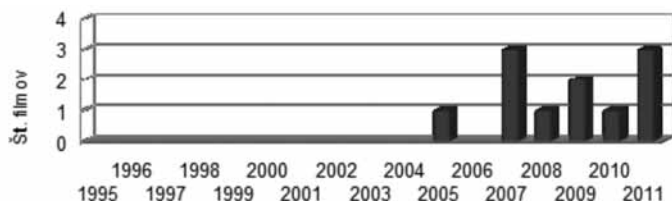
Slika 1: Tuji sofinancerji po državah/organizacijah (v odstotkih)

Čeprav gre za majhen podvzorec, so vendarle opazne tri prevladujoče osi: na eni strani pan-evropski instituciji Eurimages in MEDIA, h katerima so se slovenski producenti obrnili 8-krat (**24 %** vseh beleženj), na drugi države Zahodne Evrope z 10 sofinanciranj (**30 %**) ter financerji iz držav bivše Jugoslavije, od koder so filmi v vzorcu financiranje prejeli 12-krat (**36 %** vseh beleženj). Sofinancerji iz Vzhodne Evrope tvorijo 9 % sofinancerjev.

11 obravnavanih filmov, ki so pridobili tujega sofinancerja, je neena- komerno porazdeljeno na časovni osi, saj so se pridobivanja mednarodnih sredstev vsi lotili po letu 2004, kot prikazujeta *Preglednica 1* in *Slika 2*.

Leto	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	skupaj
Št. filmov	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	1	2	1	3	11

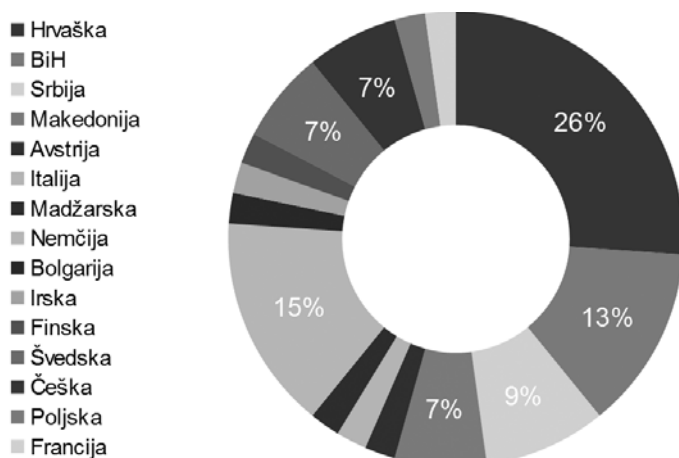
Preglednica 1: Število filmov z enim ali več tujih sofinancerjev po letih



Slika 2: Število filmov z enim ali več tujih sofinancerjev po letih

## TUJI KOPRODUCENTI

Shema tujih koproducentov kaže malce drugačno sliko kot pri tujih sofinancerjih. Kot prikazuje *Slika 3*, je na seznamu prisotnih več držav. 22 filmov v vzorcu je pridobilo vsaj enega tujega koproducenta, teh 22 filmov pa je skupaj pridobilo 46 koproducentov.



Slika 3: Tuji producenti po državah (v odstotkih)

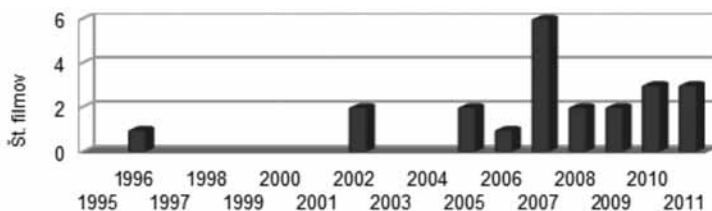
Sosednja Hrvaška je najpogosteje zastopana koproducentska država z dvanajstimi rezultati, sledita pa Bosna in Hercegovina s šestimi in Srbija s štirimi. Po številčnosti se med omenjeni umesti le Nemčija s sedmimi koproducenti.

Pri razdelitvi ter rezultatov po regijah prevladuje bivša Jugoslavija s 54 % koproducentov, sledita pa Zahodna Evropa s 33 % in Vzhodna Evropa s 13 %.

Zaradi večjega števila koproducentov v primerjavi s številom sofinancerjev je smiselno pogledati tudi, ali se tudi tukaj pozna nesorazmerje na časovni osi, ki je v primeru sofinancerjev pokazalo občutnejše poseganje v tujino šele po letu 2004; spodaj v *Preglednici 2* in *Sliki 4*.

Leto	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	skupaj
Št. filmov	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	2	1	6	2	2	3	3	22

Preglednica 2: Število filmov z enim ali več tujih koproducentov po letih

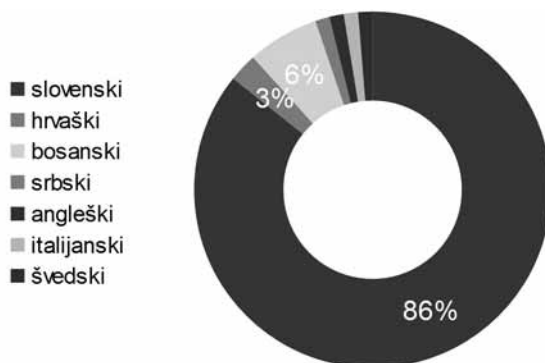


Slika 4: Število filmov z enim ali več tujih koproducentov po letih

Z izjemo filma *Felix*, ki je leta 1996 kot prvi v vzorcu oral ledino pridobivanja tujih koproducentov, je večina filmov z zunanjimi koproducenti tudi tukaj umeščena v obdobje po letu 2004, z večjo intenziteto pa od leta 2007 naprej.

## JEZIK

Uporabljene nacionalne jezike v filmih iz vzorca sem ločil na prevladujoč (večinski) jezik v filmu, ki je lahko bodisi eden bodisi jih je več (v primeru, da sta dva ali več jezikov enakovredno zastopana), od koder tudi razlog za večje število zabeleženih jezikov, kot je filmov v vzorcu. *Slika 5* kaže zastopstvo večinskega, prevladujočega jezika v enotah vzorca.



Slika 5: Večinski jezik v filmu

Slovenski jezik je daleč najbolj zastopan jezik v enotah vzorca, vsi ostali jeziki tvorijo zgolj izjeme, med katerimi je najopazneje zastopan bosanski jezik.

Bosanski jezik je kot večinski jezik prisoten v filmih *Kajmak in marmelada* (ob slovenskem in srbskem), *Na planincih* (ob slovenskem), *Estrellita – pesem za domov* (ob slovenskem), *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (ob slovenskem) ter *Piran – Pirano* (ob slovenskem in italijanskem), hrvaški jezik v filmih *Ruševine* (ob slovenskem) ter *L ... kot ljubezen* (ob slovenskem), angleški v filmu *Prehod* (ob slovenskem), švedski pa v filmu *Noč*, ki je tudi edini film v vzorcu, kjer kot večinski jezik nastopa samo tuji jezik, ob pripombi, da so v vzorcu tudi nekateri filmi, v katerih ne govorijo (*Arheo, Circus Fantasticus*).

Ob prevladujočem jeziku v posameznih filmih pa se pojavljajo tudi manjšinski jeziki, bodisi v enem ali v več prizorih, ki količinsko vendarle ne dosegajo zastopanosti večinskega jezika. Jeziki držav bivših jugoslovanških republik so tisti, ki se najpogosteje pojavljajo v enotah vzorca: 31 beleženj pomeni **45 %** vseh beleženj manjšinskih jezikov v filmu. Zelo opazno je tudi zastopstvo angleškega jezika (16 beleženj / **23 %**), ki pa se je v prejšnji rubriki kot večinski jezik pojavljal samo v enem primeru, v obliki posameznih pojavljanj pa je torej bistveno bolj opazen.

## NAREČJA

Podobno kot pri jeziku sem tudi pri beleženju narečja uporabil načelo prevladujočega (večinskega) narečja, torej označeno je bilo samo v primeru, ko je bilo možno reči, da to narečje prevladuje v filmu. Upošteval sem tudi filme, kjer sta prevladujoči narečji dve, izključil pa sem filme, v katerih se je enakomerno porazdelilo več narečij.

V *Sliki 6* so narečja porazdeljena po slovenskih pokrajinah, razen omenjenih izključenih filmov pa sem zapisal 68 beleženj prevladujočih narečij v filmih vzorca. Odločno najbolj prevladujoče narečje oz. pokrajinski govor je ljubljanski oziroma osrednjeslovenski, ki zavzame kar **65 %** vseh beleženj, daleč zadaj pa v enaki meri sledijo štajerska narečja oz. pokrajinski govori (mariborski, celjski) z **12 %** ter knjižni jezik prav tako z **12 %**. Prekmursko in primorsko narečje zasedata vsak po **4 %**, jugovzhodnoslovensko pa **3 %**.

## DIEGETSKI ČAS

Popisovanje diegetskega časa v kvantitativni analizi je lahko težavno, ker filmi enotnosti časa (ena letnica za celotno dogajanje) še zdaleč ne uporabljajo nujno, temveč lahko skačejo iz enega časa v drugega ali pa prikazujejo dogajanje povprek večletnega odvijanja dogodkov, najpogosteje v biografskih filmih. Uvrščanje časovnih indikatorjev v numerično preglednico brez dodatne kvalitativne analize se lahko v tem primeru izkaže za nekoristno.

Vseeno je smotno ločiti osnovno obravnavanje diegetskega časa v slovenskem poosamosvojitvenem filmu: 1) na filme, ki se brez časovnih indikatorjev očitno dogajajo v času snemanja filma (tukaj uvajam pojem »ne-definirane sedanjosti«), 2) na filme, ki svoj čas definirajo in se dogajajo v letih tik pred snemanjem filma (»definirana sedanjost«), 3) filmi, ki imajo bolj ali manj določene časovne koordinate v preteklosti ter 4) filmi, ki iz različnih razlogov (npr. težnja po univerzalnosti predstavljenega časa) diegetskega časa ne definirajo. Tukaj zaradi potencialno heterogenega obravnavanja časa znotraj posameznega filma uporabim število beleženj,<sup>10</sup> zaradi morebitne *fizične* umeščenosti dogajanja v več časovnih obdobjih pa ne upoštevam načela večinskega diegetskega časa (ignorirajoč posamezne prizore iz drugega časa kot večinski), temveč tako večinsko kot manjšinsko časovno uprizarjanje.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> V primeru filma *Ekspres, ekspres*, katerega diegetski čas obsega celotno obdobje od osemdesetih do sredine devetdesetih let, bosta tako zabeleženi obe referenci, tako na osemdeseta leta (kot zgodovinski čas) in na definirano sedanjost.

<sup>11</sup> V primeru filma *Stanje šoka*, kjer se začetni del filma odvije v letu 1986, večina pa v letu 1996, tako zabeležim obe referenci.

Diegetski čas	Št. beleženj
nedefinirana sedanjost	40
definirana sedanjost	15
zgodovinsko umeščeni filmi	13
ni definirano	5
skupaj	73

Preglednica 3: Diegetski čas (št. beleženj)

Diegetski čas, ki se ujema s časom nastajanja filmskega projekta in torej odseva takratno družbeno realnost, je tako mogoče zaznati v 55 od 73 beleženj, kar znese veliko večino, 75 % vseh zapisanih referenc.

Šele ko se osredotočim na zgodovinsko umeščene filme, se razkrije prava težava kvantitativnega opisovanja diegetskega časa povprek raznoliklega vzorca filmov. Filmi lahko uprizarjajo cela obdobja trajanja, konkretne temporalne reference ali tudi težko določljive časovne koordinate. V trinajstih zgodovinsko umeščenih filmih iz vzorca diegetski čas opredelim na način, kot je viden v *Preglednici 4*.

Film	Digitalni čas
Ekspres, ekspres	80-ta (prva polovica filma)
Outsider	sept. 1979 – maj 1980
Herzog	1945 (posamezni prizori)
Brezno	70-ta leta 20. stoletja
Barabe!	pred 1991 (prizori iz otroštva)
Sladke sanje	1973
Zvenenje v glavi	1970
Pesnikov portret z dvojnikom	1812–1849
Ljubljana je ljubljena	1934–1945
Petelinji zajtrk	predvidoma 1993–1999
Traktor, ljubezen in rock'n'roll	60-ta leta 20. stoletja
Piran-Pirano	II. svetovna vojna
Stanje šoka	1986–1996

Preglednica 4: Diegetski čas v zgodovinsko umeščenih filmih v vzorcu

*Preglednica 4* razkrije dva izstopajoča filma, *Petelinji zajtrk* in *Stanje šoka*, ki sta edina, ki poosamosvojitvenega obdobja nista obravnavala kot **sedanji čas**, temveč kot **zgodovinski čas**: prvi je izšel leta 2007, obravnava pa predvidoma obdobje v letih 1993–1999, drugi pa je izšel leta 2011, prikazuje pa obdobje v letih 1986 in 1996.

V zgornji preglednici niso toliko pomembne letnice kot take, temveč dogodki, na katere se te letnice vežejo, torej dogodki, ki tudi predstavljajo motiv za filmsko uprizoritev tistega obdobja. Tu ločim 4 kategorije: 1) filmi, ki obravnavajo poosamosvojitveni čas devetdesetih let kot zgodovinski čas, 2) filmi, ki prikazujejo življenje v času socializma v devetdesetih, osemdesetih, sedemdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja, 3) filmi,

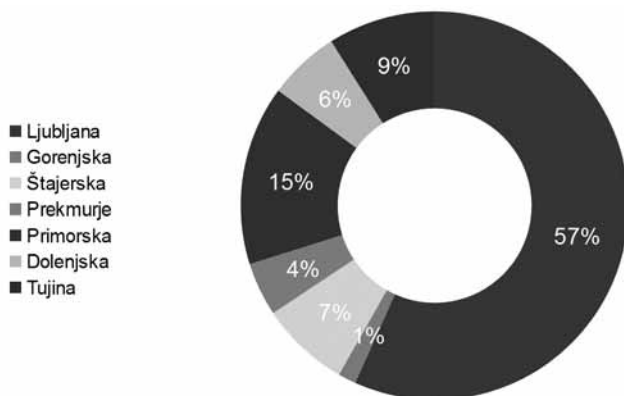
ki obravnavajo čas II. svetovne vojne (1941–1945, skupaj s časom pred in neposredno po vojni) ter 4) film, ki uprizarja življenje nacionalno pomembne osebnosti iz zgodovine. Razdelitev po filmih, ki se uvrščajo v posamezne kategorije, je razvidna v *Preglednici 5*.

Časovno obdobje	Št. filmov /beleženj	Filmi
90-ta leta	2	Petelinji zajtrk, Stanje šoka
80-ta leta	4	Stanje šoka, Barabe, Outsider, Ekspres ekspres
70-ta leta	4	Zvenenje v glavi, Sladke sanje, Brezno, Outsider
60-ta leta	1	Traktor, ljubezen in rock'n'roll
II. svetovna vojna	3	Ljubljana je ljubljena, Herzog, Piran-Pirano
19. stoletje	1	Pesnikov portret z dvojnikom

Preglednica 5: Zgodovinsko umeščeni filmi po časovnih obdobjih

## DIEGETSKI PROSTOR

Pri popisovanju diegetskega prostora lahko nastanejo določene težave, ki sem jih popisal v poglavju o metodoloških dilemah. Kot pri popisovanju jezikov je tudi tukaj plodno ločiti med večinskim (prevladujočim) prostorom dogajanja, ki zaznamuje celotno filmsko delo, in manjšinskim, v katerem se odvije eden ali kvečjemu nekaj prizorov, ki zavzamejo le krajši del filma. Pri nekaterih filmih večinskega diegetskega geografskega prostora ni možno določiti, ker gre za film ceste, film prehajanja ali iz drugih vzrokov. Zaradi tega so bili brez beleženj v tej rubriki filmi *Ekspres*, *ekspres*, *Mokuš*, *Poker*, *Tea*, *Za konec časa*, *Circus Fantasticus* in *Arheo*. Ker se navajanje in razbiranje diegetskega prostora zelo razlikuje (ponekod ga lahko označimo zgolj kot pokrajino, drugje pa s povsem natančnim lociranjem kraja), sem v tej rubriki v postopku klasificiranja diegetske geografske prostore razvrstil po pokrajinah, z dodatkom Ljubljane kot poseb-



Slika 6: Večinski diegetski prostor (št. beleženj v odstotkih)



ne kategorije. *Slika 6* prikazuje večinske diegetske prostore filmov v vzorcu po pokrajinah z dodatkom Ljubljane.

Daleč največ filmov v vzorcu (38 filmov / 57 %) se večinoma dogaja v Ljubljani kot prestolnici z izrazito urbanim okoljem. Primorska se na ta način v filmih pojavlja v desetih primerih, kar znese 15 % filmov v vzorcu, Štajerska pa v petih, kar znese 7 % filmov oziroma vzorčenih enot. Šest filmov ali 9 % filmov se večinoma dogaja izven Slovenije, to so *Socializacija bika*, *Noč*, *L ... kot ljubezen*, *Videvanja Van Gogha*, *Prehod* ter *Morje v času mrka*.

### OS CENTER – PROVINCA TER URBANO – RURALNO (OZ. PODEŽELJE IN NARAVA)

Pri zaznavanju razmerja med centrom in provinco ter urbanim in ruralnim v filmih, ki tvorijo vzorec, sem upošteval večinski značaj posameznega filma (torej ali se film večinoma dogaja v nacionalnem centru, prestolnici, ter ali je njegov dominantni značaj urbane ali ruralne oziroma podeželske narave). Pri tem sem dopustil možnost, da večinskega oz. dominantnega značaja ni možno razbrati, še posebej to velja bodisi za filme prehoda (filmi, v katerih veliko potujejo, denimo film ceste), kjer sta obe možnosti enakovredno zastopani, ali da ta značaj preprosto ni omenjen. Iz teh razlogov sem iz te rubrike izključil filme *Ekspres*, *ekspres*, *Socializacija bika*, *Na planincah*, *Instalacija ljubezni*, *Nikoli nisva šla v Benetke*, *9:06* ter *Osebna prtljaga*. Če je bilo po drugi strani možno jasno določiti vsaj eno izmed obeh osi, sem te značilnosti vpisal.<sup>12</sup>

Razmerje med osjo center – provinca v filmih v vzorcu pokaže večjo nagnjenost v center z 61 %, provinca pa zaseda preostalih 39 %.

Filmi v vzorcu izkazujejo dominantno umeščenost v Ljubljano kot nacionalni center, kar je pokazala že analiza diegetskega prostora.

Opisovanje filmov z osjo urbanega naproti ruralnemu oziroma podeželskemu ali povsem naravnemu okolju še dodatno poudari večinsko urbani značaj filmov v vzorcu, saj je lokacije kar 65 % filmov možno opisati kot urbane, 19 % kot podeželske, 11 % kot umeščene v naravo in 5 % kot ruralne. Umeščenost v urbano okolje torej predstavlja opazno dominantno v filmih iz vzorca. Filmi, ki jih lahko po drugi strani opišemo kot ruralne, so zgolj *Mokuš*, *Brezno* ter *Traktor ljubezen in rock'n'roll*. Filmi podeželja so v celoti ali vsaj polovično: *Rabljeva freska*, *Herzog*, *Varuh meje*, *Šelestnje*, *Predmestje*, *Desperado tonic* (segment), *Odgrobadogroba*, *Petelinji zajtrk*, *Videvanja Van Gogha*, *Piran – Pirano*, *Circus Fantasticus*, *Izlet*.

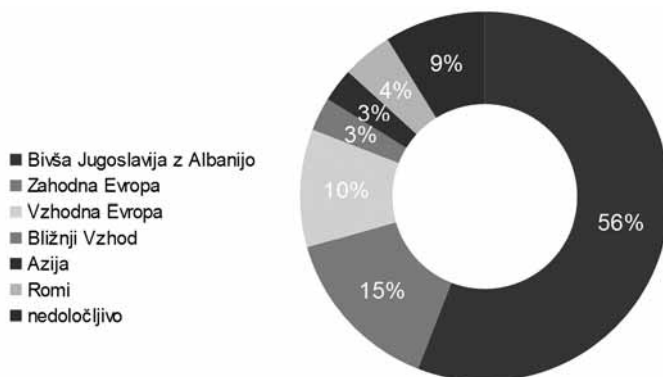
<sup>12</sup> Takšen primer so denimo filmi *Varuh meje*, kjer je težko razločiti med podeželskim in naravnim okoljem, a gre vendarle za izrazito antiurbano tematiko, *Piran – Pirano*, kjer so opazna prehajanja med urbanim in podeželskim, a gre za izrazito umeščenost v provincialno okolje, ter *Izlet*, kjer je prav tako težko razločiti med podeželskim in naravnim, a gre za umeščenost v provincialno okolje.

Filmi, umeščeni v naravno okolje, so *Varuh meje*, *Tea*, *Morje v času mrka*, *Gremo mi po svoje*, *Oča*, *Arheo* in *Izlet*.

## POJAVLJANJE LIKOV/SKUPIN DRUGIH NARODNOSTI

Pri pojavitvah fiktivnih likov, ki so druge nacionalnosti kot slovenske, označim število beleženj, vendar ne več kot eno beleženje na film. Na primer: v filmu *Noč* glavno vlogo igrajo trije švedski liki, vendar to prinese samo en zaznamek v tej kategoriji. S tem se izognem nesorazmernostim, ki bi nastale ob tovrstnem množičnem pojavljanju likov ene same tuje nacionalnosti v posameznem filmu. Namesto tega dobim informacijo, koliko *filmov* v vzorcu vpelje like specifične nacionalnosti.

*Slika 7* prikazuje pojavljanje tujih likov v filmih v vzorcu, urejeno po regionalni zastopanosti.



Slika 7: Pojavljanje tujih likov po regijah (št. beleženj v odstotkih)

## OSEBNE KARAKTERISTIKE GLAVNIH LIKOV

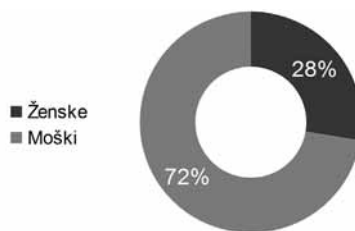
### Spol

Glavne like oziroma fokalizatorje v filmih iz vzorca sem popisal v skladu s pravilom, da lahko posamezen film prispeva največ 3 takšne like, če gre za razpršeno fokalno shemo. Takšen primer sta denimo filma *Varuh meje* in *Izlet*, kjer sem upošteval vse tri glavne like. Filmi z mozaično fokalno shemo enakovredno ločenih oseb odpadejo iz te kategorije, to so predvsem filmi, kot so *Norega se metek ognje*, *Instalacija ljubezni* in *Osebna prtljaga*. Po drugi strani pa sta upoštevana oba filma, v katerem skupina likov kreira eno samo dogajanje, to sta *Temni angeli usode* in *Gremo mi po svoje*, kjer imajo liki skupne tudi nekatere osebne karakteristike (npr. moški v štiridesetih letih v prvem, dijaki v drugem), v ta namen sem zabeležil te značilnosti, kot da bi šlo za en glavni lik.

V *Preglednici 6* je najprej prikazana razdelitev na moške in ženske glavne like oz. fokalizatorje v vzorcu, v *Sliki 8* pa ista razdelitev v odstotkih.

Spol	Število likov
ženske	24
moški	63
skupaj	87

Preglednica 6:  
Glavni liki oz. fokalizatorji liki po spolu



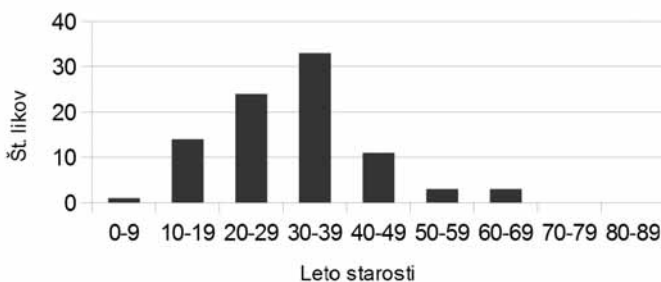
Slika 8: Glavni liki oz. fokalizatorji po spolu (v odstotkih)

Opazna je močna prevlada moških glavnih likov, ki predstavljajo 63 (72 %) od 87 zabeleženih likov, preko katerih so filmski ustvarjalci umestili svojo fokalizacijo. Takšen odstotek ni presenetljiv, to pa zaradi dejstva, ker že sam pogled na statistiko režiserjev oz. režiserk po spolu v filmih iz vzorca (eno beleženje pomeni posamezen film), razkriva podatek, da so moški režiserji posneli 90 % filmov v vzorcu, s čimer je nesorazmerje le še dodatno poudarjeno. To neskladje med primerjavo odstotka ženskih glavnih likov in ženskih režiserk pomeni, da imamo v vzorcu opazen pojav, ko moški filmski ustvarjalci uporabijo žensko fokalizacijo v svojih filmih.

## Starost

Glavni liki v filmih iz vzorca so po starosti glede na desetletja razvrščeni, kakor je prikazano v *Preglednici 7* in *Sliki 9*.

Starost	št. likov
0-9	1
10-19	14
20-29	24
30-39	33
40-49	14
50-59	3
60-69	3
70-79	0
80-89	0
skupaj	89



Slika 9: Glavni liki oz. fokalizatorji po starosti

Preglednica 7: Glavni liki oz. fokalizatorji po starosti

Glavni liki v filmih iz vzorca so razmeroma mladi ljudje, z največjo verjetnostjo stari od 20–39 let, saj kategoriji 20–29 let let 30–39 let skupaj navržeta 64 % glavnih likov. Opazno zastopani sta tudi obe obkrožajoči kategoriji 10–19 let (14 likov ali 16 %) in 40–49 let (11 likov ali 12 %). Vse

ostale starostne skupine predstavljajo izjeme, medtem ko glavnih likov, starejših od 70 let, v filmih v vzorcu sploh ni.

Te izjeme so: v starostni skupini 0–9 je to film *Nepopisan list* z 8-letnim Luko, v starostni skupini 50–59 so to *Desperado Tonic* s 55-letnim Štrockim, *09:06* z Dušanom, ki ga igra 51-letni Igor Samobor, ter *Oča*, kjer očeta igra 50-letni Sandi Roš. V starostni skupini 60–69 so ti liki On v filmu *Videvanja Van Gogha*, 68-letni Sebald v *Morje v času mrka* ter 66-letni Veljko v filmu *Piran – Pirano*. Izpostavimo torej dejstvo, da so vse te izjeme izključno moški liki. Pravzaprav je najstarejša ženska, ki igra eno glavnih vlog v filmu, Dora (Silva Čušin) v filmu *Estrellita – pesem za domov*, saj je v času snemanja štela 49 let in je tudi edina ženska v kategoriji 40–49 let. Vsi ostali ženski glavni liki so mlajši in se z veliko večino uvrščajo v kategorijo 20–29 oz. 30–39 let.

## Narodnost

Glavni liki oziroma fokalizatorji kažejo dokaj slabo razvejano narodnostno shemo, kakor je razvidno iz *Preglednice 8* in *Slike 10*. Zaradi izrazite specifikke Amirja iz filma *Amir – šerif iz Nurića* je z enim likom uvedena tudi kategorija Slovenca z bosanskim poreklom, medtem ko se Amir iz filma *Estrellita – pesem za domov* uvršča v kategorijo Bosanca/Slovenca.

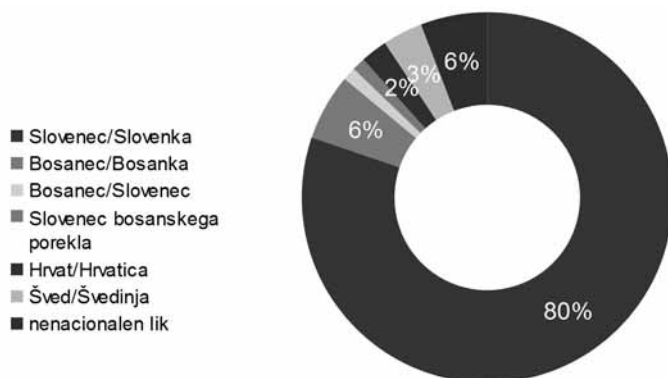
Razlika v skupnem številu likov nastane zaradi dejstva, da v nekaterih filmih spremljamo en lik v različnih starostnih obdobjih, zaradi česar se v beleženju starosti uvršča v dve starostni kategoriji, vendar samo v eno pri beleženju nacionalnosti. Natančneje, ti filmi so *Barabe*, *Pesnikov portret z dvojnikom* in *Kratki stiki*.

Narodnost	Število likov
Slovenec/Slovenka	69
Bosanec/Bosanka	5
Bosanec/Slovenec	1
Slovenec bosanskega porekla	1
Hrvat/Hrvatica	2
Šved/Švedinja	3
nenacionalen lik	5
skupaj	86

Preglednica 8: Glavni liki oz. fokalizatorji po narodnosti

80 % vseh glavnih likov ali fokalizatorjev v filmih v vzorcu je slovenske narodnosti. Druga najopaznejša skupina so Bosanci in Bosanke s 6 %, iz filmov *Outsider*, *Kajmak in marmelada*, *Na planincah*, *Traktor*, *ljubezen in rock'n'roll* ter *Piran – Pirano*. Zastopani so še Hrvati in Hrvatice z

2 % po zaslugi filmov *Ruševine* in *L ... kot ljubezen*. Trije liki švedske narodnosti so tu po zaslugi filma *Noč*, posnetega na Švedskem. Nenacionalni so liki v filmih *Arheo*, *Socializacija bika* ter *Circus Fantasticus*.



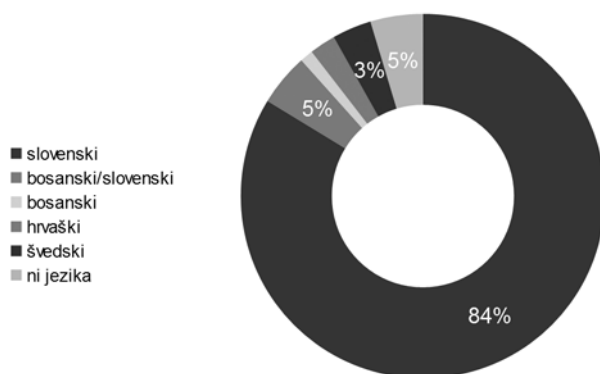
Slika 10: Narodnost glavnih fokalnih likov (v odstotkih)

## Jezik

Nacionalni jeziki, ki jih glavni liki oziroma fokalizatorji govorijo v filmih v vzorcu, so popisani v *Preglednici 9* in v odstotkih v *Sliki 11*.

Jezik	Število likov
slovenski	72
bosanski/slovenski	4
bosanski	1
hrvaški	2
švedski	3
ni jezika	4
skupaj	86

Preglednica 9: Jezik glavnih likov oziroma fokalizatorjev



Slika 11: Jezik glavnih fokalnih likov (v odstotkih)

V skladu s prevladujočo slovensko nacionalnostjo likov je prevladujoč tudi slovenski jezik. Več bosanskih likov govori kombinacijo bosanskega in slovenskega jezika (kot denimo v *Outsiderju* ali Branko Djurić v svojih filmih), medtem ko le Veljko v filmu *Piran – Pirano* govori izključno bosanski jezik. V filmih *Arheo* in *Circus Fantasticus* ne govorijo nobenega jezika.

## **Poklic**

Poklicna shema glavnih likov razkriva razvejano sliko raznolikih nazivov, kjer le redki izstopajo z več kot enim zaznamkom. Najpogosteje zastopana možnost je, da poklic v filmu ni omenjen (18 beleženj), sicer pa prevladujejo mladostni »poklici« oziroma oznake: učenci/-ke (5), dijaki/-nje (7) in študent/-ke (10). Ti trije skupaj tvorijo 22 % vseh beleženj. Sicer pa je opazna močna razdelitev določenih poklicev po spolu. Funkcije, kot so notranji minister, župan, preiskovalec, detektiv, državni sekretar, filmski in gledališki režiser so izključno v moških rokah, medtem ko so prodajalke (*Stereotip*, *Kratki stiki* in *Lahko noč gospodična*), učiteljica plesa (*Pod njenim oknom*) ter obe prostitutki (*Carmen*, *Slovenka*) zgolj ženski liki. Vse v zadnjem stavku našete filme razen *Kratkih stikov* so zrežirali moški.

## **Vera**

Vprašanje vere oziroma pripadajoče religije je v filmih v vzorcu izjemno redko omenjeno. Pri 86-ih glavnih likih to vprašanje sploh ni omenjeno, kar znese 97 % vseh naštetih glavnih likov ali fokalizatorjev. Tisti filmi, ki to vprašanje tematizirajo ali sploh omenijo, so tako zgolj posamezni, izstopajoči primeri. V *Breznu* je tako denimo jasno izpostavljeno, da je Štefan ateist, v *Mokušu* in v *Pesnikovem portretu z dvojnikom* pa sta duhovnik Jon Urski v prvem in France Prešeren v drugem katoliška kristjana.

## **ANTAGONISTI**

Približno polovica (51 %) filmov v vzorcu ima očitno dihotomijo med protagonistom in antagonistom. V 35 od 69 filmov, ki jo imajo, so zgolj 4 ženske (v *Breznu*, *Sladkih sanjah*, *Prehodu* in *Desperado Tonicu*), vsi ostali pa so moški antagonisti ali pa skupine.

Antagonisti po nacionalnosti so prikazani v *Preglednici 10*. Razlika v skupnem številu antagonistov nastane zaradi dveh takšnih likov v filmu *Pokrajina št. 2*, ki sta različnih narodnosti (en Slovenec, drugi Hrvat/Bosanec/Srb/Črnogorec).

Razlogi za negativno moralno označitev teh tujih likov so raznoliki: konflikt bosanskega očeta v *Outsiderju* je izrazito ojdipske narave in je podprt tudi z ideološkimi trenji, v *L ... kot ljubezen* sta Hrvata/Bosanca/Srba/Črnogorca trgovca z mamili, medtem ko je v *Pokrajini št. 2* pripadnik

Narodnost	Število beleženj
Slovinci	26
Bosanci	1
Hrvati/Bosanci/Srbi/Črnogorci	2
Bosanci/Srbi/Črnogorci	1
Srbi	1
Črnogorci	1
Albanci	1
Rusi	1
Italijani	2
skupaj	36

Preglednica 10: Antagonisti po narodnosti

ene od teh narodnosti poklicni morilec, Bosanec/Srb/Črnogorec v *Estrelliti* je izterjevalec, Srb v *Kajmaku in marmeladi* protagonist zapelje v kriminalno podzemlje, Črnogorec v *Porno filmu* je zvodnik in nasilnež, Albanec v *Bluesu za Saro* je ugrabitelj, Rus v *Barabah* je kriminalec, v *Ljubljana je ljubljena* so okupatorji Italijani, medtem ko Italijanka kot edina ženska antagonistka izvaja parapsihološki nadzor v *Prehodu*.

Tudi med slovenskimi antagonisti so razlogi za negativno moralno označitev raznoliki, ponavadi pa kombinirajo več vzrokov. Najpogosteje se med vzroki pojavlja nasilje (*Odgrobadogroba*, *Za vedno*, *Stereotip*, *Lajf*, *Mokuš*, *Zadnja večerja*, *Varuh meje*, *Predmestje*, *Traktor*, *ljubezen in rock'n'roll*), alkoholizem (*Stereotip*, *Lajf*, *Predmestje*), zvodništvo (*Petelinji zajtrk*, *Slovenka*, *Zadnja večerja*), posilstvo (*Odgrobadogroba*, *Za vedno*, *Traktor ljubezen in rock'n'roll*), pojavlja pa se denimo tudi varanje (*Lahko noč, gospodična*), izkoriščanje delavcev (*Stanje šoka*), posek gozda (*Tea*), zgodovinska krivda (slovenski antagonist v *Pokrajina št. 2*), ideološko motivirano nasilje (*Piran – Pirano*), terorizem (*Patriot*), podkupljivost in moralna izprijenost (*Temni angeli usode*), ojdipski razlogi (*Sladke sanje*), populizem in politična nekorektnost (*Varuh meje*), izkoriščanje institucionalne moči (*Zvenenje v glavi*), ksenofobija in sovražni govor (*Na planinah*) ter izoliran primer filma *Mokuš* kot tistega, ki med razloge za antagonizem ob podtikanju in nasilju postavlja tudi nevero.

## NACIONALNI SIMBOLI

### Zastave

Zastave so največkrat pojavljajoči se nacionalni simbol v filmih v vzorcu, saj se pojavijo v 17 filmih, kar je natanko četrtnina vseh filmov v vzorcu. Pojavljanje zastav je prikazano v *Preglednici 11*. Število pojavljanj pomeni beleženje največ enega pojavljanja v posameznem filmu.

Zastava	Število pojavljan
slovenska (1991–)	10
slovenska (1945–1991)	5
jugoslovanska (1945–1991)	8
sovjetska (1923–1991)	1
bolgarska (1991–)	1
italijanska (1948–)	2
ameriška (1960–)	1
nemška (1933–1945)	1
skupaj	29

Preglednica 11: Pojavljanje zastav kot nacionalnih simbolov

Najbolj pogosta so pojavljanja slovenske poosamosvojitvene zastave, sledita pa ji tako slovenska kot tudi skupna jugoslovanska socialistična zastava. Pri vseh ostalih gre zgolj za posamezne primere pojavljanj.

## Himne

Pojavljanja nacionalnih himen v filmih v vzorcu so redka. V *Odi Prešernu*, *Pesnikovem portretu z dvojnikom* in *Rezervnih delih* slišimo slovensko, v *Zvenenju v glavi* jugoslovansko (pred 1991), v filmu *Na planincah* pa *Odo radosti* kot evropsko himno. Od treh pojavljanj slovenske himne dve izhajata iz paketa filmov o Francetu Prešernu ob 200-letnici njegovega rojstva.

## Grbi

Tudi pojavljanja nacionalnih grbov so razmeroma redka, čeprav bolj množična kot pri himni (*Preglednica 12*).

Grb	Število pojavljan
slovenski (1991–)	8
jugoslovanski (1945–1991)	2
ruski (1993–)	1
hrvaški (1991–)	1
skupaj	12

Preglednica 12: Pojavljanje grbov kot nacionalnih simbolov

Pri slovenskem grbu beležim 8 pojavitev, v filmih *Patriot*, *Oda Prešernu*, *Sladke sanje*, *Varuh meje*, *Amir – šerif iz Nurića*, *Predmestje*, *Za vedno* in *Stanje šoka*, jugoslovanski se pojavi v filmih *Outsider* in *Stanje šoka*, hrvaški v *Varuhu meje*, ruski pa na potnih listih v filmu *Porno film*.



## Denar

Uporaba denarja v filmih v vzorcu poteka vzporedno s pojavljanjem zastav in grbov (*Preglednica 13*).

Valuta	Število pojavljanj
slovenski tolar (1992–2006)	14
slovenski vrednostni bon (1991–1992)	1
evro	7
jugoslovanski dinar	7
ameriški dolar	2
nemška marka	3
avstroogrške krone/goldinarji	1
skupaj	35

Preglednica 13: Pojavljanje denarja v filmih vzorca

Po številu pojavljanj je denar največkrat uporabljen državni simbol, predvsem zaradi njegove vsakdanje cirkulacije med ljudmi, kar je tudi večkrat uporabljeno kot dramaturški element v filmu, čeprav še zdaleč ne v celotnem vzorcu.

## Spomeniki

Pojavljanje spomenikov v enotah vzorca je redko in je na istem količinskem nivoju kot avditivno pojavljanje himne. Angažiranje spomenikov ima močan, a raznolik dramaturški pomen. Spomeniki se pojavijo v 6 filmih: Prešernov spomenik v Ljubljani v *Odi Prešernu* in v *Ljubljana je ljubljena*, Robbov vodnjak v Ljubljani v *Pesnikovem portretu z dvojnikom*, spomenik Rudolfu Maistru v Ljubljani v filmu *Na planincah*, kip Matije Gubca v Krškem v *Rezervnih delih* ter spomenik NOB-ju v Celju v filmu *Lajf*.

## GLASBA

Pri uporabi glasbe v filmih vzorca je težnja po kvantificiranju težje izvedljiva. Veliko filmov namreč nima globalnega značaja, posredovanega z glasbo, saj uporabljajo vrsto različnih glasbenih podlag, v nekaterih filmih uporaba glasbe ni izrazita, ponekod pa je vzorec uporabljene glasbe premajhen, da bi preko njega sodili o značaju celotnega filma (npr. v filmu *Oča*, kjer je edina prepoznavna glasbena podlaga v filmu pesem *Nature Boy* Binga Crosbyja, uporabljena le na samem koncu filma). Vseeno pa se pojavljajo nekatere splošne smernice oziroma posamezni primeri, ki jih je vredno izpostaviti.

Zagotovo najbolj prevladujoč način uporabe glasbene podlage je atmosferska glasba brez dodatne uporabe prepoznavne licenčne glasbe.

Kljub težavnosti definicije atmosferske glasbe (npr. meja med instrumentalno podlago in resnično atmosfersko glasbo, narejeno za film, tudi razlikovanje med diegetske in nediegetske glasbo) sem iz vzorca ugotovil, da se tak tip kot samostojen način uporabe glasbe pojavlja pri 13 od 69 analiziranih filmov. Opažam tudi primere, ko se uporaba konkretnega žanra glasbe ujema s tematiko filma, kot je to z ameriškim rock'n'rollom v filmu *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* ali rock glasbo v *Slovenki*, kjer glasba ponažarja provincialni življenjski slog v Krškem kot manjšem slovenskem mestu. Za to raziskavo pa so vendarle zanimivi primeri, ko je uporaba glasbe nacionalno določena in spremlja diegetske dogajanje ter karakterizacijo fiktivnih oseb. Npr. v filmih *Na planincih* ali *Kajmak in marmelada* narodnozabavna glasba služi kot oris slovenske podalpske kulture, in to večinoma v negativnem smislu, po drugi strani pa je v filmu *Izlet* slovenski elektro-pop v angleškem jeziku uporabljen kot element identifikacije z mlajšo generacijo, ki je vključena v sodobne globalne kulturne tokove. V filmu, kakršen je *Estrellita – pesem za domov*, pa denimo bosanska glasba služi za oris priseljske kulture v drugi državi. Pravzaprav je uporaba popularne glasbe s področja bivše Jugoslavije druga opazna poteza v vzorcu, saj jo kot vsaj eno (in ne ekskluzivno) uporabljeno vrsto glasbe v filmu najdemo pri 10 od 69 preučevanih filmov.

Vsekakor je preučevanje glasbe v filmu tako kot vprašanje nacionalne krajine osnova za daljšo in samostojno kvalitativno analizo, ki presega obseg te raziskave.

## TIP NARACIJE

Opisovanje tipa naracije nam omogoča, da z eno oznako obeležimo en film, čeprav je potrebno izpostaviti določene izjeme. *Desperado Tonic* tu nosi oznako filma z opaznimi vizualnimi elementi, čeprav gre za omnibus in se segmenti v njem zelo razlikujejo. Vseeno pa je poudarek na vizualnost v tem filmu potrebno poudariti. Porazdelitev po opisnih kategorijah podaja *Preglednica 14*.

Tip naracije	Št. filmov
vzorčno-posledična naracija brez izrazitih vizualnih elementov	50
vzorčno-posledična naracija s posameznimi vizualnimi elementi	12
vzorčno-posledična naracija z opaznimi vizualnimi elementi	1
vzorčno-posledična naracija z izrazitimi vizualnimi elementi	2
eksperimentalno-narativni filmi	2
nenarativni filmi	1
animirani filmi	1
skupaj	69

Preglednica 14: Tip naracije v filmih vzorca

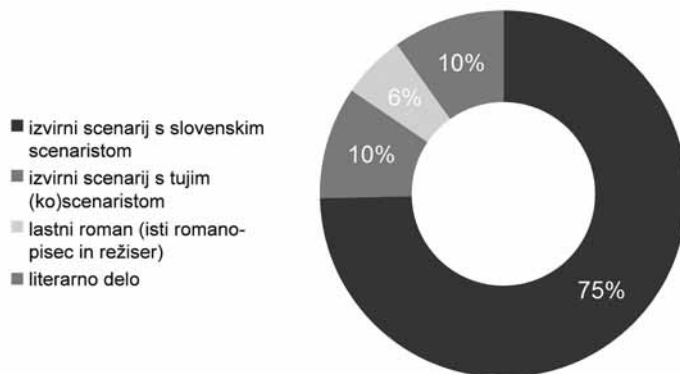
Klasična vzročno-posledična naracija brez izrazitih vizualnih elementov je daleč najbolj prevladujoč način izraza v filmih v vzorcu. 50 tovrstnih filmov znesse 72 % celotnega vzorca. Filmi, ki izstopajo iz tega načina izraza, so *Desperado Tonic* (omnibus z opaznimi vizualnimi elementi), *Noč in Oča* kot filma z izrazitimi vizualnimi elementi, *Arheo* in *Videvanja Van Gogha* kot eksperimentalno-narativna filma, *Za konec časa* kot nenarativni, eksperimentalni film-esej ter *Socializacija bika* kot edini celovečerni animirani film.

### PREDLOGA ZA FILM

Značilnost ene oznake na en film pri opisovanju predloge nam omogoča postavitev preglednice s številom filmov in ne številom beleženj ali referenc. *Preglednica 15* in *Slika 12* prikazujeta predloge za filme v vzorcu.

Tip predloge	Število filmov
izvirni scenarij s slovenskim scenaristom	53
izvirni scenarij s tujim (ko)scenaristom	7
lastni roman (isti romanopisec in režiser)	4
literarno delo	7
skupno	71

Preglednica 15: Tipi predlog za film



Slika 12: Tip predloge za film (v odstotkih)

Velika večina filmov v vzorcu (75 %) je bila posnetih po izvirnih scenarijih z izključno slovenskimi scenaristi, desetina filmov pa je bila posnetih po scenariju s tujim koscenaristom, to so filmi *Varuh meje*, *Na planincah*, *Ruševine*, *Uglaševanje*, *L ... kot ljubezen*, *Slovenka*, 9:06. Razen Brocka Normana Brocka, angleškega koscenarista pri filmu *Varuh meje*, so vsi ostali koscenaristi pri naštetih filmih iz držav bivše Jugoslavije, vključno s Sinišo Draginom (*Uglaševanje*, 9:06), ki je romunsko-srbski režiser.

Statistično je prav tako en film od desetih (10 %) v vzorcu posnet po literarni predlogi, ki ni delo režiserja samega in je slovenskega izvora. Teh sedem literarnih del je:

Film	Literarno delo	Pisatelj
Patriot	Rodoljub	Igor Karlovšek
Mokuš	Ki jo je megla prinesla	Feri Lainšček
Sladke sanje	Kralj ropotajočih duhov	Miha Mazzini
Zvenenje v glavi	Zvenenje v glavi	Drago Jančar
Petelinji zajtrk	Petelinji zajtrk	Feri Lainšček
Traktor, ljubezen in rock'n'roll	Vankoštanc	Feri Lainšček
Morje v času mrka	Morje v času mrka	Mate Dolenc

Preglednica 16: Literarna dela, ki so tvorila predlogo za filme v vzorcu

Feri Lainšček je s tremi adaptacijami romanov največkrat uprizorjeni pisatelj v filmih iz vzorca. Po drugi strani pa so režiserji, ki so priredili svoja literarna dela, sledeči: Metod Pevec s *Carmen*, Vinko Möderndorfer s *Predmestjem* in *Pokrajino št. 2* ter Mladen Jernejec z *Videvanji Van Gogha*.

#### LOČENOST OSNOVNIH AVTORSKIH FUNKCIJ

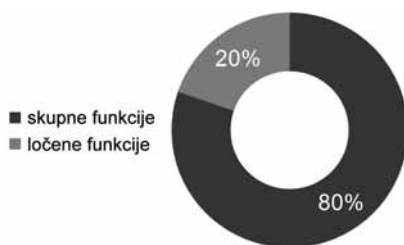
Filme vzorca lahko ločimo v dve skupini: v eno, kjer so funkcije režiserja, scenarista in pisca literarne predloge združene v eni osebi,<sup>13</sup> ter v drugo, kjer so ločene na več oseb<sup>14</sup> Pri tem dobimo rezultat, kot ga prikazuje *Preglednica 17* in *Slika 13* (podatki iz Furlan et al. 2001, pri manjkajočih filmih pa s spletne strani Filmskega centra).

Skupne funkcije	Ločene funkcije	Skupno število
57	14	71

Preglednica 17: Ločenost funkcij režiserja, scenarista in pisca literarne predloge v filmih vzorca

<sup>13</sup> V to skupino štejemo filme iz vzorca 71 filmov, pri katerih je ena oseba (so)podpisana pri vseh treh funkcijah, tako pri scenariju, režiji kot morebitni literarni predlogi. Ob očitnih primerih (isti režiser in scenarist) sem vključil tudi filme, kakršen je *Šelestenje*, kjer je Janez Lapajne napisan tako kot režiser kot scenarist, kljub temu, da je pod scenarij ob njem podpisanih še 5 imen.

<sup>14</sup> V to skupino štejemo filme iz vzorca 71 filmov, pri katerih so funkcije vsaj v eni izmed treh postavk (režija, scenarij, literarna predloga) ločene. Ob očitnih primerih (en režiser, drug scenarist in pisec literarne predloge) sem vključil sem tudi filme, kakršen je *Petelinji zajtrk*, kjer je Marko Naberšnik naveden kot režiser in scenarist, a film temelji na literarni predlogi Ferija Lainščka.



Slika 13: Ločenost funkcij režiserja, scenarista in pisca literarne predloge v filmih vzorca (v odstotkih)

Kar 57 od 71 filmov v vzorcu (80 %) sodi v skupino skupnih funkcij režiserja, scenarista in pisca literarne predloge, s čimer lahko trdimo, da je slovenski poosamosvojitveni film izrazito avtorske narave. Še več, trend po letu 2000 celo nakazuje rast avtorskega pristopa k filmu: od 58 filmov vzorca, premierno predstavljenih po letu 2000 (in vključno z njim), skupne funkcije nosi 49 filmov, kar v odstotkih pomeni celo 84 %.

### Analiza in interpretacija rezultatov

Prvi del analize vsebine je sestavljala kratka produkcijska analiza vzorca. Izkazalo se je, da imajo filmi v vzorcu tri enakovredna geografska težišča, ko govorimo o mednarodnem sofinanciranju filmov: na eni strani panevropska programa MEDIA in Eurimages, na drugi države bivše Jugoslavije, predvsem Hrvaška in Srbija, na tretji pa države Zahodne Evrope, kot sta Italija in Nemčija. Vseeno pa je pomembneje izpostaviti dejstvo, da se je slovenski film, kakor je predstavljen v vzorcu, začel odločneje in sistematično odpirati omenjenim trgom šele po letu 2004, po letu 2007 pa beležimo stalno sodelovanje s tujimi sofinancerji, s čimer lahko dejansko govorimo o transnacionalnem odpiranju slovenske kinematografije v tem obdobju, medtem ko je prej na ravni produkcije bila v nacionalnem smislu izrazito introvertirana. Ko pogledamo delež tujih koproducentov, pa začnejo nad zahodnoevropskimi državami prevladovati države bivše Jugoslavije, s katerimi so slovenski producenti najzvesteje sodelovali in vzpostavljali produkcijske povezave, čeprav tudi delež zahodnoevropskih držav še daleč ni zanemarljiv. Tudi tukaj, vzporedno s trendi v sofinanciranju, opažam sistematičen vzpon filmov z enim ali več tujih koproducentov po letu 2004, z zgolj redkimi izjemami pred tem obdobjem. Ker opažam, da imajo spreminjajoče se zakonitosti gospodarskega in političnega miljeja tudi tekstualne posledice, lahko trdim, da igra filmska produkcija opazno, a ne nujno izključno vlogo sledenja omenjenim širšim družbenim premikom.

Od tu naprej je sledila analiza tekstualnih značilnosti filmov v vzorcu. V enotah vzorca je večinski govorni jezik pričakovano slovenski, kar lahko vidimo kot posledico jezikovnih predpisov Filmskega sklada kot *gatekeeperja*. Če je bil večinski jezik še kateri drug, je bil to z največjo verjetnostjo eden izmed jezikov držav bivše Jugoslavije, predvsem bosanski ali

hrvaški, s čimer se tudi tu potrjuje produkcijska navezanost na to regijo. Med ostalimi, manjšinskimi tujimi jeziki v filmih se še enkrat potrdi prevlada jezikov iz te regije, vendar pa obenem šele tukaj opazno vstopi angleški jezik, ki je kot večinski jezik v filmih praktično povsem odsoten, kar odraža produkcijsko omejenost, a obenem tudi željo po poseganju v zahodni svet. To pomeni, da se angleški liki raje pojavijo za nekaj prizorov, medtem ko pravega mednarodno usmerjenega angleško govorečega slovenskega filma z izjemo filma *Prehod* praktično ni. Pogosteje uporabljen primer je prej film, ki jezika sploh ne govori, takšna sta *Arheo* in *Circus Fantasticus*, ki kljub osamljenosti zato predstavljata opazen način soočanja z mednarodnim okoljem.

V filmih vzorca se med slovenskimi narečji daleč najpogosteje pojavlja osrednjeslovensko oziroma ljubljansko narečje, do stopnje, ko že lahko govorimo o popolni dominanci, s čimer opažam izrazit centralističen značaj slovenskega filma, kakor je predstavljen v vzorcu. Knjižni jezik in štajersko narečje kot sledilca predstavljata le delček celotne zastopnosti narečij v enotah vzorca.

Tukaj bi težko govorili o neposredni ideološki motiviranosti, pač pa prej o vrsti vzrokov, ki so pripeljali do tega stanja in jih lahko najdemo v umeščeni institucij s filmskega področja v prestolnico (AGRFT, Filmski center, Viba film, Slovenska kinoteka, Slovenski filmski arhiv), kar privede do zgoščenosti večine kadrov v glavnem mestu, s tem povezano institucionalno samozavest (poznavanje institucij in njihovega delovanja, tudi v fazi, ko gre za sofinanciranje filmskih projektov) ter v končni fazi tudi določeno produkcijsko lagodje, saj se projekt nedvomno izkaže za cenejšega, če je produkcija locirana na eni sami geografski mikrolokaciji. Šele preko teh dejavnikov (in v nepripravljenosti njihovega preseganja, ki je glede na ugotovljen centralističen značaj filmov v vzorcu očitna) lahko govorimo o parcialnih ideoloških vzrokih, ki pa so bili kljub temu v določenem, čeprav manjšinskem deležu produkcij tudi preseženi.

Statistično so trije od štirih filmov časovno umeščeni v neposredno sedanost oziroma tedanjost, če upoštevamo različne letnice filmov, s čimer se deloma odraža značaj opazne produkcijske podhranjenosti, ko ustvarjalci film preprosto umestijo v aktualno okolje in niti ne poskušajo ustvariti fiktivnega diegetskega okolja. V primerih, ko pa so se filmi odločili za vrnitev v preteklost, so to najraje storili zaradi razmišljanja o življenju v bivši Jugoslaviji v sedemdestih in osemdesetih letih minulega stoletja ali pa so se, in to je opazno v manjši meri, vračali tudi v čas II. svetovne vojne. Opazen je tudi trend, da se poosamosvojitveni čas obravnava kot zgodovinski in ne aktualni čas, čeprav zgolj pri posameznih primerkih v vzorcu.

Prostor dogajanja filmov je v največji meri, v več kot polovici vseh enot vzorca, Ljubljana kot prestolnica države. Ostale regije si zgolj razdelijo preostale, manjšinske deleže, kakor tudi tujina, ki ni opazneje zastopana

kot večinski dogajalni prostor, s čimer ugotavljam izrazito nacionalno umeščenenost filmov v vzorcu, tudi kot rezultat delovanja Filmskega sklada kot *gatekeeperja*. Ko pa pod drobnogled vzamem manjšinske diegetske prostore, torej lokacije, kamor se dogajanje v filmu preseli bodisi za en bodisi za nekaj prizorov, Ljubljana pričakovano postane manj opazna lokacija, opaznejše so ekskurzije na Primorsko kot najpopularnejšo »izletno« pokrajino slovenskega filma, ter tudi v tujino. Nasprotno pa so to opazno geografsko-produkcijsko omejenost ustvarjalci poskušali pogosteje nadomestiti z referiranjem na tuje geografske prostore, ki s 129 zabeleženimi referencami izkazujejo bogato in raznoliko, celo svetovno shemo referiranja na vse celine sveta.

V skladu z večinsko geografsko umeščenenostjo v Ljubljano kot nacionalno prestolnico se je izkazal tudi izrazit centralističen značaj filmov, ki ga poudarja večinska umeščenenost v urbano okolje, kjer provinca in podeželje ali nadalje tudi ruralno okolje in narava zavzamejo manjši del vzorca.

Produkcijska naklonjenost državam bivše Jugoslavije se je izkazala tudi pri pojavljanju tujih likov v filmih vzorca, saj če se tuji liki pojavijo v filmu, z vsaj polovično verjetnostjo prihajajo iz ene teh držav, kamor sem zaradi jezikovne pripetosti in pogostega skupnega nastopa umestil tudi Albanijo. Kakor pri prostorih pa se tudi pri likih opazno razpre raznolika nacionalna shema, kjer Zahodnoevropejci celo privzamejo primat nad predstavniki držav bivše Jugoslavije. S tem lahko ugotovim celo večjo kulturno naklonjenost zahodnim državam, ki pa ji materialna, produkcijska realnost ne uspe slediti.

V tej točki že lahko ugotovim, da je produkcijska, kadrovska in kulturna navezanost na področje bivše Jugoslavije kljub omenjenim transnacionalnim spremembam opazno ponotranjena, stalna in zatorej neodvisna od teh sprememb. S tega vidika je v obravnavi elementov nacionalnosti teh držav težko govoriti o kakršnikoli Drugosti, saj gre prej za heterogen, spremljajoč, sobivajoč in integralen del lastne nacionalnosti, ki je tesno spremljal filmsko produkcijo v obravnavanem obdobju.

Glavni liki v vzorcu bodo z veliko verjetnostjo mlajši moški, stari med 20 in 40 let, ki so slovenske narodnosti in govorijo slovenski jezik. Omenjene značilnosti se pojavijo pri približno treh četrtinah vseh glavnih likov, kar je tudi posledica dejstva, da so moški režiserji posneli 9 od 10 filmov v vzorcu. Slovenski film ima v vzorcu pridih relativne mladosti, saj so starejši glavni liki redki. Eden izmed petih glavnih likov je statistično tujec in je najverjetneje bosanske narodnosti ali bosanskega porekla, v čemer se odraža družbena prisotnost te narodnosti na slovenskem ozemlju (bodisi zaradi delavskih imigrantov ali beguncev), kakor tudi že obravnavane produkcijske povezanosti s tem nacionalnim teritorijem. Glavni liki kažejo bogato shemo različnih poklicev, a če izpostavimo najpogosteje pojavljajočo se »poklicno« skupino, so to študentje in dijaki, ki skupaj zavzamejo petino glavnih likov, kar je tudi pričakovano glede na že ugotovljeni mladostniški

značaj vseh likov. Poudarka vredno je tudi dejstvo, da ti liki izražajo močan sekularni značaj, saj vprašanje vere v filmih najverjetneje ni omenjeno. Katolicizem se kot prevladujoče versko prepričanje v slovenskem okolju na filmih v vzorcu pokaže le v posameznih primerih, najverjetneje v zgodovinskem ali ruralnem kontekstu.

Če vzorčeni filmi glavne like postavijo v razmerje s kakšnim antagonistom (kar so ustvarjalci storili pri skoraj natanko polovici filmov), bodo ti »negativci« z veliko verjetnostjo moški, ki so po narodnosti Slovenci, razlogi za njihovo negativno moralno označitev pa so največkrat nasilje, alkoholizem, zvodništvo in posilstvo. Kadar antagonist ni Slovenec, je najverjetneje državljan ene izmed republik bivše Jugoslavije. S tem vidimo, kako se produkcijska odvisnost od teh teritorijev ne kaže samo v pozitivni uporabi likov s tega področja, temveč tudi v negativni.

Najpogosteje uporabljena nacionalna simbola v filmih vzorca sta denar in zastava. Najpogosteje uporabljena zastava je slovenska poosamosvojitvena zastava, a enako opazno tudi jugoslovanska (1945–1991) ter slovenska predosamosvojitvena, kar se ujema z že prej ugotovljenim časovnim diegetskim vračanjem v obdobje socializma. Po drugi strani je pojavljanje denarja najpogosteje povezano z aktualno veljavno valuto, kar se prav tako ujema s časovno diegetsko umestitvijo v sedanost. Tukaj zato prevladujeta slovenski tolar in evro, z že omenjenim vračanjem v socializem pa je povezano pojavljanje jugoslovanskega dinarja. Ostali simboli so razmeroma redki in omejeni na posamezne primere. Vseeno pa je takšno pojavljanje nacionalnih simbolov sila pomembno predvsem v filmih, ki si prizadevajo zgraditi časovne in krajevne zgodovinske koordinate ravno s pomočjo teh elementov. Spomenike zaradi izoliranosti od vsakdanjega kroženja v družbi redko zasledimo na platnu, pa vendar imajo močan pomen v gradnji nacionalnega značaja naracij, saj jih praviloma opazimo v filmih, ki posegajo prav po takšnih razsežnostih naracije.

Omenjena produkcijska omejenost se kaže tudi na ravni tipa naracije, ki je v vzorcu najverjetneje klasična vzročno-posledična pripoved, in kar je pomembneje, brez izrazitih vizualnih elementov, kar lahko povežemo z naklonjenostjo estetiki realizma (ki jo lahko vidimo predvsem kot produkcijsko determiniranost). Pisci predlog za filme so scenarij z največjo verjetnostjo napisali posebej za določen film, čeprav tudi poseganje po literarnih delih ni zanemarljivo. Med njimi so kvantitativno v ospredju priredbe romanov Ferija Lainščka.

## Sklep

Analiza vsebine se, kadar imamo opravka z gibljivimi podobami, izkaže za metodološki izziv. Ne samo, da tukaj avtomatsko, računalniško razbiranje iskanih vzorcev za razliko od analize tiskanih in predvsem digi-



talnih medijev (še) ne obstaja, temveč dodatno prepreko predstavlja dejstvo, da smo pogosto soočeni z dvoumnimi situacijami, ko se je zaradi narave filmskega medija kot tistega, ki tehnično zajema realnost, potrebno odločiti med avtorjevo intencionalnostjo in naključnim pojavljanjem, a tudi med točnim definiranjem in splošno univerzalnostjo, afirmativnim branjem in ironijo ter seveda branjem med vrsticami. S postavljanjem preprostih in logičnih kategorij opazovanja je vsekakor možno pridobiti relevantne in ponovljive rezultate, iz katerih je mogoče razbrati značilnosti raziskovanega vzorca. Glede na omenjene ovire pa je vseeno idealno, če filmsko gradivo analizira manjša skupina šifrantov, ki lahko med sabo primerja rezultate in sprejema skupne odločitve pri beleženju, s čimer se zmanjša tudi vpliv faktorjev utrujenosti in zmanjšane koncentracije. Takšen način pregledovanja gradiva v tej raziskavi ni bil možen, kar pa sem kompenziral s predhodnim poznavanjem preučevanega gradiva in v primeru negotovosti tudi z večkratnim ogledom posameznih enot vzorca. V vsakem primeru je potrebno priznati možnost določenega nihanja rezultatov pri ponovitvi raziskave, ki pa bi vseeno morale ostati v mejah pričakovanega odmika in ne bi v ničemer izpodbijali končnih ugotovitev, kot sem jih podal ob koncu tega poglavja.

Analiza vsebine je z dodajanjem nekaterih produkcijskih značilnosti filmov v vzorcu nazorno pokazala potrebo po heterogeni, a povezani raziskavi različnih faz v kroženju filma kot kulturnega objekta v družbi. Že samo razmerje med produkcijskimi in tekstualnimi aspekti je razkrilo močno kavzalno povezanost, zato je nasploh vprašljiv smisel povsem izolirane tekstualne raziskave, ki sama po sebi sicer res prinese objektivno merljive rezultate, v fazi interpretacije teh rezultatov pa brez povezav s sorodnimi polji (produkcija, recepcija) ne zmore razložiti širših pojavov, ki si jih taista analiza v izhodišču prizadeva obelodaniti.

#### LITERATURA:

---

Allport, Gordon W.: *Letters from Jenny*. The Content Analysis Reader. Ur. Krippendorff, Klaus in Bock, Mary Angela. Los Angeles, London, New Delhi, Sigapore: Sage, 2009 [1965]. 28–37.

Althusser, Louis: *Ideologija in ideološki aparati države*. Izbrani spisi. Ljubljana: Založba /\*cf, 2000. 53–110.

Barthes, Roland: *Rhetoric of the Image*. Image Music Text. London: Fontana Press, 1977a. 32–51.

- Barthes, Roland: *The Photographic Message*. Image Music Text. London: Fontana Press, 1977b. 15–31.
- Berelson, Bernard: *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe: The Free Press, 1952.
- Cook, Pam: *Avtorska teorija in strukturalizem*. Knjiga o filmu. Ur. Cook, Pam. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, 2007a. 446–459.
- Elsaesser, Thomas in Hagener, Malte: *Film Theory: An introduction through the senses*. New York, London: Routledge, 2010.
- Fairclough, Norman: *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman, 1995.
- Furlan, Silvan ... [et al.]: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010 = Filmography of Slovenian feature films: 1931–2010*. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, 2011.
- George, Alexander: *Quantitative and Qualitative Approaches to Content Analysis*. The Content Analysis Reader. Ur. Krippendorff, Klaus in Bock, Mary Angela. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009 [1959]. 144–155.
- Holsti, Ole R.: *Content Analysis for Social Sciences and Humanistes*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1969.
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Krippendorff, Klaus: *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. Beverly Hills, London: Sage, 1980.
- Krippendorff, Klaus: *Testing the Reliability of Content Analysis Data: What Is Involved and Why*. The Content Analysis Reader. Ur. Krippendorff, Klaus in Bock, Mary Angela. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009 [2004]. 350–357.
- Majcen, Matic: *Interpretativni mehanizmi vizualnega sporočanja*. Dialogi 10/2009, 38–68.
- Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire*. Pariz: Christian Bourgois Éditeur, 2002 [1977].
- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2000 [1965].
- Muka ovský, Jan: *Umetnost kot semiološko dejstvo*. Estetske razprave. Ljubljana: Slovenska matica, 1978 [1934]. 267–275.
- Nacos, Brigitte L., Shapiro, Robert Y., Young, John T, Fan, David P., Kjellstrand, Torsten in McCaa, Craig: *Comparing Human Coding and a Computer-Assisted Method*. The Content Analysis Reader. Ur. Krippendorff, Klaus in Bock, Mary Angela. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009 [1991]. 243–252.
- Saussure, Ferdinand de: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1997 [1916].
- Schröder, Kim Christian: *Discourses of fact*. A Handbook of Media and Communication Research. Ur. Jensen, Klaus Bruhn. London, New York: Routledge, 2002.
- Shapiro, Gilbert: *The Future of Coders: Human Judgments in a World of Sophisticated Software*. The Content Analysis Reader. Ur. Krippendorff, Klaus in Bock, Mary Angela. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, 2009 [1997]. 234–242.

Smith, Anthony D.: *The Origins of Nations*. Becoming National. Ur. Eley, Geoff in Suny, Ronald Grigor. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Šprah, Andrej: *Prizorišče odpora: Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010.

Thompson, John: *Strukturalizem in njegovi učinki*. Knjiga o filmu. Ur. Cook, Pam. Ljubljana: UMco, Slovenska kinoteka, 2007. 510–529.

#### POVZETEK SUMMARY:

Raziskava obširnega vzorca slovenskih filmov, ki jih med letoma 1994 in 2010 finančno podprl Filmski sklad RS je privzela metodo analize vsebine bo Berelsonu, Holstiju in Krippendorffu. Ključni rezultati pokažejo, da je slovenski film začel privzemati bolj transnacionalno obliko pri iskanju financirjev in koproducentov po letu 2004, še intenzivneje pa po letu 2007, vzporedno s političnim in gospodarskim priključevanjem EU. V filmih vzorca je večinsko govorjeni jezik slovenski (86 % vseh filmov), prevladuje osrednjeslovensko oz. ljubljansko narečje (65 %), filmi pa so najpogosteje umeščeni v nedefinirano sedanjost. Večina filmov se odvija v Ljubljani (57 %), iz česar izhaja izrazito urban značaj filmskih lokacij kot tudi večja umeščenost v nacionalni center. Glavni liki v filmih vzorca so po večini moški (72 % filmov), najverjetneje stari med 20 in 39 let in govorijo slovenski jezik. Med tujimi liki se najpogosteje pojavljajo tisti iz republik bivše Jugoslavije. Kot tip naracije prevladuje klasična vzročno-posledična naracija brez izrazitih vizualnih elementov, funkcije pisca literarne predloge, scenarista in režiserja pa so najpogosteje združene v eni osebi (v 80 % filmih vzorca).

A study of an extensive sample of Slovenian films co-financed by the Slovenian Film Fund between 1994 and 2010 adopted the method of content analysis as seen in Berelson, Holsti and Krippendorff. The main findings show that Slovenian film has become more transnational in finding film funding and co-producers after 2004 and even more intensively after 2007, parallel with political and economic accession to the EU. In the sample, the dominant language is Slovene (86% of all films), the dominant dialect central Slovene (65%), and the majority of films are placed in an undefined present. Most films take place in Ljubljana (57%), which produces a pronounced urban character along with a stronger placement into the national center. Leading characters are in most cases men (72%), most likely between 20 and 39 years old, speaking Slovene. Most strongly represented among foreign characters are the ones from the nations of former Yugoslavia. The dominant type of narration is the classical cause-and-effect narrative without obvious visual elements. In 80% of all films the functions of the writer, screenwriter and film director are combined in one person.

# Vinko Möderndorfer

## Osem pesmi

### **soline**

skozi gladino koprene žareča krogla para zrak  
pod tabo slana glina ki se v času lepi na podplat  
vse je krhko celo nebo in vse je globoko spodaj  
nad tabo pa široki zamahi nevidnih solinskih ptic

skozi kožo zemlje kot skozi čipke zdrsajo kaplje  
prst je temna in v njej vidiš dvoje obrazov  
dobro veš: to je novo življenje ki vstaja iz gline  
ko stopaš s korakom davno mrtvega solinarja

preko labirinta solnega polja odkrivat skrivnost  
in skozi gladino koprene žareča krogla para zrak  
pred tabo pa sled dveh obrazov ki v zemlji ždita in čakata

nate \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### **ko sežeš globoko z roko**

ko sežeš globoko z roko pod kamen  
v duplino da bi zagrabil srce  
pa zagradiš spečo kačo  
ko sežeš kot v ženo s telesom

da bi našel svoj drugi del  
ko suneš v temo strahu v belo nebo  
hrepenenja vsakič pomisliš  
da je večer brez konca

ko sežeš in posežeš v ozko grlo  
ki se oži iz dneva v leto v minuto  
in ne bo več glasu ker bo zategnjen

ko se pogrezneš in nisi več in ne boš več  
kot nekoč kot postava dečka  
ki gleda v sonce da bi videl temo

ko obstaneš da bi poletel

je že prepozno

### **okrog plave bolečine srca**

okrog plave bolečine srca  
okrog sinjega kita kamna  
je spletena bela pletenica  
od zgoraj do spodaj od vrha do dna

okrog glave zavita siva kača  
z dvignjenim vratom ki useka  
ki se ne konča ki se ne začne  
bolečina proti mestnim vratom

obrnjena proti izhodu ali vzhodu  
kjer je sonce modro in plava  
spleteno iz tvojih dolgih las po olju

zavozlano z dolgimi nitmi slovesa  
okrog srčnega kamna okrog telesa  
namenjenega samo meni ki sva dva

## **kot belo kot ljubezen**

kot slina kot modrina kot belina  
kot oko kot prstan kot obroček  
kakaven kot ugriz kot bela ritka  
kot pljunek kot pozdrav kot začetek

kot jaz kot ti kot bela breza  
kot šeškanje kot cviljenje  
kot zobje v ugrizu kot vonj  
kot prdec kot vijolica kot mama

kot ata kadar ljubi mamu kadar  
jo pretepa kot preteklost kot pobeg  
kot vsak kot nihče kot bela postelja

kot rjuhe kot sedanjost kot midva  
v njej kot bi plavala med tkanjem  
med belo med nogami kot ljubezen

## **dvojno živim dvojno življenje**

dvojno živim dvojno življenje  
in nikoli ne vem katero je laž  
na dvojna trebuha polagam glavo  
jo bom zato v dvojno zemljo?

ko se zazrem v nebo  
ne vem če so zvezde ali belo kamenje  
če so roke? katere so?  
če je beseda? je beseda konca ali začetka?

sam sem si izbral dva molka pa tudi  
dve svetlobi sam sem zamah peruti  
telo angela ali oglje črnega mačkona

sam življenje na križišču obračam  
v obe smeri sam krožim in nikoli ne vem  
so roke? je beseda? so zvezde ali samo beli kamni?

**po ljubljenu**

po ljubljenu draga *d* je ostala igra  
 ki se je ne greš več užaljenost najstnice  
 ki se je ne greš več po ljubljenu  
 je samo še adorno marks hegel in che

izpiti in kolokviji po ljubljenu ti je žal  
 da nimaš več dvanajst da te ne žgečka  
 kot takrat nerazumljivo sladko pod trebuhom  
 brez teže draga *d* razumem tvoj strašni strah

občutek izdajstva grozo telesa ki ni takšno  
 kakršno misliš da bi moralo biti razumem  
 po ljubljenu ni nihče vitez nihče princeska

večer postane noč in cimra bo spraševala  
 razumem strah laži krivdo črepinje ki so te  
 porezale nisi ti kriva draga *d* kriv je adorno

marks hegel in che

ker ti niso ničesar

povedali

**ženske**

ženske se vrtijo na kamnih  
 potonejo na dno letijo v nebo  
 če je veter imajo lase spete  
 na oblake vonj po mokri zemlji

imajo če je dež in se lepijo na  
 podplate kličejo pomlad na pomoč  
 otroke izgubljajo ker so njihovo  
 edino nadaljevanje edini strah

ljubijo ker so ljubljene včasih  
 do kosti včasih samo do vrat  
 potem nič več nikamor ne dlje

ženske kolovratijo skozi sanje  
 včasih zaidejo v neke tuje roke  
 včasih imajo zobe včasih so čisto

zlato

## **mirujem ob tebi**

mirujem ob tebi da ne bi zmotil zraka  
premikanja mrtvih lun da ne bi zalotil  
druge oči v tvoji glavi ki obstajajo  
čisto pri miru sem lev tiger slepa žival

najina ljubezen ima vonj mrhovine  
starih novic in prežvečenih zgodb  
najina ljubezen herpes najine preteklosti  
v njej ni borov in smrek zasneženih

pokrajin brez sledov v najini ljubezni  
so stopinje zveri divji vulkani evolucija  
zato bom obstal na vekah kot kaplja

zato bom popikana tema z zvezdami  
zato bom čisto pri miru kot kamen  
zato bom v zraku negiben še dolgo

po tem



# Milan Petek Levokov

## Ples kanibalov

Spomladi leta 2000 je ribič na policijski urad v kraju S. prinesel ne-navaden ulov: človeško stopalo. Ujel ga je na trnek, ko je ribaril v bližnji reki. Stopalo je bilo nedvomno človeško, odrezano v gležnju, in zaradi nizkih temperatur vode je bilo dobro ohranjeno. Ribič je povedal še, da je po tem »ulovu« naletel v obrežnem pesku še na dvojce takih stopal. Ob uradnem policijskem ogledu so se trditve ribiča izkazale za točne.

Kriminalistično preiskavo je prevzel glavni inšpektorat iz mesta M., kjer je sedež okrožja. Ob podrobnejšem iskanju sledi ter še kakšnih drugih človeških delov je policija na bregovih reke v območju desetih kilometrov našla še pet takih stopal, levih in desnih. Drugih delov človeških teles niso našli. Pri forenzični preiskavi ni bilo mogoče ugotoviti, komu pripadajo, razen da tri stopala pripadajo mlajšim ženskim osebam, eno stopalo pa je otroško. Nejasno je bilo tudi, kako so se stopala znašla v reki; in iz samih stopal tudi ni bilo mogoče ugotoviti, ali so osebe umrle naravne ali nasilne smrti. Edini zanesljivi zaključek forenzika je bil, da so bila stopala v gležnju ločena od ostalega dela noge z ostrim predmetom (nožem?) na strokoven način, z le nekaj rezi. Kdorkoli že je stopala odrezal od ostalega trupla, je bil izveden v takem delu; moral je biti kirurg ali – mesar.

Preverjanje v bolnišnici v mestu P., ki edino leži v bližini reke, ni dalo rezultatov; kirurških posegov v bolnišnici ne opravljajo, saj gre za psihiatrično ustanovo. Tudi smrtnih primerov v bolnišnici niso imeli. Ob policijski preiskavi, ki je segla tudi izven območja države – reka izvira na severu, v sosednji državi, nato prečka mejo in široko ravnico na vzhodu, kjer državo tudi zapusti – najdena človeška stopala niso razkrila svojih skrivnosti. Skupina preiskovalcev pod vodstvom inšpektorja D. K. je preverila še tako majhne indice, ki bi jih lahko pripeljali v bližino razkritja usode ljudi, katerih stopala so bila najdena, vendar je bilo vse neuspešno.

Eden izmed dokumentov, na katerega je inšpektor naletel med preiskavo, je bil tudi zapisnik z nenavadno zgodbo, ki jo je policistom povedala oseba K. Z. Od te prijave je minilo že dobro leto in spis je bil arhiviran z uradno zabeležko *nedokazano*. Zgodba osebe K. Z. je bila še najbolj vroča sled, ki je prišla v roke preiskovalcem. V debeli mapi uradnih dokumentov iz policijske preiskave skrivnostnega izvora človeških stopal v reki se je tako znašla zgodba osebe K. Z.

\*

### *Zabeležka dežurnega kriminalista:*

Dne 28. decembra leta 1998 je na policijsko postajo v mestu M. prišel K. Z. in prijavil nenavaden dogodek. Povedal je, da je bil pred petimi dnevi priča ljudožerski gostiji; po naključju se je znašel med njimi in tudi njega so nameravali ubiti in pojesti. Po srečnem naključju se je rešil in jim pobegnil. Štiri dni se je doma skrival, bal se je zapustiti hišo, šele zdaj se je opogumil priti v mesto in prijaviti zločin. Ljudi, ki so bili med storilci, večinoma ne pozna, nekateri obrazi pa so mu znani. Kje se je to dogajalo, ni vedel povedati. Na bližnjo krajevno policijo ni šel, ker jim ne zaupa. V mesto ni prišel sam, na policijsko postajo ga je pospremil sovaščan. Prijavitelj je deloval trezno, priznal je, da sicer uživa alkoholne pijače, a nazadnje je pil (po njegovi izjavi) na večer, ko se je pripetil ta dogodek. Od takrat se alkohola ne dotakne več. Ves čas pogovora na postaji se je oziral naokrog in pri najmanjšem zvoku ali šumu na hodniku je prestrašeno pogledoval proti vratom. Priznava, da je zaradi dogodka še vedno v šoku. Po koncu pogovora je postajo zapustil v spremstvu omenjenega vaščana.

\*

*Izjava prijavitelja: Pripoveduje K. Z., sledijo osebni podatki, datum in kraj rojstva, prebivališče in zaposlitev; prijavitelja se opozori na posledice krive ali lažne prijave; izjavi, da opozorilo razume in se zaveda posledic svojega ravnanja.*

– Nikdar si ne bi mogel niti zamisliti, da se v naših krajih lahko pripeti kaj tako groznega. Po televiziji in časopisih včasih poročajo o takšnih stvareh, a vse to se ne dogaja pri nas, temveč nekje daleč stran, skoraj na drugem koncu sveta, med črnici v Afriki ali Indijanci. Mi pa smo vendar kulturni ljudje. Ljudi okrog sebe sodim po sebi in ker sam nikdar nisem storil nikomur nič hudega, sem verjel, da so tudi naši ljudje take mirne narave. Živim v majhnem kraju v ravnici, dobro uro vožnje z vlakom imamo do mesta, z avtom pa po cesti, ki vijuga med polji in redkimi naselji, potrebujemo nekaj več. Ljudje pri nas kot tudi drugod v ravnici so pridni in delavni; med tednom delajo na kmetijah ali pa hodijo na delo v večje kraje v bližini, tudi sem gor v mesto, ko pa se vrnejo z dela, pa še kaj postorijo na zemlji okrog hiše. Kot ste morda kdaj že videli, so naše vasi zgledno urejene, skoraj vse hiše so v cvetju in nikjer ne boste našli kopriv in plevela, ki bi se zajedala okrog dvorišč in kazila podobo kraja. Nedelje naši ljudje spoštujejo in ne delajo, ker se to ne spodobi; ob nedeljah se počiva in gre v cerkev k maši. Pobožnost pri nas ni prazna beseda, vera v božjo besedo se pri ljudeh v ravnici ni izgubila tako kot kje drugje; naše cerkve so – za razliko od mestnih cerkva – ob nedeljah in cerkvenih praznikih še vedno polne, tako starih ljudi kot mladine. Naši otroci spoštujejo stare

običaje in vrednote, beseda staršev je za otroke nenapisan zakon, veliko močnejši kot vse drugo. Policije in sodnika pri nas ne potrebujemo, ljudje se držijo starih in dobrih postav, spoštujejo besede starejših in kadar to ni dovolj, se za nasvet vpraša župnika ali vaškega starešino, onadva vedno razsodita tako, da je dobro za vsakega in za vse. Ker smo pri nas delavni, ne izgubljam časa s tožarjenji in hojami po državnih uradih v mestu. Naši ljudje prihajajo sem le zaradi zdravnika, in še to samo takrat, ko je res hudo, ali ko jih pokliče oblast iz svojih uradnih razlogov. Vedno pa je prihod na mestne urade povezan z neprijetnostmi, navadni ljudje nismo navajeni teh opravkov in se jim poskušamo izogniti. Tudi zdaj sem čakal nekaj dni in premišljeval, ali naj pridem in oblastem naznanim, kaj se mi je zgodilo. Včasih se mi je zazdelo, da vse skupaj ni bilo res, da je bila le nočna mora, ki zjutraj izpuhti iz glave, in upal sem, da bo tudi pri meni podobno. Pa ne, groza, ki sem jo pretrpel, je še vedno v meni, tako kot prvega dne, in kljuva mi v glavi, da niti za trenutek ne morem pozabiti na tisto noč, ki sem jo preživel v ujetništvu. Tri dni sem tuhtal in se na koncu odločil, da pridem in vam povem to grozljivo zgodbo. Še zdaj skoraj ne morem verjeti, da –

– Nisem poročen, živim z materjo, oče je že dvajset let pokojni, nesrečo na cesti je imel, bog mu daj večni mir in pokoj, in delam kot knjižničar na kmetijski zadrugi v kraju slabo uro vožnje od doma. Ker je naša hiša blizu železniške postaje, kjer se ustavljajo vlaki, ki vozijo delavce na delo v tovarne v mesto, se tudi jaz raje kot z avtomobilom zapeljem na delo v zadrugo z vlakom. Vlaki so ponavadi točni in na njih je vedno mogoče srečati zanimive ljudi ter se pogovarjati o vsakdanjih zadevah. Ker smo večinoma vsi iz ravnice, nam je marsikaj v našem življenju skupnega, čeprav živimo raztreseni po vseh koncih pokrajine. Običajno z delom končam ob četrti uri popoldne in še ulovim vlak, ki pelje mimo zadruge petnajst minut kasneje. Včasih, ko moram zaradi vknjižbe računov in urejanja naročil ter dobavic, to je vedno v dneh proti koncu meseca, ostati na delu kakšno uro ali dve dlje, pa grem na vlak, ki pelje ob osmi uri zvečer. Najprej postorim vse potrebno v pisarni, potem pa se odpravim na postajo. V bližini je majhna gostilnica in tam počakam na prihod vlaka. V gostilni vedno srečam kakšnega znanca, ki prav tako čaka na vlak, poznam pa tudi domačine, ki prihajajo tja kaj popit. V teh dvajsetih letih, kar delam na zadrugi, sem z ljudmi, ki se vozijo z vlaki, in tudi z domačini postal dober znanec, z marsikom tudi prijatelj. Kadar se nas za mizo znajde skupaj več takšnih prijateljev, rad ostanem v družbi in tudi sam kaj popijem. Priznam, da včasih tudi kakšen kozarček preveč, a nikdar ne toliko, da bi bilo kaj narobe. Poznam svojo mero in vem, kdaj je dovolj. Ker se domov ne vozim z avtom, mi ni treba skrbeti zaradi prometa na cesti. Mati doma se je že navadila na moje pozne prihode in zaradi tega ne bedi v noč in me ne čaka. Ve, da se bom zagotovo vrnil in da se mi ni nič zgodilo. Sicer pa – le kaj bi se mi lahko zgodilo? Moje delo je pisarniško, največja nevarnost je morda, da mi na stopnicah v pisarno v nadstropju spodrsne in si zvijem

gleženj, kaj drugega pa se mi ne more zgoditi. Zatorej me ne skrbi zaradi matere in vedno lahko prostega srca ostanem v družbi, kot mi odgovarja. Včasih potegnemo naše druženje čez osmo uro, tudi krepko v noč; takrat počakam na vlak, ki pelje točno opolnoči. Lokal na postaji se ob tej uri zapre in naša družba se takrat mirno razide, eni na vlak, drugi pa po svojih domovih v bližini. V zadnjem času sem se že kar navadil, da se ob petkih zvečer vračam domov s polnočnim vlakom. Ob koncu tedna je treba vedno marsikaj postoriti in urediti, da se v ponedeljek začne delo na novo, pa tudi zaključek delovnega tedna v družbi prijateljev, tudi ob kozarcu vina, je postal že kar običaj. Sicer pa, kaj imamo od tega našega življenja, stalno delo pa delo, čas pa teče in naenkrat se človek ustavi in ugotovi, da je že star –

V petek, 23. decembra, sem prav tako ostal nekoliko dlje na delu, konec decembra smo še posebej zasuti z različnimi papirji, ki jih je treba pravilno urediti. Ko sem zaklenil pisarno, odhajal sem zadnji, sem bil zadovoljen, vedel sem, da me na postaji čaka družba in da bomo v prazničnem vzdušju, naslednjega dne je bil Sveti večer, preživeli nekaj lepih uric. Za odhod domov me ni skrbelo, vlak ob polnoči je bil vedno zanesljiv in nekaj čez eno uro bom zagotovo že v postelji, sem razmišljal. Naslednjega dne je sobota in si bom lahko odpočil, tudi če kaj preveč popijem. V bližnji trgovini sem nakupil še nekaj drobnarij, ki mi jih je naročila mati, steklenico vina za ob večerji na Sveti večer ter volneno ruto, ki sem ji jo nameraval podariti. Zime v naši ravnici so mrzle, mraz stiska huje kot tule v mestu, in človek se mora dobro obleči, kadar gre iz hiše. Mati je ruto potrebovala, že nekaj časa je govorila o njej, a si nikdar ni vzela dneva, da bi se odpravila v trgovino v bližnji trg in si jo kupila. Zdaj pa sem jo hotel jaz presenetiti –

– O tistem večeru v družbi s prijatelji nimam veliko povedati, bili smo veseli, morda še bolj kot običajno, prazniki so bili pred vrati in najbrž smo si zato privoščili več kot sicer. Naročili smo si še nekaj klobas, da smo prigriznili zraven pijače, in čas nam je hitro tekkel. Ne vem, koliko sem popil, priznam, da se mi je rahlo zavrtelo, ko sem vstajal od mize. Pa nisem bil edini, tudi ostali so se majali kot jaz. A kot sem že rekel, ni me skrbelo, čez nekaj minut je prihajal vlak in trije iz družbe smo počakali na njegov prihod in se odpeljali proti domu. Ostala dva sta izstopila na prvih naslednjih postajah, edino jaz sem imel daljšo pot. Vlak je bil prazen, v vagonu je bila poleg nas treh še gruča ciganskih muzikantov, ki je sedela v zadnjem koncu vagona. Niso igrali, svoje gosli in harmoniko so stiskali k sebi. Ciganski muzikantje so v naših krajih pogosti, posebej okrog novoletnih praznikov, ko križarijo po krajih in trgih v ravnici in poskušajo zaslužiti kaj denarja. Tudi z vlaki se vozijo in igrajo potnikom, potem pa s klobuki krožijo in prosijo za plačilo. Običajno so vljudni, le včasih, če se napijejo, postanejo vsiljivi. Jaz se jim vedno raje izognem in grem v drug vagon. Slišal sem tudi za primere, ko so okradli speče ljudi – da, tudi to se dogaja, najbrž vam je znano. Taki ljudje so pač, ti cigani, in kot sem rekel, vedno

sem šel stran od njih, a tokrat se mi ni ljubilo dvigat in odhajati v drugi vagon. Bom že prebedel tisto uro vožnje, sem si rekel, pa tudi cigani mi niso delovali prav nič nevarno. Bili so videti utrujeni, najbrž so se vračali iz mesta domov, v svoje barakarske hiše na vzhodnem delu ravnice. Nekoč sem se peljal z vlakom tja dol v tiste kraje in sem jih videl skozi okno vagona. Ena sama revščina je to, vam povem, barake pokrite z valovito pločevino, pred barakami pa ognjišča na prostem in vse polno otrok, ki tacajo po blatu, to je cigansko taborišče. Jaz sem ga videl enkrat in ga nočem več. Po svoje se mi ti ljudje smilijo, po drugi strani pa – vsi delamo in si moramo svoj vsakdanji kruh zaslužiti z delom in zakaj bi bili oni izjema? Cigana, ki bi kje pošteno služil svoj kruh, še nisem srečal – ste ga morda vi? No, prav, ostali smo na polnočnem vlaku, jaz in cigani, in na svojo nesrečo sem zaspal. Ne vem, koliko časa sem spal, nisem gledal na uro, a ko sem se prebudil, sem bil sam v vagonu, niti ciganov ni bilo več. S pogledom sem poiskal vrečko, v kateri sem imel spravljene stvari iz trgovine, pa je zmanjkala. Seveda, cigani so jo vzeli, kdo drug neki! Bil sem jezen na cigane in tudi nase, ker sem si dovolil zaspati. Ni me vznemirjalo, ker so mi zmanjkale drobnarije, ki mi jih je naročila mati, tudi steklenica vina ni bila izguba zame, prizadelo me je, ker je zmanjkala volnena ruta, ki sem jo skrbno izbral za darilo materi ob božiču. Vem, da bi se ga zelo razveselila, posebej, ker je bila ruta topla in bi jo zagotovo imela že naslednji večer v cerkev, k polnočnici, kamor sva šla vsako leto ob božiču. Zdaj pa nič, do naslednjega tedna, ko bom spet šel v trg, kjer je nekaj več trgovin, priložnosti za nakup rute ne bo –

– Tatvina vrečke z nakupljenimi rečmi me je zbistrila in ko sem se sprijaznil, da si ne morem pomagati, nobenega sprevodnika ni bilo na spregled, da bi prijavil tatvino, sem pogledal skozi okno in poskušal ugotoviti, kje sem. Zunaj je bila tema, nobene luči v ravnici ni bilo videti; bila je oblačna noč in razen ogolelega grmovja in telefonskih drogov ob progi, ki so drveli mimo okna, drugega nisem videl. Nad ravnico so tiščali nizki oblaki in iz njih so pršele snežinke in se lepile na steklo. Prav, še daleč imam do doma, sem pomislil, lahko še malo zadremam, zdaj je itak vseeno – ko je močno zabobnelo: vlak je zapeljal preko mostu čez veliko reko. Bobnenje in udarjanje koles ob železno ogrodje mosta, spodaj na vodi sem videl odseve vagonskih luči, me je spet vrglo pokonci. Na moji poti domov ni bilo nobene reke in mostov, očitno sem prespal domačo postajo in se znašel nekje daleč na vzhodu, tam teče velika reka. Koliko časa sem spal, uro, dve? Ne, nisem vedel, jasno mi je bilo le, da se z vsako minuto vse bolj oddaljujem od domačih krajev. Vlak ima končno postajo v zadnjem mestu na vzhodni meji, tam bo počakal do jutra in se vračal po isti poti nazaj. A do jutra je bilo še daleč in groza me je bilo, da bi moral prenočiti na nekih tujih železniških postajah, med tujimi ljudmi, ki jim ni mogoče zaupati. Zadremal sem na vlaku, pa so me okradli cigani, kaj se šele lahko zgodi v tujem mestu, kjer je najbrž še več ciganov –

– Vem, napravil sem napako, hudo napako, ko sem izstopil na prvi naslednji postaji, kjer se je vlak ustavil. Postajališče je bilo sredi polj, z leseno barako, kjer so nekdanj prodajali karte za vožnjo, zdaj pa je vse zapuščeno. Zdaj se čudim, da je vlak sploh ustavil na tistem kraju, daleč naokrog nisem videl nobene hiše in luči, ki bi kazala na ljudi. Le zakaj bi se vlak ustavljal sredi ničesar? Izstopil sem samo jaz, nikogar drugega ni bilo, da bi ga lahko vprašal za pot domov. Znašel sem se sredi ravnice, sredi noči, in edina stvar, ki mi je dajala upanje, da najdem ljudi, je bila ozka poljska cesta, ki je prečkala železniško progo. A kam, v katero smer naj grem? Izbral sem eno; ko pridem do prvih hiš, bom prosil ljudi, naj mi povejo za pravo smer, ali pa me kdo celo zapelje domov. Ljudje vendar moramo pomagati drug drugemu, posebej če se znajdemo v taki stiski, kot sem se jaz. In bližal se je naš krščanski praznik, eden največjih, ki ljudi opozarja na sočutje in izkazovanje dobrote vsem, ki so v nesreči – tako sem razmišljal in bil prepričan, da bo še vse dobro.

Napotil sem se po cesti med polji in hodil, ne da bi vedel, kam grem. Hodil sem in hodil, morda že kakšno uro, čas se mi je vlekel v tisti temi in mrazu, pa še vedno nisem prišel do nobene hiše; najbrž sem izbral napačno smer, sem razmišljal. A bilo je prepozno, da bi se obrnil, izgubil bi še več časa, in zagotovo bom kmalu prišel do prve vasi, sem bil prepričan. Potem sem prišel do križišča, poljska cesta se je križala z večjo, asfaltno cesto. Razveselil sem se; večja cesta je pomenila tudi veliko večje možnosti, da pridem do ljudi, ceste namreč ne peljejo mimo krajev, temveč skoznje, kmalu se bodo v daljavi prikazale kakšne obcestne luči in bom rešen. Hudo me je zeblo, pijača se mi je razkadila iz glave in leden veter, ki je bril preko ravnice, se je zaganjal vame. In kot da to še ne bi bilo dovolj, je začelo snežiti. Z vsakim sunkom je veter prinesel še več snega in moral sem se boriti, da sem obdržal ravnotežje. V čevljih, ki niso bili primerni za hojo po snegu in ledu, mi je drselo in zaradi mraza več nisem čutil prstov na nogah in rokah. Tiščal sem roke v žepe plašča, da se ogrejem, a ni pomagalo, ker mi je vse telo stresal mraz. Na trenutke, ob sunku vetra, me je zagrabil ledeni drget, srce se mi je v bolečini skrčilo, zmanjkalo mi je sape in šele ko je veter popustil, sem spet lahko zadihal. Hudo sem obžaloval svojo nespametno odločitev, da sem izstopil iz vlaka; če bi ostal na vlaku, bi bil na varnem, kjerkoli bi se že znašel, zdaj pa je kazalo, da bom zmrznil v snegu. Molil sem za pomoč, da se rešim tega ledenega pekla –

– Molitev je pomagala, po svoje, seveda. Ko sem že obupal in me je čedalje bolj privlačila misel, da bi se usedel ob cesti na tla in prepustil mrazu, da napravi svoje – ljudje, ki zmrznejo, baje ne čutijo bolečin – so se prikazale luči. Po cesti je pripeljal kamion in njegovi močni žarometi so se mi zazdeli nekaj najlepšega, kot da se iz neba spušča k meni nebeška ladja. Bog me je slišal in mi pošilja svojega sla, sem se razveselil. Že sam pogled na luči, ki so se mi bližale, me je vračal v življenje. Postavil sem se na sredo

ceste in začel mahati z rokami. Tisti, ki je vozil, me je moral opaziti – če me ne opazi, bom pač končal pod kamionom, v trenutku, in bo tako tudi konec mojega trpljenja. Kamionist me je opazil, vozilo je zmanjšalo hitrost in luči so se mi počasi približale ter ustavile pred mano. Iz vozila me je poklical moški glas.

– Hej, človek, pohiti v avto!

Čudovito je bilo slišati človeški glas in te besede, lepše muzike si v tistem trenutku nisem mogel zaželeti. Odmajal sem se proti kamionu, ko maj odprl vrata in zlezal v kabino. Ko so se za mano zaprla vrata, me je oblila skoraj božanska toplota, bil sem rešen.

– Hvala, sem dahnil šoferju. Bog naj vam poplača!

– Pusti zahvaljevanje, mi je šofer, krepak moški okroglega obraza, odmahnil z roko. Lopnil me je po ramenu: – Kaj sploh počneš na cesti sredi noči, v snegu in mrazu? Saj bi zmrznil –

Prikimal sem mu. Res, zmrznil bi, s kamionom mi je prišel naproti zadnji čas, skoraj sem že izgubil upanje na rešitev. Sam Bog mi ga je poslal –

– Na, popij nekaj močnega, mi je ponudil steklenico žganja. To te bo ogrelo!

Vzel sem steklenico in jo nagnil, pekoča toplota mi je stekla skozi grlo in se razlezla po telesu. Spet sem živel, mraz je bil premagan.

– Ustavil se bom v bližnji vasi, mi je rekel možakar. V gostilni moram iztovoriti blago, ki ga prevažam v hladilniku zadaj, zraven pa še nekaj prigriznem; potem bova lahko nadaljevala pot, če ti je prav.

Bilo mi je prav, kaj bi pa drugega hotel. Povedal sem mu, kaj se mi je zgodilo, in le sočutno mi je prikimal.

– Doma jih najbrž že skrbi zate?

– Niti ne, sem odkimal. Povedal sem mu, da živim sam, z materjo, in da je mati navajena mojih poznih prihodov domov. Jutri pa je itak sobota in mi ni treba na delo, lahko bom v miru počival ...

– Lepo, lepo, mi je kimal. Res je bil videti zadovoljen, da mi je lahko pomagal. Njegova pot je peljala na sever in nekje bom že našel kraj, kjer bom izstopil, ter poiskal prevoz do doma.

Kmalu se je pred nama prikazalo manjše križišče, ki bi ga človek v tistem metežu spregledal, a šofer je kraje očitno dobro poznal. Zavila sva na manjšo cesto in po njej vozila še nekaj časa, dokler nisva pripeljala med hiše. Prispela sva v manjši kraj, imena na obcestni tabli nisem uspel prebrati. Metež še ni ponehal in majhen trg s cerkvijo na sredi je bil zasnežen in podoben slikam na razglednicah, ki si jih ljudje pošiljamo ob novoletnih praznikih. Največja hiša na trgu je bila vsa razsvetljena in parkirišče pred hišo je bilo nabito z zasneženimi avtomobili.

– Gostilna, mi je namignil šofer. Nocoj je tu zabava!

Nisva se ustavljala pri glavnem vhodu, temveč sva zapeljala za stavbo, k stranskemu vhodu, kamor se dostavlja blago.

– Pridi, greva h gospodarici, me je povabil s seboj. Medtem ko razložijo kamion, boš nekaj pojedel, da prideš k sebi!

Prav, pa sem šel. Mraz me je napravil lačnega in razveselil sem se, da bom lahko nekaj pojedel. Do doma me je čakala še dolga pot in moral sem se okrepčati.

Gospodarica, obilna ženska v srednjih letih, napravljena v narodno nošo z velikim belim predpasnikom, nama je prišla naproti, spremljal jo je velik pes. Bilo je očitno, da je poznal šoferja, saj je ob pogledu nanj veselo mahal z repom. Ko pa se je približal meni, je nezaupljivo zarenčal; pognal bi se vame, a ga je gospodarica ustavila in poslala nazaj v hišo. Pozdravila je šoferja, kot da sta brat in sestra, tako prisrčno sta se objela. Potem je šofer pokazal name: – Tega sem pripeljal, je rekel in se zasmel. Za večerjo.

– No ja, nekaj malega bi že pojedel, sem prikimal. Saj ni treba večerje ...

Takrat sta se oba zasmejala. Ženska je objela še mene in me krepko potipala po telesu.

– Pridi, srček, pridi, da nekaj poješ, me je povabila v hišo. Na koncu me je z debelimi, mesnatimi prsti prijela za lica: – Saj si kar lepo rejen, se je razveselila. No, ne boj se me, srček!

Odmaknil sem se njeni roki. Debeli prsti na mojem obrazu so imeli nenavaden vonj, takega še nikdar nisem vohal. Bil je vonj po mesu, a sladkast –

Gospodarica naju je odpeljala v manjšo gostinsko sobo ob stranskem vhodu in me posadila za mizo. – Tu počakaj, kmalu dobiš malico!

Potem sta me s šoferjem zapustila, še prej pa je v sobo poklicala svojega psa. – Pazil bo nate, da mi ne uideš, mi je pomežiknila. Še enkrat sta se s šoferjem zasmejala. Ostal sem sam za mizo, zunaj je mel sneg, a jaz sem bil na toplem, med ljudmi in bil sem zadovoljen. Bogve kaj bi bilo z menoj, če name ne bi naletel šofer, sem premišljeval, najbrž bi zdaj že omagal v tistem mrazu ...

Gospodarica mi je kmalu prinesla pladenj s skodelo vroče juhe in zvrhan krožnik kosov pečenega mesa in krompirja.

– Jej, ljubček, mi je rekla, da si opomoreš!

Zahvalil sem se ji; res mi ne bi bilo treba postreči s tako obilno večerjo, zame bi bil dovolj le kakšen golaž, a je le zamahnila z roko: – V moji hiši že ne boš stradal!

Spet je bruhnila v smeh, da se je streslo vse njeno telo. Tudi sam sem se zasmel; njena prijaznost me je grela enako, kot me je s svojo toploto grela zakurjena peč v vogalu gostilniške sobe. Juha je bila krepka in mesnata ter ostro začinjena. Navajen sem začinjenih jedi iz svojih krajev v ravnici, a ta hrana je bila še bolj pekoča. Take jedi poznajo v spodnjem delu ravnice, sem pomislil; najbrž sem precej oddaljen od doma in tukaj imajo drugačen okus –



Naenkrat sem zaslišal hrup na hodniku, vrata v mojo sobo so se odprla in noter se je skoraj zavalil par, objeta moški in ženska. V prvem trenutku me sploh nista opazila in moški – starejši, plešast, močno okrogel, v obleki in z metuljčkom – je segal mlajši ženski pod krilo, ona pa se je privijala k njemu in hihitala. Zaloputnila sta vrata za seboj – potem pa me zagledala. Ženska se je nehala hihitati, urejala si je krilo, možakar pa se je skoraj jezno obrnil k meni.

– Hej, kdo si ti?

– Zaspal sem na vlaku in izstopil sredi polja; na srečo me je pobral šofer in rešil ...

– In kaj zdaj delaš tukaj?

– Čakam nanj, potem greva dalje. On je šel z gospodarico raztovarjat blago za gostilno –

– A tako – potem si sam? je pogledal naokrog.

– Sam, sem prikimal. A na srečo sem se znašel med prijaznimi ljudmi

– Takrat se je možakarju čez okrogel, gladko obrit obraz razlezel nasmehe.

– Da, med prijaznimi ljudmi si se znašel, je potrdil moje besede. Med zelo prijaznimi – kajne, ljubica?

Ženska, ki se je medtem skrivala za njegovim hrbtom, mu je prikimala. – Prav, dragec, zdaj pa pojdiva, čakajo naju!

– Saj greva, ji je odvrnil. Obrnil se je k meni in me pobožal po licu:

– Pridno jej, mladi mož, da boš dobil pravo barvo v lica!

Ne da bi čakal na moj odgovor, se je zakrohotal, in z njim vred se je zahihitala ženska. Zapustila sta sobo, ne da bi me pogledala.

Skomignil sem, res so tu vsi prijazni, skrbijo zame, da ne bom lačen. A nenavadno – močna juha me je nasitila in tek se mi je ustavil. Kos mesa s krožnika sem le ponesel k ustom, potem pa ga odložil. Ne, nisem ga mogel niti pokusiti. Meso je imelo sladkast, neobičajen vonj, takega, kot sem ga zavohal na rokah gospodinje, ko me je prijela za lice, in enak vonj sem zaznal tudi v sapi možakarja, ki me je maloprej pobožal po licu. Nenavadno –

Krožnik mesa sem ponudil psu, ki je ležal pri vratih in ves čas strmel vame.

– Pridi, kuža, vzemi si! sem porinil krožnik pred njega.

Pes je najprej nezaupljivo zarenčal, potem pa se le dvignil in povohal meso. Ni bil videti sestradan, zanj so najbrž lepo skrbeli, a je vseeno začel jesti. Bil sem vesel; meso, ki bi sicer šlo v nič, bo vsaj pes pojedel.

Zaradi ostro začinjene hrane me je zdaj zažejalo. Če bi prišla gospodinja, bi jo prosil za kozarec vode, a ne nje ne koga drugega ni bilo na spregled. Od zunaj se je k meni v sobo slišala muzika, prešeren zvok harmonike in trobente, nekje v spodnjih prostorih je bila zabava. Dvignil sem se in stopil proti vratom, nekoga bom zaprosil vsaj za kozarec vode, sem

sklenil. Pes me ni poskušal ustaviti, niti me ni pogledal, ko sem šel skozi vrata, še vedno se je ukvarjal z mesom na krožniku. Po napol osvetljenem hodniku sem se namenil v smer, od koder je prihajala muzika, same poskočne pesmi. Zelo veselo mora biti, sem pomislil. Prav, le zakaj se ljudje ne bi veselili, pred nami so najlepši prazniki v letu in lepo je, da si vsaj enkrat v letu ljudje dajo duška. Stopil sem v smeri muzike, tam se je odvijala veselica in zagotovo bom srečal koga, da ga zaprosim za kozarec vode. Na nekem delu se je hodnik razširil v večji prostor, nekakšno sprejemnico, katere okna, zastrta z zavesami, so gledala na dvorano spodaj. Vem, da ni lepo skrivaj opazovati druge, to se ne spodobi, a zakaj ne bi poškilil med srečne ljudi, ki se veselijo življenja, sem si rekel. Tudi sam sem v mlajših letih rad zahajal na zabave v mojem domačem kraju in spomin na te lepe trenutke je bil v meni še vedno živ –

Odgrnil sem zaveso, le toliko, da vidim, kaj se dogaja. Seveda, dogajanje v dvorani je bilo živahno, veliko ljudi se je gnetlo v njej; na zgornjem delu so igrali godci, ob njih so plesali gostje, drugi pa so sedeli za mizami, obloženimi s hrano, ali pa se v gručah zbirali in kramljali med seboj. Okno, s katerega sem opazoval gostijo, je bilo blizu osrednjega prostora in lahko sem videl vse podrobnosti; opazil sem tudi moškega in žensko, ki sta prišla v mojo sobo in me zmotila pri večerji – zdaj je on sedel za mizo poleg starejše in resne ženske z močno naličenim obrazom in ji nekaj pripovedoval, medtem ko se je mlado dekle vrtelo po plesišču z nekim drugim, prav tako starejšim plesalcem. Njen soplesalec se mi je zazdel znan in ko sem ga bolje uzrl, mi je postalo jasno – kaj ni to znani obraz, ki se vedno pojavlja na prvih straneh časopisov in v ekskluzivnih novicah po televiziji, z jahto v ozadju? Seveda je on – ampak, le kaj počne tukaj, v tem kraju –?

Nič, pogledal sem naokrog, po bližnjih omizjih, in se spet začudil – sami znani obrazi so bili, moški in ženske, ki jih vsi poznamo, tako vi kot jaz! Nekateri moški so bili v uniformah, kot da so na službeni dolžnosti, in na prsih so se jim – med plesom – tresle medalje in odlikovanja, ki so jih dobili za svoje zasluge; nekaj malega se že spoznam na čine in vem, da so to bili najvišji čini v vojski. Med njimi je bilo precej generalov, tudi tuje grbe in zastave sem videl na njihovih ramenih, to so bili tuji visoki vojaški gostje. Ti so se počutili še posebej sproščeno v družbi naših ljudi, tako moških kot žensk. Sram me je povedati, kaj so jim ženske pustile, da so jim ti ljudje počenjali, kar vsem po vrsti, tudi njihovim možem pred očmi – ne, tega ne morem razumeti, te blaznosti –

– Kot sem rekel, so mi bili gostje v dvorani presenetljivo znani, skoraj nisem mogel verjeti očem, ko sem zagledal vse tiste znane obraze na kupu; politiki, direktorji in še veliko drugih, za katere si ne bi mogel niti zamisliti, da se družijo med seboj. Kot lahko beremo o njih, se ti ljudje ne marajo, vsaj v javnosti ne, vedno so si v laseh, kot da se nameravajo takoj pobiti med seboj, ko se zagledajo – a zdaj so tam na plesišču z roko pod roko plesali kolo in se objemali. Nenavadne so poti ljudi, sem pomislil; kakorkoli

že, prav je, da se vsaj v tem predprazničnem vzdušju pomirijo med seboj in drug drugemu podajo roko. Kaj ni lepo, da vsi ti politiki in direktorji, generali, policijski načelniki, sodniki in ministri ter še mnogi drugi končno enkrat najdejo čas za sprostitev!

– Oh, kaj ni tam, v škrlatu, sam –? mi je zaprlo sapo. Napel sem oči in poskušal prepoznati obraz, ki se je v škrlatni togi vrtel po plesišču. Seveda, on je bil, in ne edini – še nekaj dolgih črnih tog se je v ritmu glasbe in deklet vrtelo po parketu in eden od obrazov plesalcev mi je bil še posebej znan, kot da ga –

Takrat je glasba utihnila in v spodnjem delu dvorane so se odprla široka vrata. Vsi gostje so vstali in se obrnili k spodnjemu delu s pričakovanjem na obrazih, kot da se bo zgodilo nekaj posebnega, kot da se bo prikazal posebni gost večera; godci so zaigrali tuš, zaropotali so bobni v posebnem pričakovanju, udarjale so činele in –

Nič posebnega se ni zgodilo, vsaj jaz nisem tega opazil prvi trenutek. Skozi vrata so v dvorano vstopali kuharji in na vozičkih pred seboj potiskali velike ražnje s pečenimi živalmi. Ah, sem skomignil razočarano; pričakoval sem vse kaj več, kot pa le ražnje s pečenimi svinjami in teleti, le kaj je to takega! Že sem hotel zagrniti zaveso in se napotiti iskat svoj kozarec vode, ko sem uzrl nekaj nenavadnega: gostje so se naenkrat vrgli na pečenke na vozičkih in trgali meso z rokami in si ga tlačili v usta. Nastalo je veliko prerivanje, suvali so se s komolci, nekaj žensk je padlo po tleh, a se nihče ni zmenil zanje, da bi jim pomagal na noge, vsak je hitel k vozičkom in pečenkam, nabodenim na raženj. Če je bilo še maloprej vse lepo in prav, je bil ta prizor zame neprijeten; le kaj je tem ljudem, velespoštovanim personam, da se tako obnašajo, sem se čudil. Le kakšna lakota jih žene naprej, da se skoraj tepejo za te kose pečenega mesa? Mize, od katerih so vstali, namreč niso bile prazne, bile so obložene s hrano in pijačo, tako da razlog ni mogel biti lakota, moralo je biti nekaj drugega, meni neznanega. Še bolj sem napel oči in poskušal dognati skrivnost, ko se mi je posvetilo – na vozičku, ki ga je kuhar ravnokar peljal pod oknom, sem prepoznal pečenko, ki je bila nataknjena na raženj. Šele zdaj, z neposredne bližine, sem lahko dobro razbral, za kakšno žival gre. Pečena žival na ražnju je še vedno imela glavo; najprej sem pomislil, da gre za veliko opico, potem pa sem zagledal njen obraz – ne, ni bila opica, bil je –

Od groze se mi je stemnilo pred očmi. Ko sem jih spet odprl, sem videl le še okostje ubogega bitja, od katerega so ljudje naokoli grabili zadnje koščke mesa. Potem je v dvorano zapeljal novi voziček, z enako pečenko na ražnju, spet se je vse ponovilo, vsi gostje v dvorani, od gospodov v frakih in z metuljčki do uglednih dam in razigranih lepotičk, vsi so se prerivali, da bi si utrgali košček mesa z ražnja; nihče ni zaostajal, niti gospoda v uniformah, škrlatu in črnih togah ne ...

Odmaknil sem pogled, dovolj sem videl. Od gnusa sem se tresel po vsem telesu in juha, ki sem jo maloprej pojedel, mi je začela siliti navzgor.

Tam, ob oknu in steni, sem izbruhal hrano, ki sem jo maloprej zaužil. Dušilo me je in moral sem proč, na zrak, stran od vseh teh grozot, čim dlje stran. Opotekel sem se po hodniku in iskal izhod iz te hiše groze. Malo naprej je bilo stopnišče na notranje dvorišče; stopnišče je bilo prazno in že sem nameraval steči v snežno burjo, samo da se rešim – ko sem pred seboj zaslišal moške glasove. Potuhnil sem se za zaboji v kotu stopnic in čakal, da se možakarja oddaljita. Nista me opazila, stopila sta na dvorišče h kamionu. Prepoznal sem šoferja, ki me je pobral na cesti, in še enega, v belem mesarskem oblačilu. Šofer je odprl zadnja vrata hladilnika, mesar pa je potisnil zraven nakladalno rampo; iz kamiona sta začela raztovarjati tovor – moj bog, kakšen tovor! Bila so to trupla ljudi, odrta kot zaklane živali za mesnico, svinje ali teleta, vse to je drselo po kovinski rampi v hladilnico gostilne. Zaklanih in odrtih trupel nisem štel, ker sem si od groze zakrival oči. Ko sta končala grozovito delo, je šofer zaprl vrata kamiona.

– Točno dvajset, je rekel mesarju. Onega živega, ki sem ga pripeljal, ne štejem! Tisti je darilo, ki nam je padlo z neba!

– Velja, se je zadovoljno zasmejal mesar. Njega prihranimo za naslednji teden, le pitati ga moramo, da nam ne shujša! Kje si ga pustil?

– Zgoraj v sobi, pes ga čuval je odvrnil šofer. Pojdiva ponj, zdaj je že povečerjal!

Potem sta se napotila po stopnicah v zgornji prostor, v smeri sobe, kjer sem še maloprej večerjal. Tisti trenutek, ko sta izginila za vogalom, sem skočil iz skrivališča, odprl vrata na dvorišče in stekel v snežni metež. Sunki vetra so me ustavljali, poskušali vreči na tla, a se nisem predal, z vsemi močmi sem hitel naprej, moral sem čim dlje stran, kamorkoli že, samo da pridem iz te hiše groze in gnusa. Hitel sem po cesti, po kateri sva se s šoferjem pripeljala v vas. Nikogar ni bilo zunaj, v nobeni hiši ni gorela luč in nikamor se nisem mogel zateči po pomoč. Vedel sem, da moram naprej, samo naprej. V hiši, od koder sem utekel, bodo kmalu ugotovili, da sem izginil in po sledovih v snegu mi bodo lahko sledili. Čim prej sem moral iz vasi, stran od luči in ceste, če bom ostal na njej, me bodo dobili. Bil sem že pri zadnji hiši, na mostičku čez majhen potoček, ko sem za seboj zaslišal strel, prihajal je iz smeri hiše sredi vasi. Nisem se obotavljal, skočil sem pod mostiček in zabredel v blatno in ledeno mlakužo. Bil sem skrit, ampak tam bi me zasledovalci lahko hitro našli, moral sem naprej. Zabredel sem po strugi in se začel oddaljevati od ceste. Struga potočka je bila obrasla z grmičevjem in to me je zakrivalo pred pogledi s ceste. Če me ne bodo iskali v potoku, bom rešen, sem upal. Hitel sem, kolikor sem mogel, se oprijemal posušenega vejevja ob robovih in se oziral nazaj. Bil sem že daleč stran od ceste, ko sem zagledal luči avtomobila, ki je pripeljal iz smeri vasi; žarometi so sekali v temo in molil sem, da se avtomobil ne bi ustavil na mostičku. Še vedno je divjal snežni metež in morda je bil sneg moja rešitev; če je veter zabrisal moje sledi, potem me ne bodo tako zlahka našli. Napeto sem opazoval premikanje avtomobila, ni se ustavil, peljal je naprej,

v smeri glavne ceste. A nisem bil še rešen; kmalu se je avtomobil začel vračati, zasledovalci so ugotovili, da se tako daleč nisem mogel prebiti in da moram biti kje v bližini vasi. Vendar se tudi tokrat vozilo ni ustavilo na mostičku, vračalo se je v vas, iskali me bodo tam. Oddahnil sem si, morda pa sem le rešen! Prekrižal sem se in se zahvalil nebu, ki je uslišalo mojo molitev. Vendar sem bil v nezavidljivem položaju, na zasneženem polju, divjal je snežni vihar in daleč naokrog ni bilo krščanske duše, ki bi mi lahko pomagala. A nisem se predal; če me je Gospod do zdaj rešil iz vseh nevarnosti, mi bo tudi sedaj poslal pomoč. Človeku v stiski se ne podaja roke, da se ga reši iz prepada, naslednji hip pa pahne nazaj vanj –

Preživel sem tisto noč. Marsičesa se zdaj več ne spomnim, kot da sta mi mraz in veter, ki se je zaganjal vame, vzela spomin. Vem, da sem slepo blodil po polju, vse naokrog je bila črna tema, pet korakov nisem videl naprej, a se nisem ustavljal. Groza, ki sem jo doživel v tisti hiši, me je poganjala naprej, kot da imam za seboj biriča, ki me preganja in mi ne da počitka. Naenkrat pa je veter ponehal, oblaki so se odprli in nad mano se je zasrebrilo zvezdno nebo. Razveselil sem se ga, kot da so se mi odprla nebesa, tako je bilo. In – to je bilo še najbolj nenavadno – na nebu se je prikazala zvezda, prava repatica, podobna tisti, ki je tri modrece pripeljala k pastirski koči v Betlehemu. Kaj takega v življenju še nisem videl; najprej sem padel na kolena in se zahvalil božji milosti, ki sem je bil deležen, potem pa stopal v smeri, ki mi jo je kazala zvezda. Bil sem prepričan, da hodim po pravi poti. Hodil sem in hodil, zvezda pa je lebdela nad mano in mi dajala pogum. Pogled nanjo me je grel tudi v srcu in čeprav bi moral po vseh pravilih tisto noč zmrzniti na zasneženem polju, sem preživel. Na neki točki na obzorju je zvezda obstala, kot da je obvisela na nebu. Ko sem prišel bliže, sem videl, da sem prišel do stare postajne barake ob železnici, kjer sem tako nespametno izstopil iz vlaka. Še vedno ni bilo nikjer nobene žive duše, postajališče je bilo prazno, a baraka mi je dajala zavetje pred mrazom. Stisnil sem se v kot, v dve gube, in se odločil, da tu pričakam dan. Na rešitev nisem dolgo čakal, kmalu sem zaslišal hrup, ki se je bližal od zunaj, in prepoznal sem ropot bližajočega se vlaka. Stekel sem na prosto in skoraj nisem mogel verjeti očem – prihajal je vlak in se ustavljal na postajališču. Zbral sem vso moč in se pognal proti prvemu vagonu, razsvetljenem kot kakšno božično drevesce. Odprl sem vrata in se sesedel na sedež ob oknu. V vagonu nisem bil sam, po sedežih je dremalo nekaj moških, očitno so s prvim vlakom odhajali na delo v mesto na severu ravnice. Niso se zmenili zame, le sosed ob oknu mi je pokimal v pozdrav.

– Dobro jutro, je rekel. Kaže, da je nehalo snežiti ...

– Dobro jutro, sem odzdravil. Res bo lep dan, zagotovo ...

Pogledal sem skozi okno; nad ravnico je še vedno visela zvezda, ki me je pripeljala do vlaka. Hvala ti, rešiteljica, sem se ji v mislih zahvalil, potem pa se pogreznil v sladek dremež. Zaspal seveda nisem, moral sem biti pozoren, da spet ne prespim domače postaje.

Domov sem prispel, še preden se je mati prebudila. Vso pot od postaje do doma sem oprezal, ali mi v tistem jutranjem mraku kdo sledi. Opazil nisem nikogar, a vseeno sem doma za seboj takoj zaklenil vrata in zagnil zaveso. Skuhal sem si vroč čaj in se stisnil k peči. Šele takrat sem si upal zaspati. Takega me je našla mati, ko je vstala.

– Vstal si že, a kam greš? me je vprašala, ko sem se zbudil. Napravljen si za delo –

– Ne, nikamor ne grem, sem ji odkimal. Res nikamor ...

Tri dni se nisem ganil iz hiše, tudi v cerkev nisem šel. Bal sem se, da bi morda pred oltarjem ali kje v bližini zagledal katerega od obrazov, ki sem jih videl v tisti hiši groze v vasi sredi ravnice. Tega ne bi mogel prenesti, bogve kaj bi se lahko zgodilo, vsekakor bi tisti zaslutil, kdo sem in zakaj se tresem ob pogledu nanj –

Šele danes sem si upal iz hiše – a ne sam; zunaj me čaka mož, sosed, ki me je pospremil v mesto. Ne sprašuje veliko, rekel sem mu, da se ne počutim dobro, in rade volje mi je priskočil na pomoč. Takšni ljudje živimo v ravnici, med seboj si pomagamo, in na takšne ljudi sem navajen. Ampak tisto, kar sem videl tisto noč – skoraj ne morem verjeti – tistega ne morem pozabiti, vsako sekundo budnosti razmišljam o tem. Molim k Najvišjemu, da vse skupaj ne bi bilo res in da bi bilo le nočna mora. Ko se zbudim iz sanj, bo vse mimo, grozote, ki sem jih videl, se bodo razblinile kot jutranja megla nad polji in svet bo spet obsijan s soncem in napolnjen z blagodejno svetlobo – pa teh sanj ni nikdar konec, ker ne sanjam; kar sem doživel, je vse bilo res. Prišežem pri Njem, ki me je rešil pogubljenja. Ker sem pošten človek in čutim krščansko dolžnost, da rešim druge ljudi pred nesrečo, ki jim grozi – onim nesrečnikom, ki so končali na ražnju ali še bodo, ne moremo več pomagati – sem zdaj prišel sem k vam, da to gnusno dogajanje in združbo naznam. Tudi za tiste ljudi vam povem, kar na televiziji ali v časopisu vam pokažem njihove obraze – kako, da ni treba, pravite? Da bo za takšno poznavo še vedno čas pozneje?

– Prav. Vem, da imajo veliko denarja, z oblastniki, takšnimi ali drugačnimi, so prijatelji, čeprav se v javnosti pretvarjajo, da se ne poznajo ali celo ne marajo, a sem jih videl za skupno mizo, kjer so družno razkosavali nedolžna trupla in trgali kose mesa z njih, kot sestradani volkovi – vendar ne smejo uiti kazni! Strogo naj se jih kaznuje, do konca življenja naj tičijo v ječi ob kruhu in vodi in naj premišlujejo o tem, kaj so storili drugim, navadnim ljudem! Ne spoznam se veliko na predpise, a vem, da če se naš človek iz ravnice pregreši zoper državne postave, ga zaprejo in obsodijo na ječo, četudi je bil njegov zločin samo ta, da je preveč pogledal v kozarec, nato pa sedel v avto za volan. Pijanosti na cesti ne odobravam, pa vendar ni prav, da se te ljudi tako hudo kaznuje, druge storilce, ki so pahnili na stotine in stotine ljudi v nesrečo in jih opeharili še za tisto skromno premoženje, ki so ga imeli, se pa pusti na miru in se jih ne dotika. Kakšni zakoni so vendar to, gospod, ki taka ravnanja dopuščajo?

– Ne, gospod inšpektor, na žalost vam ne morem povedati imena kraja, kjer se je dogajal tisti kanibalski ples. Bila je noč in snežni vihar, nobene obcestne table nisem videl; policiji najbrž ne bo težko preiskati krajev v spodnjem delu ravnice. Jaz sam zagotovo ne pojdem več tja dol, nikoli, vam rečem –

– Če imam kakšen dokaz za svoje obtožbe, me sprašujete? Moja izjava je dokaz! Sem že rekel, da prisežem pri Gospodu, ki me je rešil iz krempljev tistih krvolokov! Še druge dokaze potrebujete? Ne, drugih dokazov nimam! Sicer pa vprašajte te ljudi, kje so bili tisto noč, preverite njihove izjave, njihove hiše in palače preiščite, poglejte, kaj imajo v svojih shrambah –

– Prav, je treba še kaj podpisati, gospod inšpektor – ne? Vse je posneto na trak? Lepo ... Če me boste še potrebovali, me pokličite ... *(Konec izjave.)*

\*

Policija je – v skladu s svojo običajno proceduro – najprej preverila ozadje osebe K. Z. in njeno morebitno verodostojnost. Policisti z lokalne postaje so v pogovorih z ljudmi, ki ga poznajo, ugotovili, da sicer držijo njegove navedbe dela in kraja, kjer živi, in da še ni prišel navzkriž z zakonom. Tudi njegov alibi za tisti večer je bil potrjen, a le do odhoda domov z zadnjim vlakom. Dogajanja, kot ga je opisala oseba K. Z., ni mogel potrditi nihče, niti o čem takem ni bilo nobenih sledov ali indicev. Za gostišče v ravnici, kjer bi se lahko neopaženo dogajale takšne zabave, tudi ni še nihče nikdar slišal.

Na koncu je bila prijava osebe K. Z. ocenjena kot neverodostojna, brez vsake osnove, kot pijanske blodnje. Po odločitvi kriminalista, ki je proučil zbrana poročila, je dobil spis oznako *a/a* in bil arhiviran.

Vendar ne za dolgo.

Leto in pol kasneje, po najdbi človeških stopal v reki, je bil spis vrnjen iz arhiva. Ponovno so preverili zgodbo osebe K. Z.; zdaj so kraje, kjer naj bi se opisano zgodilo, točneje precizirali in podrobneje preiskali, raziskovanje je zdaj vodil sam glavni inšpektor iz mesta M., skupaj s posebno enoto kriminalistov iz prestolnice. Tokrat so bili temeljitejši. Prečesali so ravnico in preverili pot, ki naj bi jo napravil K. Z. V bližini mostu preko reke D. so našli osamljeno železniško postajališče, v krajih naokrog pa nekaj gostišč; preiskali so jih, a sledov, ki bi potrjevali zgodbo prijavitelja K. Z., ni bilo.

Preiskovalci so hoteli še enkrat govoriti z njim, potrebovali so ga zaradi prepoznave krajev ter tudi oseb, s katerimi je bil v stiku, a so naleteli na presenečenje: K. Z. je izginil.

Spomladi istega leta, ko je prišel na policijo v mestu M., je pustil službo na zadruzi, domače hiše ni več zapuščal in po mnenju sosedov je

postal čudak. Hišo je zapustil le za najnujnejše opravke. Ko mu je jeseni umrla mati, je kmalu po njeni smrti izginil. Kam, ne ve nihče.

– Sta primera izginotja K. Z. ter najdenja človeškega stopala povezana? je na ovitek spisa napisal inšpektor D. K. Je katero od na novo najdenih stopal njegovo? Nadaljevati s preiskavo v vseh smereh, je še odredil.

\*

V času zapisa te zgodbe preiskava še vedno traja. Dosedanje obsežno delo policije še vedno ni pripeljalo do nobenih novih in tehtnih zaključkov. Preiskava je zdaj že razširjena še na veliko drugih primerov izginotja ljudi iz ravnice in iz krajev drugod po državi, širi pa se tudi v tujino. Skupno vsem je bilo, da so bili nezaposleni, živeli sami in bili brez bližnjih sorodnikov, tako da jih nihče ni pogrešal. Izginili so brez sledu, za njimi pa ni ostalo ničesar – razen stopal, ki jih občasno naplavi kakšna reka, ne le tista v ravnici. Domneve policije, da stopala morebiti pripadajo pogrešanim osebam, so se izkazale – vsaj v nekaj primerih – za točne.

Glede vprašanja, kdo bi lahko bili storilci tega gnusnega početja, pa policija še vedno tava v temi in ne razpolaga z nobenimi indici, ki bi pokazali na morebitne osumljence. Policijski minister na vse očitke javnosti, da se policija temu zločinu ne posveča dovolj, odgovarja, da policija opravlja delo na tej zadevi s potrebno intenzivnostjo. Panika – ob vsakokratni najdbi novih stopal ob rekah se javnost vznemiri – po njegovem mnenju ni potrebna in le otežuje delo preiskovalcev. Kdaj se bodo pokazali prvi rezultati policijske preiskave, pa še ne more napovedati ...



# Jurij Hudolin

## Bičanje paranoje, otrok moj

1

V svetu konjev in opic in ovac je mogoče vse;  
kdor hoče vojno za sestro in nasilje za brata,  
tik – tak potrkata na duri in je hopla mrtev.  
Strah je minoren pojem, čeprav kroji  
vizijo sveta;  
smej se mu in imej samo svoj način,  
otrok moj, samo cizelirano svoj, tudi če boš  
cel dan na tabureju s federmeserjem rezal aspik.  
Svoj način, otrok moj, način s krožno žago,  
način smeha. Način zmage, način oblanja  
mentalne beraške palice, fokusirano striženje ovac.

2

Tukaj vladajo ideološke kreature  
in egomaniakalni paranoiki.  
(Fasada je picikato, v hiši je drek.)  
Tukaj vlada trgovsko vlačugarstvo,  
univerzum frustrirane moči brez fokusa.  
Larifari mungos party.  
(Fasada je sveže sfreskana v hiši so ščurki.)  
Tukaj vlada spektakl neumnosti sebstva,  
otrok moj.  
(Fasada je čista, hiše ni več.)  
Tukaj vlada stigma periferije:  
pesmi o vojni pišejo vedno taki,  
ki se nikoli niso bojevali.

Posral se je od strahu  
in na bedresih začutil toploto  
urina, ko je zvečer pred vrati  
svoje hiše zagledal senco papirnatega  
tigra, ki ga je popoldne iz jumbo plakata  
izrezal devetletni otrok, ki se je življenja  
bal veliko manj od njega, ki strahov ni  
videl samo v banki, temveč povsod kamor  
je stopila njegova noga in kar so videle  
njegove oči.

Zahlipal je v prepričanju, da ga bo tiger  
napadel in razmesaril, saj je po begu iz  
živalskega vrta gotovo lačen, ni pa imel  
jajc, da bi dvignil pogled in viziral,  
da na velikem papirnatem tigru z rdečim  
flomastrom piše: »Ati, rad te imam.«

Poznal sem človeka,  
ki je bil manično depresivni paranoik  
in je večinoma analiziral stvari, ki jih ni.  
Mislil si je, da je revolucionar in uničevalec  
kapitala, ki se mu je vztrajno priklanjal.  
V črevesju mu je cak, cak, utripala ognjena  
krogla strahu in uničila ga je nevidna sila  
iz trapastega gobelina lastne možganske skorje.  
Otrok moj, če boš tak, boš najebal.  
Na senco se ne moreš nasloniti,  
lahko pa ona omreži tebe in te ubije,  
kakor si ti skoraj nekoč starko, ko si  
jo pošprical z vodno pištolo:  
padla je vznak zaradi samo njej znanega strahu.  
Paranoja, otrok moj, je poslovna past tabletomanije,  
počasno ubijanje manično depresivnega aktivista,  
ki nima za lasten sendvič in se ga bo samo zaradi  
njemu znanega strahu bal vzeti tudi od drugega  
človeka.  
Paranoja kapitalizma, otrok moj.

5

Noben dosežek ni stoletja preživeti  
 po taktih jamrajočega orkestra v  
 Blatnem dolu zavisti in hudobije.  
 Čudimo se preteklosti  
 in mislimo samo na prihodnost, zdaj nas  
 ni. Kakor da bi bila preteklost nejasna  
 napaka, ki se bo ponovila v prihodnosti,  
 da boš nekoč najbolj zasovražil tisto, kar te  
 zdaj najbolj obseda, kakor da boš kot peto kolo  
 po isti poti vedno prišel v isti kraj, kakor da  
 nikoli ne bi govorili drug z drugim, ker je vedno  
 nekdo podrejen, kakor da bi izvošček vozil  
 razmesarjeno vlačugarico, ne da bi vedel,  
 da ga zvečer čaka isto s še več noži.  
 E mi manchi amore mio  
 E mi manchi amore mio  
 E mi manchi amore mio

6

Oče je sin, sin je oče, oče hoče  
 biti sin, sin hoče biti oče in vse  
 mine, tudi skrivnost med očeti  
 in sinovi; otrok moj, nadzoruj  
 svojo šibkost, moraš tako živeti.  
 Ali pa boš letel kakor poslednje okostje  
 doda v muzeju na Mauriciusu in  
 prepojen s fikcijo jokal hrepenenje,  
 ki ne bo doživelo empirije.  
 Vse zamuja, vse je v nedoločenem času,  
 hipokrizija in smrt sta tik – tak točni,  
 tako osedlaš vsaj za vzorec resnice in  
 zato ti ni treba barantati kakor trgovski potnik.

Pametni sovražijo neumne,  
 bogati sovražijo revne in obratno,  
 recipročno, preslikano: isto.  
 Vladajo skoraj vedno neumni,  
 pametni se skrivajo v nečimrnosti.  
 Težave se nikoli ne razrešijo,  
 preživijo pa se samo minorne.  
 Kakor da ne bi že stoletja vedeli,  
 da norost ne fermentira v vojni,  
 ampak v miru: mar to vedo tudi  
 konji, ovce in stenice? Mungosi?  
 Darwin mi ni naložil ničesar o ljubezni,  
 religije še veliko manj: ostane mi samo to,  
 da spoštujem dobro, kajti zlo mi je prezentno,  
 sebe pa se skoraj ne spomnim več.

Vampirji izsesajo vse po vrsti,  
 ljudje sami sebe, vulgarnost je moda in spektakl.  
 Človek je zmožen tudi kot suženj  
 žareti od sreče.  
 Vulgarnost našega sveta je dvojno  
 ponižanje zgodovine. Abstraktna umetnost?  
 Sinkopirana nežnost? Pa kaj še!  
 Imeti vampirja na prsih,  
 sesati sam sebe,  
 organizirati krutost,  
 organizirati mazanje z drekom,  
 organizirati paranoične hipoteze,  
 organizirati pobiranje davkov,  
 javni linč, ponižati in prevarati  
 prostake, prevarati oblast,  
 šteti leteče krožnike,  
 imeti vampirja za edinega prijatelja.  
 Se te bo ustrašil?

9

Ne verjamem, da lahko človeku opravičimo, zamahnemo z roko, izbrišemo iz spomina, ne verjamem skoraj ničesar, kaj šele korporativnim idejam in ideologijam.

Verjamem pa: človeško telo je strojček, sestavljen iz neštetihih koščkov, ki je prav ljubek, dokler se ne zaletimo v možgansko skorjo. Kaj se dogaja tam, razen primeža nevidne krivde, nikoli in nihče ne ve; zadovoljni bog leti nad favelo, njegovi angeli so ščurki, švigajo v vrhunsko organiziranem nesmislu, novi nomadi, ljudje polni strahu. Nevarni nomadi? Novi barbari? Geneza profanega? Ledeni možgani? Umska funkcionalnost? Ljubezen je božanje divjadi, čeprav ti niti umirajoča žival ne bo izpolnila obljube. In?

10

Kockar ne mara remija,  
niti kolonialne vprege,  
vozovnica za eno smer.  
Pišem zato, da se ne ubijem,  
vozovnica v dve smeri; laž in melanholija.  
Na makadam življenja sem koraknil  
v prepričanju, da obstaja povratna karta,  
vsaj do francoske buržoazne revolucije.  
Taka karta, vemo, ne obstaja.  
Protesti ne spremenijo ničesar.  
Če ne bom pisal, se bom ubil.

## Razgovor

Nisem mogel verjeti, da sem se spet znašel med več desetimi obupanimi »loleki«, ki so ponižno čakali na to, da bi se vrata v boljši svet odprla in jih sprejela v novo življenje. Statistike so postajale vedno bolj črne, na borzi nas je čez noč pristalo na tisoče ... na tisoče razočaranih duš, ki so bile odpuščene bodisi kot tehnološki višek bodisi kot napaka v sistemu, ki je v svoje vrste sprejemal zgolj lepe, mlade, bogate in že uveljavljene. Če imaš petdeset let in si bil prej trideset let zaposlen v socialistični tovarni, kjer si pridobival izkušnje zgolj na enem delovnem mestu, ni obstajalo veliko upanja, da bi te današnji sistem spet sprejel med enakovredne konkurente v boju za obstanek. Pa vendarle sem se znašel tu, kjer sem najmanj pričakoval: kot eden izmed stotih, ki so čakali na razgovor za zaposlitev. V mislih sem že vadil odgovore na stereotipna vprašanja ter razmišljal, na kak način bi lahko star prdec pridobil prednost pred mlajšimi tekmeci.

»Najprej jim bom povedal, da lahko delam tudi brez malice in potnih stroškov. Potem bom izpostavil, kako sem kljub petim križem še vedno v odlični formi in kako lahko pritečem od doma do službe, kot bi mignil ... To bo v teh časih, ko vsi varčujejo in so ekološko osveščeni, zagotovo prednost,« si je mislil. Ko se je razgledoval po temnem hodniku, polnem čakajočih in zamorjenih obrazov, je v mislih koval strateške načrte, s katerimi bo omrežil delodajalca, da ga bo v trenutku prepoznal za svojega izbranca. Že je izdelal precizno taktiko, s katero bo poizkusil bodočega šefa zapeljati s svojim poznavanjem nogometa in mu preusmeriti pozornost v »moško navezovanje«, ko je nenadoma neka povsem nerazložljiva in iracionalna sila vnesla spremembo v njegove načrte.

Vonj sladkega parfuma se je zažrl v stene hodnika in preplaval prostor z neko mistično milino. Oči so sledile nosu in na koncu hodnika uzrle dolgonogo pojavo z levjo grivo, ki se je očitno plazila naravnost proti njemu. Dolgi svetli lasje so se bohotili na bujnem oprsju in ustvarjali ples svetlobe in sence. Velike temne oči so kot črni luknji sesali vase vse, kar se je nahajalo v bližnji okolici. Skupaj s stoli, svetilkami in neznosnim hrupom v glavi ga je v hipu odpihnilo v center njenega vesolja, v popek, kjer se je za trenutek še bolj zavedel svoje nepomembnosti in majhnosti, potem pa ga je posesalo skozi njeno mednožje naravnost v maternico, kjer je čakal, da se bo kot plod razvil do te mere, da bo lahko prišel na svet v prenovljeni obliki, z njeno genetsko zasnovjo, seveda. Ko ga je bežno premerila s pogledom, v katerem je za vedno opravila z njim in njemu podobnimi, se je

zalotil, da se je stopljen od njene vroče prisotnosti znašel pod stolom namesto na njem.

Vrata so se odprla in fatalko je v hipu posrkalo notri. Zdelo se je, kot da bi bil svet ustvarjen samo zanjo in njej podobne, vse ostale je pogoltnila črna luknja, ki je ostala tam, kjer je bila prej nasičena njena veličastna prisotnost. Ko je za sabo zaprla vrata, je za njo ostal samo vonj po parfumu in namagneteni erotiki ter obrazi apatičnih mrtvakov, ki so, kot kaže, že zdavnaj prej izgubili upanje, da bodo kdajkoli dobili službo. V sebi je vedel, da je ženska ustvarjena za izbranko in prav privoščil ji je, da dobi službo pa čeprav morebiti nima ne izkušenj ne znanja. Začutil je mrzel dih in se nejevoljno obrnil, ko se je zalotil, da ga nekdo budi iz toplih sanj, saj se je še sekundo prej počutil kot plod te plemenite vročekrvne živali. Možakar, ki je izgledal kot hudo izmučen sezonski delavec, se je obrnil k njemu in zašepetal: »Že tri mesece živim samo od vode in ostankov hrane, ki jih še brezdomci nočejo pobrati. Vso zimo sem preživel v zapuščenem avtu in garal za šefove obljube. Zadnjo plačo sem dobil leta 1998. Moja žena je v ponedeljek v Bosni pokopala hčerko, ki je zaradi podhranjenosti hudo zbolela in umrla. Že tri leta jim ne pošiljam nič denarja, ker tudi sam stradam. Bil sem že na stotih razgovorih pa mi noben še ni obljubil da bom kdaj sploh prišel do plače. Pravijo, da je recesija in da bodo dali denar, ko ga bodo sami dobili, to pa je lahko šele naslednje leto, saj noben več ne ceni dela, kaj šele da bi redno izplačeval ...« V mislih mu je kimal, a je bil preveč zaposlen s pripravo na svoj razgovor, da bi se zapletel v pogovor. Iz žepa je zbrskal posušeno skorjo kruha, ki je tam čepela od prejšnjega meseca in mu jo stisnil v roko.

»Hvala, dober človek ste. Upam, da boste imeli vi več sreče ...« je uspel izreči delavec, preden se je zažrl v plesnivo skorjo kruha in jo v sekundi prepojil s prebavnimi sokovi.

Zavedel se je, da tudi njemu kruli v trebuhu, a ni vedel, ali je to lakota ali občutek sveže zaljubljenosti. Toliko časa je že minilo, odkar je bil nazadnje zaljubljen in tako zelo odtujen od lastnega telesa, da se ni mogel več spomniti, kako naj bi bil videti spolno potešen in ljubezensko osrečen človek. »Poglejte, kam smo prišli ...« mu je zakašljaj sezonski delavec, »bežimo stran od svojih družin, puščamo jih na cedilu z obljubo o boljšem življenju. Garamo ure in dneve in leta popolnoma brezplačno z utopično vizijo v glavi, da bomo obogateli, zgradili hišo in osrečili družino. Na koncu pa zmrznemo zaradi lakote in pomanjkanja higiene v enem nepoznanem kotičku daleč stran od lastne družine in samih sebe. Nekdo nam vmes scuza vso življenjsko energijo in nas pusti preperele ob svoji poti. Vprašam se, ali ne živimo dejansko ves čas za njih in ali niso to ene vrste vampiriji?« Zamislil se je, ali nima morda delavec prav, saj bi bila fatalka, ki je stopila skozi vrata in po vsej verjetnosti dobila službo, vsaj v njegovi fantaziji lahko vampirka. In to kakšna ... V mislih si je že ustvarjal vizijo, kako mu iz telesa sesa vse njegove tekočine, kako golta njegovo življenje in kako se ji predaja v vseh možnih položajih, ko so se odprla vrata in premogel je vso

svojo energijo, da je dehidriranega sezonskega delavca brcnil v prostor, kjer je potekal razgovor. »Tako bom imel vsaj malo miru za svoje fantaziranje ...« si je mislil, ko so se za njim zaprla vrata. Tudi sam je imel nekoč družino, a se je žena po letu zakona ločila, ker je bil po petnajst ur dnevno v službi. Zaslužil je precej, a je vse zakockal in zapil, saj ni bil kos ženinim nenehnim očitkom o tem, kako zanemarja družino. Zdaj mu družbo dela samo pes, s katerim se neverjetno dobro razumeta, vsaj kar se tiče pasjega življenja, ki jima je skupno.

»Lepo bi si bilo deliti pasje življenje s kakšno samico človeške vrste,« si je misli, ko so se odprla vrata, ki so ga ločevala od sanjske službe in fatalne ženske, a skozenj ni stopil blede delavec, temveč je za njimi stala prav tista fatalka, ki mu je po vsej verjetnosti speljala službo. Nič mu ni bilo jasno, ko je vstopil v pisarno in je na enem stolu zagledal prestrašenega delavca, ki kar ni mogel do besede, medtem ko se je ženska vsedla na pisarniški stol in pokroviteljsko sklenila roke. »Dober dan. Prišli ste na razgovor za službo, stvar je takšna ...« si je vzela čas in si popravila globoki dekolte. »Kot veste, vlada v naši družbi že precej časa pravi boj za obstanek. Tudi v našem podjetju imamo delovnih mest zelo malo, vsi zaposleni pa so podpisali pogodbo, v kateri se strinjajo, da prvo polovico leta ne bodo prejeli plače. Potne stroške in malico si lahko izbrišete iz glave, vsaj zdaj na začetku, ko je recesija na pohodu. Predvidevamo pa, da bodo v drugi polovici leta boljši pogoji za delo, da bomo imeli več naročnikov in uresničljivih projektov, samo potrpeti moramo. Saj veste, ne, kakšni hudi časi so, in kako gredo ljudje čez trupla, da pridejo do službe?« To je bilo za njega odločno preveč – ženska, za katero je bil prepričan, da je kandidatka za službo, stoji pred njim v vlogi direktorice in mu za nameček postavlja skoraj nemogoče pogoje. Ali je morda prespal kakšno poglavje v svojem življenju ali padel v kako časovno luknjo, da se je zgodil tak preskok v njegovih pričakovanih in fantazijah? Vendar je stvar postajala iz trenutka v trenutek bolj absurdna ...

»Pa še nekaj je ...« je dejala svetlolaska v oprijeti rdeči obleki in izpod mize povlekla revolver, »da dokažete, da ste vredni naše službe, morate pokazati pripravljenost na ubijanje.« Zdaj res ni več vedel, ali sanja najhujšo nočno moro ali se je doma morda zastrupil s pasjo hrano in zdaj halucinira, vendar ga je pogled na presušeni obraz delavca, ki je sedel zraven njega, kmalu pribil na realna tla. »Kdo ste vi? Kakšna mafija? V oglasu je pisalo, da gre za podjetje, ki se ukvarja z obnovljivimi viri energije in s človeškimi viri ...« je uspel izustiti. »Saj tudi smo,« je samozavestno dejala direktorica, ko je brezbrizno srknila iz skodelice kave: »In to dobessedno. Veste, kaj vse se da narediti iz človeškega telesa? Veste, kakšne zaloge energije se v njem skladiščijo in na kakšne načine se jih da uporabiti že v času življenja, kaj šele smrti?« Vse to ni predstavljalo zanj nobenega smisla. Zavedel se je le tega, da mu srce divje utripa in da so mu možgani paralizirali telo. Kakšna neslana šala je to? Ga bodo odrli iz kože in pojedli? Je svet čez noč postal prebivališče kanibalov ali gre morda dejansko za vampirje, kot mu je prej na-



migoval delavec, ki je v tem času že zlezal pod stol in postajal iz trenutka v trenutek tudi fizično podoben mrtvaku. Direktorica je zraven njega vedno bolj cvetela in kar pokala od spolne energije. Pokazala je na delavca: »Poglejte, tale človek tu nima ne družine ne prijateljev, še pes ga ne povoha. Nihče ga ne pogreša. Ko bo umrl, bo njegovo presušeno telo pustilo bolj malo sledi. Glede na to, da potrebujemo obnovljive vire energije, njegovega telesa ne moremo uporabiti niti za izdelavo mila, saj ima na sebi premalo maščobe, tudi gorel bi verjetno samo nekaj minut in niti klošarji si ne bi mogli z njim pogreti svoje škatle.« Ni več vedel, kdo se mu bolj smili – delavec, ki je postajal vedno bolj negiben, ženska, ki je sproti teptala vsakršne vrednote, ali celo kar on sam. »Vas učijo, da se ljudje delijo na bogate in revne, mediji vas vsak dan poneumljajo z nekakšnim segrevanjem ozračja in razkrajanjem ozonske luknje zaradi onasneževanja. Dejstva, ki jih poznamo mi, so precej drugačna. Po naših izračunih bo v roku nekaj let nastopila ledena doba. Goriva, kot jih sedaj uporabljamo, so draga, medtem ko je energija enega samega človeškega telesa brezplačna in neprecenljiva obenem. Preživeli bomo samo tisti, ki bomo sposobni ubiti drugega človeka in njegovo energijo uporabiti v lastne namene. V tem boju ni bogatih in revnih, so samo zmagovalci in poraženci. Zapomnite si to, zdaj pa, prosim, na delo ... da ne zavlačujemo ... na razgovor čaka še veliko ljudi, z njimi lahko zakurimo celotedensko grmado. Ste torej eden od naših ali ste mrlič?« V rokah se mu je znašel revolver, ki ga je uperil v delavca, ki je že zdavnaj pokopal vero v boljši jutri. Svet se je ustavil med njegovimi očmi. Bo ubijal ali bo ubit? Bo lahko izničil tuje življenje za ceno svojega? »Zato sem tukaj, to je torej moje poslanstvo ...« si je mislil, ko je naboj potoval med oči nekoga, ki je bil zdaj dokončno izbrisan.

## Dan, ko je tudi tovariš Tito vstal od mrtvih

Ko je tistega mračnega majskega dne pred tridesetimi leti svet obšla novica, da je umrl naš ljubi tovariš Tito, sem bil na avtobusu, polnem sezonskih delavcev, ki so se vračali s težko prisluženih prvomajskih počitnic nazaj v Ljubljano. Včeraj so ti zgarani ljudje po vsej verjetnosti še pekli čevapčiče in tekali za svojimi otroki, sedaj pa so vsi objokani zrlji v prazno in avtobus se je čisto nehote spremenil v pogrebni sprevod – delavci, ki so prej imeli cilj, za katerega so delali in zaradi katerega jim je pogled žarel od sreče, so zdaj brezciljno strmeli v prazno in se trudili pozabiti, kakšno je jutro brez tovariša Tita. Nenadoma je avtobus prežehl tisti močan vonj, ki ne pušča odprtih nobenih dvomov. »Mislim, da se je nekdo posral, mama,« sem bleknil na ves glas. Mama je vsa v črnem kot kakšna mračna senca slo-nela zraven mene. Tako močno je stisnila zobe, da so ji zašklepetali in je zvok zarezgetal skozi male špranje med njimi: »Le kdo naj bi to bil!?! Pa ravno danes si se moral usrat, ko na avtobusu še pet ur ne bo nobenega po-

stanka!« Pri tem me je pogledala s tako krvavim pogledom, da mi je bilo takoj jasno, koliko je ura, in mi s tem dala vedeti, da se je čas po smrti tovariša Tita razlezel v neslutene razsežnosti in da nam zdaj niti vera niti čudež ne moreta več pomagati. Pa kaj, jaz sem bil čisto mali deček in tovariš Tito mi, vsaj psihično, ni prišel do živega. Vedel sem za pionirje in komaj čakal, da postanem eden od njih, ker bi potem poleg modre kape in rdeče rute večkrat lahko na prireditvah jedel torto in kakšno zapel, v čemer sem res užival. Hm, čakaj no, upam, da nam zdaj ne bodo ukinili pionirjev, tega nam pa res ne morejo storiti. Nam otrokom, največjim prijateljem tovariša Tita, edinim, ki smo predstavljali kri, kosti in mišice njegovega propadajočega telesa. Kar naenkrat sem se počutil kot Titova odmrta noga, postalo mi je slabo in počutil sem se povsem nefunkcionalnega in nepretočnega. Kot bi me v trebuhu zgrabil krč in se razlezel po vsem telesu. Ko je pripotoval do grla, sem preprosto odprl usta in ga izpustil na plano. Bruhnil sem v curku in zdelo se mi je, da sem pri tem ohranil celo nekaj stila. Ta je v trenutku izginil, ko sem pogledal svojo mater, ki me je krvavih oči srdito prebadala z očitajočim pogledom. Da bi ublažil napetost, ki sem jo iz sebe prenesel na sosednje sedeže, sem zapel edino primerno pesem, ki sem se je v tistem trenutku spomnil: »Lepo je v naši domovini biti mlad, v deželi kjer so vsi ljudje kot brat in brat ... in toplo sonce, ki nas greje, in morje, ki poživlja kri ... lepo je v naši domovini biti mlad ...«

»Lepo je v naši domovini biti mlad ...« se je razlegalo po avtobusu, ki je na vso moč drvel proti Kumrovcu. »A boš borovničke al pir?« sem zaslišal, ko sem si pretegoval škripajoče kosti in se skušal spomniti, kje sem. Ni bilo nobenega dvoma, pred mano je stala brhka pionirka, stara nič več kot dvajset let, in mi ponujala še polno steklenico borovničevca. »Katerega leta smo?«, sem jo vprašal, »In čemu ta maškarada?« Pogledala me je, kot da sem največji kronik na svetu in takoj ponudila steklenico naslednjemu kandidatu, ki je sedel nasproti mene. Tudi ta je imel na sebi značilno modro čepico z rdečo zvezdo in nekoliko pobebavljen nasmeh, ko je odprl svoja slinasta usta: »Ej, stari, dons se ga bomo tok napil, da bomo Titu cuzal jajca ...« Res se nisem mogel spomniti, katerega leta smo, a po razbolelih kosteh sem sklepal, da jih nimam več dvajset. Čakaj malo ... počasi se mi je pričelo svitati ... Včeraj so me poklicali iz podmladka neke levičarske stranke s prošnjo, če bi lahko posnel s kamero njihovo popotovanje do Kumrovca. Bil je namreč 25. maj, dan mladosti, in baje je minilo že trideset let od Titove smrti ... Prijel sem se za glavo. Kaj hudiča počnem na avtobusu s temi mulci, ki so se rodili najmanj deset let po Titovi smrti in ki nimajo pojma o odraščanju v Jugi? A se sploh zavedajo, kako smo mi, starci, jokali, ko smo slišali, da so Titu odrezali nogo in kako smo bili še deset let po njegovi smrti čisto depresivni. Ti paglavci pa mislijo, da so frajerji, če si na glavo poveznejo modro kapo in pojejo partizanske pesmi. Če bi bil na drugem mestu, bi jih prav fino sunil v rit in jih poslal delat v rudnike, da jim to kvazi nostalgijo izbijem iz glave. In že se je nek frajer za mano poskušal delati

pametnega: »Ej, tatar, dej me posnem k držim zastavo zraven kipa od Tita ... Pa še eno pesem mu bom prebral, tako osebnoizpovedno.« »In koliko si star, če smem vprašat?« Poba je bil seveda star sedemnajst let in je bil čisti proizvod takrat že utečenega kapitalističnega sistema, kar je potrdil še s tem, da mi je ponudil čungalungo. »Foter mi je rekel, da so to žvečil v socializmu in zdej jih spet prodajajo. Ne morem verjeti kok sm srečen ...« Jaz pa sem bil zelo nesrečen, ko sem se spomnil, da sem že toliko star, da bi bil mulcu hipotetično lahko »fotr« in da nimam besed, s katerimi bi to mularijo spravil k pameti. Le kako lahko obujajo spomine na čase, ko se niti rodili še niso, na ljudi, ki jih niso nikoli poznali in na blagovne znamke, ki jih niso nikoli prej videli? Vse skupaj je izpadlo povsem nesmiselno, za nameček pa so ti najstniki načeli še zelo resno politično-filozofsko debato.

»Bojim se, da se bom pri njegovem kipu povsem zlomila. Ne vem, kako naj krotim solze, ko bodo imeli govor o njegovem življenju ...« je jamrala pionirka in s prstom drezala v velik bel mozolj na svojem licu.

»Ja, on je vse narode držal skupaj, jim dal delo in smisel v življenju. Takrat so se sestajali pionirji iz cele Jugoslavije in ga slavili, država pa je cvetela ekonomsko in politično kot Slovenija ne bo nikoli«, je dodal že malo starejši mladenič, ki je poskušal obdržati nekoliko uporniško pozo, a se mu je videlo, da komaj kroti solze.

»Takrat se ni dalo dobiti Milke in vozili smo se v brezveznih avtomobilih, smo pa imeli mir in spoštovanje, pa vsak je imel svoje stanovanje in počitnice na morju. Zdej pa, kurc, garaš celo življenje za to, da nimaš niti za grob, v katerega bi se vrgel ...« je žalostno zaključil drug »pionir«, za katerega čisto slučajno vem, da mu je očka kupil novega audija in da imajo vikend graščino na morju.

Nisem mogel več poslušati teh bedarij, zato sem poskusil še malo zatisniti oči, vendar pa me je banda bogatih in nehvaležnih mulcev nemudoma poslala posnet njihovo skupinsko petje. »Sumnjaju neki, da nosi nas pogrešan tok, jer slušamo ploče i sviramo rok ...« se je razlegalo po avtobusu, ki je že iskal parkirišče na začetku Kumrovca. Nato se je vse začelo odvijati maksimalno hitro. Ti mladi levičarji so v trenutku prekinili petje, pobrali rdeče cvetje in zastave, in sprevod se je pričel valiti proti centru dogajanja, kjer se je že na veliko peklo čevapčiče in plesalo kolo. Nisem mogel verjeti, da so se lahko tako hitro spremenili iz pijanih mladcev v zveste privržence komunizma. Vendar pa se je videlo že na daleč, da so svojo krinko zelo težko vzdrževali, borovničke so na močnem soncu vseeno terjale svoje. Enemu se je vrtelo, da je bolj zastava držala njega kot on njo, drugi pionir pa je svojo izvoljenko kar na sredini proslave popeljal za Titovo hišo, kjer pa ji verjetno ni razlagal o svojih čustvih do maršala. Spet tretji je sredi najbolj čustvenega nagovora bruhnil po kipu svojega idola. Ker je bila moja naloga posneti zgolj ceremonijo in nekatere izjave udeležencev dogodka, sem se držal zastavljenega cilja, a sem vseeno imel dovolj materiala, da bi lahko posnel parodijo na vse skupaj. Čedalje bolj

sem sam pri sebi opazal, da v bistvu že od vsega začetka snemam parodijo na ideologijo, ki je že zdavnaj ni več med nami. Če je edina solidarnost v tem, da svojega pionirskega sotrpina držiš za ramo, medtem ko bruha, in če se edina enakopravnost vzpostavlja s flašo, ki kroži med njimi, potem pač ne moreš govoriti o tem, kako neguješ socialistične vrednote. Tudi udeleženci iz Hrvaške, Srbije, Bosne, Črne Gore in Makedonije so se držali vsak zase, le da so oni za razliko od »naših« s sabo prinesli še zastave svoje sedanje države. Opazil sem, da so jih spremljali s posmehljivim izrazom na obrazu, češ kakšno dramo se spet grede ti »ludi mladi Slovenci«, ki so jo skozi vso zgodovino najceneje odnesli in ki tako dramatizirajo za prazen nič. Na prizorišču je bilo namreč veliko vojnih veteranov, ki so imeli za sabo resnične bitke, medtem ko je tem mulcem največja bitka najti sekret na prostem in ne pobruhati udeležencev proslave, pa še to jim ni ravno najbolje uspevalo. Eden izmed veteranov, ki je bil videti še posebej star, a zelo trdoživ, me je prosil, če ga lahko fotografiram objetega z najljubšim maršalom. Očitno še nikoli v življenju ni videl kamere, saj je bil trdno prepričan, da je stvar, ki jo držim v roki, fotoaparati. »Mogu ti platiti, nema problema, sine,« je zatrjeval in bolj ko sem mu zatrjeval, da s kamero ne morem posneti fotografije, pa čeprav bi si ne vem kako to želel, bolj je odpiral denarnico v veri, da bo denar odpravil tudi to »malenkostno« težavo. »Evo ti, sine, novac, da mi pošalješ fotografije na ovu adresu,« in mi je v roke stisnil listek z denarjem, tako da mi ni preostalo nič drugega, kot da sem ga postavil zraven Titovega kipa in se delal, kot da ga pridno fotografiram. Za nameček sem mu predlagal še različne poze, da bi izpadel bolj fotogenično, in upal, da se bo prej znašel na onem svetu kot pa opazil mojo »potegavščino«, v katero sem bil prisiljen iz moralno neoporečnih razlogov. Očitno se je dedkov um zaustavil nekje pri drugi svetovni vojni, ko še niso poznali kamere, in je po vsej verjetnosti prepričan, da se bo od nekod pojavil pravi maršal, s katerim se bo lahko rokoval. Človek se mi je precej zasmilil, saj je bilo več kot očitno, da so mu vse te balkanske vojne prišle do živega in da ne ve več, katerega leta smo in kaj sploh praznujemo. Zato sem ga povabil v najbližji lokal na pivo, kar mi je takoj postalo žal, ko sem v baru zagledal skupino naših poskočnih levičarjev, ki so se še naprej veselo sramotili. Ko so me zagledali s starim »partizanom«, so takoj začeli peti partizansko pesem, da me je pred veteranom postalo celo sram, on pa jim je veselo mahal in se smehljaj, kot da obuja spomin na pradavna leta. Potem je zahteval, da ga slikam še z njimi, tako da sem se znašel ujet med dve igri – zanj sem se izdajal, da fotografiram, za pionirje pa sem se delal, kot da jih intenzivno snemam. Vsa ta farsa mi je šla že pošteno na živce in komaj sem čakal, da me vsi skupaj pustijo pri miru, ko je nenadoma enemu od levičarjev počil film in je pred natakajem zabrisal ob tla še polno steklenico piva z besedami: »Fašist! Ti boš men govoril, da nimaš slovenskega piva! Ti boš men, da 'nemaš Laškoga' ... Me maš za budalo, a?« Nekaj njegovih tovarišev ga je skušalo pomiriti, pa jih je odrinil stran, medtem ko so

drugi vlekli stran natararja. Kar naenkrat so po lokalu začeli leteti stoli in prazne steklenice piva, o mednarodni solidarnosti in tovarištvu ni bilo več ne duha ne sluha, zato sem se poskušal čim prej prebiti do izhoda in za sabo potegnil še veterana, ki je že prepeval eno starih bojevniških koračnic.

Ravno sem razmišljal, kako se Tito zdajle verjetno obrača v grobu, ko so se odprla vrata in v prostor je stopil nihče drug kot ... on! Nisem mogel verjeti svojim očem. Oblečen je bil v belo maršalsko uniformo in na sebi je imel temna očala. V prostor se je v trenutku naselila močna svetloba, ki me je povsem prevzela, kar naenkrat sem se namreč počutil kot majhen deček, ki stoji ves nemočen pred svojim idolom. Ko je minil prvi šok, sem se začudoma najprej zbal za veterana, da ga ne bi pobralo od sreče. Nato sem pomislil, kako naj Titu obrazložim kaotično stanje v lokalu, nekako sem imel občutek, da sem mu dolžan pojasnilo. Potem pa mi je pogled obstal na maršalovih nogah in to me je v trenutku prizemljilo. Bili sta povsem zdravi in trdno sta stali na tleh. Ko sem ga malo bolje pogledal, sem v njem takoj prepoznal igralca, ki je na licu ohranil svoj prepoznavni nasmešek. A zdi se, da nihče drug ni želel v njem videti igralca. Veteran, ki sem ga ves ta čas povsem nevede držal za roko, je odšepal do njega in zajokal: »Znao sam, da češ doči ...« Objel ga je kot sin, ki se vrača k svojemu odsotnemu očetu, in se jokal na njegovi rami. Imelo me je, da bi tudi sam stekel k njemu in mu namočil še drugo ramo, a v tistem je ena od pionirk zaklicala: »Poglejte, tovariš Tito je prišel!« in vsi so naenkrat prenehali s pretepom ter se začeli objemati. Videl sem okrvavljenega natararja, ki se je objemal s prekrokanimi pionirji in vsi skupaj so naredili krog in začeli plesati kolo. Dobil sem občutek, da sem sredi znanstvenofantastične burleske in kar naenkrat se je moje snemanje zdelo banalnega značaja in povsem odveč. Veteran je z eno roko vodil Tita, z drugo pa mene in nas vključil v razposajeni krog. Nikoli, ampak res nikoli si ne bi mislil, da bom kdaj v življenju plesal kolo objet s samooklicanimi pionirji, veteranom, ki je bil prepričan, da se je 2. svetovna vojna šele končala, in s Titom, ki je že samo s svojo pojavo vnesel mir v naš prostor. Nekaj je bilo na vsem tem. Kot da bi svet potreboval Tita. Kot da bi Tito ta dan doživel vstajenje in z enim samim zamahom odpravil vse naše težave. Zbal sem se svoje želje, ki sem jo potihem negoval v sebi. Zaželel sem si, da bi kljub vsej absurdnosti, ki sem jo doživel, vsak dan bil Titov dan.

## Božična zgodba

Bil je eden izmed tistih mrzlih dni, ki ti zamrznejo možgane, da se zalotiš, da kot robot postopaš po mestu brez posebnega namena in cilja. Ali pa ti ta občutek morda povzroči stanje travmatiziranosti, občutek, da so

te ljudje kot potepuškega psa strpali v kot in zdaj čakaš na zadnji udarec s palico. Tudi pogled na zblojenega Božička, ki je s srepečim pogledom postaval okoli vodnjaka, je bil podoben. Videti je bilo, kot bi ga ljudje sredi belega dne oropali, mu skupaj z darili ukradli dostojanstvo in ga premraženega pustili na cesti. Pes, ki je šel mimo, ga je komaj povohal in malo je manjkalo, da ni dvignil tace in ga blagoslovil s svojim eliksirjem. Zasmilil se mi je, ta stari mož, in zato sem šel do njega in ga odkrito povabil na pivo. »Tistega z rogovi bi,« je dejal ta sramežljivi možakar in pomignil gostilničarju, ki je v rokah držal Laško. Seveda, kaj pa drugega. Brez besed sva nazdravila s kozlom in uživala v vsakem požirku posebej. Ni bil zgovoren, pa tudi jaz nisem imel nič pametnega povedati, zato sva v miru popila vsak svojo steklenico in se ubadala z vsem drugim kot z banalnim duhovičenjem. Kako človek sploh naveže pogovor z Božičkom, ko pa je navajen celo življenje pisati utopična pisma z željami, ki se nikoli ne uresničijo? V bistvu sem se zalotil, da se mi pravkar uresničuje otroška želja biti z Božičkom na samem, brez besed in odvečne patetike, samo eksistirati z nekom, ki te ne pozna ... V njegovih očeh se je zasvetila nenavadna belina, imel je srepeč in prodoren pogled, pogled ranjene in lačne živali, ki nima doma. »A greva k meni domov?« mi je zašepetal že v naslednjem trenutku, rahlo omamljen od hmeljnega napitka, in me nežno prijel za roko. Bil je nadvse nenavadno in ekstatično doživetje, začutil sem, da se mi hoče starec izpovedati in da za ta podvig potrebuje varno okolje. »Kam, na severni pol?« sem poskušal biti humoren, a sem se zdrznil, ko sem opazil, da me že vodi za sabo proti blokovskemu naselju, kjer živi najbolj siromašen proletarijat v mestu. Seveda, kaj pa sem si predstavljal. Možakar si verjetno za evro na uro oblači ta smešni kostum in deli nehvaležnim mulcem bombone, na koncu dneva pa se zavleče v svoj neogrevani brlog, kjer zaspi na pomečkanih časopisih. Odpeljal me je v blok, ki se po ničemer ni razlikoval od desetih drugih zgradb v bližini, in odklenil vrata svojega stanovanja.

Ko je na hodniku prižgal luč, sem za vrati zagledal majhne čevljuje in poskušal sem si predstavljati, kakšni so na majhnih jelenih. Ob njih so pokončno stali tudi škornji z visoko peto in nasmehnil sem se ob misli, kakšna bi bila košuta. Priznam, za hip me je spreletelo, da se možakar v prostem času sprehaja po stanovanju oblečen v žensko, kajti povsem razumljivo se mi je zdelo, da je njegova klovnovska vloga v družbi tako požrtvovalna in neizprosna, da jo mora v prostem času kompenzirati s povsem obratno identiteto. Ni pa mi takoj padlo na pamet, da je človek povsem običajen član družine, ki služi denar na nekoliko nenavaden način. »Obleci jih ...« mi je pomignil Dedek Mraz in iz hladilnika vzel še dve steklenici piva. Hm, tega nisem pričakoval. Odkrito rečeno mi je bilo vse skupaj že pošteno sumljivo in takrat sem prvič pomislil, da utegne stari biti psihopat, transvestit, sadist ali celo serijski morilec. Kakšen Božiček neki, njegov pogled je bil vse prej kot nedolžen in ljubeč. Iskreno me je zaskrbe-

lo za življenje. Sicer nisem imel nobene družine, službe, pripadnosti ali obveznosti in sem se vedno imel za odprto osebo, a tole je bilo tudi zame že malo preveč. V zadregi sem zamomljal: »Ampak jaz sem komunist, ne verjamem v Božička ...« Sploh ne vem, zakaj sem bleknil takšno neumnost, a potreboval sem izhod v sili. V tem trenutku mi je tolažbo predstavljal že podatek, da v mojem vidnem polju ni bilo zaslediti motorne žage ali podobnih mučilnih naprav. »No, sva že dva,« mi je odgovoril Božiček in se celo nasmehnil, medtem ko me je posedel za mizo in mi začel natikati škornje z visoko peto. Počutil sem se povsem nemočnega in si raje odprl pivo, medtem ko se je Božiček začel slačiti. Najprej sem mislil, da gre za zafrkancijo, a Božiček je bil pri tem smrtno resen. Nazadnje si je slekel še dolge bele spodnjice in pomigal z ritjo.

Nisem mogel verjeti, da se mi to dogaja. Da mi na božični večer sam Božiček z golo ritjo miga pred obrazom in uprizarja striptiz. Ampak preseenečenj še ni bilo konec. »Bodi no koristen in mi jih pomagaj izveči!« je zaklical na pol v agoniji. »Kaj naj pomagam izvleči, saj nimaš ničesar na sebi!« sem presenečeno zavpil. »Ja, jelenčke vendar, bedak!« je jezno zavpil in pokazal proti zadnjični odprtini. Takrat sem jo zagledal. Bila je povsem tanka reč, nekakšna vrvica od tampona, ki je štrlela ven iz riti. Nehote sem jo prijel in se počutil kot ribič, ki je na palico nenadoma ujel velikansko ribo. Zdaj me je zares zanimalo, kaj je na njej in kakšne globine pravzaprav premore ta kvazi svetnik. Vlekel sem in vlekel, medtem ko je mož vzdihoval, kmalu pa mi je v roki obstal prvi jelenček, nato še drugi, kmalu zatem tretji in presenetljivo, tudi četrti je pokukal iz luknjice. »No, pa smo še Rudolfa spravili skozi,« je olajšano zavzdihnil, medtem ko mi je iz roke jemal celo jelenjo vprego. »Moji jelenčki, vdani prijatelji,« je zamomljal in jih veselo poljubil. Potem se je v trenutku zresnil, pomignil proti mojim oz. njegovim škornjem in ukazovalno zavpil: »Zatakni mi jih noter!« Hotel sem že pobegniti, a sem se spomnil, da mi v visokih petah ne bi uspelo pobegniti niti do vrat. In tudi če mi uspe priti na zunanji hodnik – kaj če me vidi kakšna sosedka in jo zaradi mene zadene infarkt? Nič drugega mi ni preostalo, kot da spijem do konca pivo in mu naredim še to uslugo, morda se bo pri tem končalo in bo zadovoljen zaspal ... Že sem mu začel počasi potiskati peto v anus, ko se je v sosednji sobi zaslišal šum. Vrata so se odprla in prikazala se je punčka, stara kakšnih pet let, po vsej verjetnosti njegova hčerka, ki si je še na pol v spanju mencala oči. Tolažim se s s tem, da je bil prizor tako nadrealen, da ga je bilo povsem nemogoče artikulirati. Še danes ne vem, ali ji res ni bilo nič jasno ali pa je bil to zanjo povsem vsakdanji prizor, kajti pozdravila naju je, kot da sva njena najboljša prijatelja, in odšla na stranišče. To je bilo zame odločno preveč, zato sem odpeketal kot jelenček Rudolf do zunanjih vrat, jih z vso silo odprl in jo s pomočjo vseh štirih okončin mahnil daleč proč ... Ni potrebno posebej razlagati, da odtlej nisem več pisal pisem Božičku, nekaj časa sem imel travmo že samo, če sem videl kje risanko ali dokumentarec o jelenih. Ko me je ljubica nekega

dne presenetila in oblekla škornje z visoko peto, sem jo nehote pobruhal in ji potem nikakor nisem mogel razložiti, zakaj je prišlo do te spontane reakcije. A še vedno se vsako leto okrog Božiča najdem pri tistem nesrečnem vodnjaku z upanjem, da ga bom morda spet srečal. Božička praznega pogleda, a polnega nenavadnih daril in presenečenj ...

## Stroj z dodatnimi gumbi in knjiga z luknjo

Ko ga je zjutraj prebudil zvonec, sprva ni vedel, kam naj ga umesti. Zdelo se mu je, da mu je žena nekje na pol poti med spanjem in budnostjo razlagala nekaj o pokvarjenem pralnem stroju in obisku serviserja, a se je zdelo vse skupaj kot oddaljen privid iz neke druge resničnosti. Ko je zvonec še enkrat pozvonil, se mu je zazdelo, da bi utegnil biti obisk serviserja še kako važna zadeva, ki bi ji v neki drugi resničnosti lahko namenil več pozornosti. Ves pomečkan in še napol zalepljen je odprl vrata stanovanja in na drugi strani zagledal nekoga, ki bi utegnil biti serviser. Velik možakar s še večjo škatlo orodja je vstopil in takoj vprašal: »Kje imate kopalnico?« »Kar naprej in desno,« je zamomljal in v mislih klel serviserja in ženo, da sta mu onemogočila miren spanec na edini prost dan v tednu. »Kaj je zdaj to?« je vprašal serviser, ko je na prvi pogled ocenil stanje stroja. »Kaj ste čarali na njemu? Ste prižigali vse tipke zaporedoma ali kaj?« Vprašal se je, ali niso stroji prav zato na svetu, da lahko po milji volji pritiskaš na gumbe in čakaš, kaj se bo zgodilo, konec koncev smo jih zato izumili, da nam služijo in omogočajo užitek pritiskanja. Če gumbi ne bi bili uporabni, bi bilo povsem nesmiselno vgraditi jih že na začetku. Na glas pa je rekel: »Stroj je nov pa sva z ženo malo preizkušala različne programe. Hotela sva ga zakleniti pred otroci in vklopiti funkcijo dodatnega izpiranja.« »Ste zmešani? Te funkcije so samo zato tukaj, da zadostijo evropskim standardom, v praksi pa prav ničemur ne služijo. Ko stroj zaprete, je že avtomatsko zaprt in ne potrebujete gumbov za dodatno zaklepanje, tudi izpiranje je možno v navadnem programu in ni treba pritiskati gumbov za dodatno izpiranje. Ni čudno, da se vam je v centrifugi nabralo toliko vode ...« »Ampak,« je vprašal napol jezno, »v čem je pa potem smisel vseh teh gumbov in funkcij? Da zmedejo človeka?« »Točno to,« je priznal serviser, »vi se kar držite osnovnega programa pranja in gumba za štart in konec pranja, pa bo vse v redu.« In že ga ni bilo več v stanovanju.

Nekje v daljavi je slišal njegov glas, da je lahko še hvaležen, da mu tokrat ne bo zaračunal in da naj si bolj natančno prebere navodila. Hm, navodila ... Nazadnje, ko je bral navodila, se ni ravno najbolje končalo. V čem je potem funkcija navodil, če te navodila le še bolj zmedejo in ti ponujajo možnosti, ki v praksi sploh ne obstajajo ali pa celo zablokirajo osnovne funkcije delovanja. Hm, tega sveta že dolgo ne razume več. V socializmu



si imel vse lepo porihtano: nobenih dodatnih gumbov, nobenih odvečnih navodil in zdravo razumsko logiko, ki je držala kot pribito na vsakem koraku. Ko si šel v trgovino, si v njej zapravil desetkrat manj časa in denarja, kot ga zapraviš danes. Na izbiro si imel dvojce vrst salame, dvojce vrst sira in eno vrsto kruha in svet je bil videti tako urejen in smiseln. Tako preprost in funkcionalen. Tako življenjski ... Le kaj si ljudje sedaj mislijo, da bodo s svobodno izbiro potegnili boga za jajca? Da bodo kaj bolj srečni, če bodo namesto dveh vrst lahko izbirali med desetimi vrstami sira? Da jim bo pralni stroj z dodatnimi funkcijami prinesel smisel življenja in odrešitev? Kakšna neumnost ... kako globoko je utonilo človeštvo. Ubogo človeštvo ... Ko se je ves utrujen od nesmiselnega pogovora s serviserjem usedel za računalnik, se mu je na facebooku odprl seznam prijateljev, ki mu pošiljajo čestitke za rojstni dan. »Aha, dobro, da vem, da imam rojstni dan. Ampak kdo za vraga so ti ljudje, ki bolje od mene vedo, kdaj sem se rodil?« Še enkrat je preletel seznam. Razen dveh znancev, ki ju je enkrat po naključju uvrstil v svoj seznam, ostalih ljudi sploh ni poznal. Med njimi je bil celo psihoterapevt, ki ga je sovražil iz dna duše, ker je splošno znano dejstvo, da idealna ljubezen ne obstaja, tržil na vsakem koraku in ga celo vrnil med čestitke za rojstni dan. Tokrat mu je sporočal, da je zaljubljenost samo farsa in da z romantičnimi temami najbolj služijo populistični literati in filmarji. »Hm, kakšna ironija,« si je mislil, da si ta človek upa trditi kaj takega in sebe izvzeti iz tega. Še dobro, da je njegova žena obsedena z njim in čeprav bi lahko, namesto da prebira njegove neumne knjige, kdaj tudi počistila stanovanje in pripravila kak priboljšek za kosilo ... In že se je videl vsega mogočnega, kako koraka od ene ustanove do druge z nabito puško v roki. Najprej pride v knjigarno in prestreli vse uspešnice, ki so bile kdaj napisane na temo duhovnega razsvetljenja, vegetarijanstva in ljubezni. Potem vkoraka na Zavod za zaposlovanje, kjer ukaže vsem svetovalcem za iskanje zaposlitve, naj se slečejo in udeležijo orgij, da bo lahko, če ne drugega, zaslužil vsaj s prodajo pornografskega filma ... Saj mu je nazadnje njegova svetovalka za iskanje dela omenila, da mora v teh časih uporabljati izviren in kreativen način iskanja zaposlitve ... Že je razmišljal o tem, kako bi bila naslednja postojanka zdravstveni dom in takoj zatem policijska postaja, kjer bi njegova domišljija lahko dobila prave razsežnosti, ko je v vratih zaškrtal ključ. V naročju sta se mu v trenutku znašla njegova otroka, ki sta prišla iz trgovine z zvrhano goro sendvičev: »Imamo sendvič z govejim želodcem pa enega z mortadelo pa tudi s kuhano šunko se bo našel,« mu je med poljubi zašepetala najmlajša hčerka. Takoj za njima se je na vratih znašla žena z novim izvodom knjige, ki govori o tem, da brezpogojna ljubezen ne obstaja. »Ta knjiga bi bila lepša z luknjou, ji je omenil. »Kaj si rekel, dragi?« »Nič, nič, pralni stroj je popravljen. Vse je v redu, draga.« »Ah, čudovito.« Svet je lep, če so pralni stroji popravljeni, žena čustveno izpolnjena in če otroci uživajo v raznovrstni hrani.

## Rojstvo igralko iz duha histerije

Marie Curie – Hystérie  
Mokumuzikal, avtorica idejne  
zasnove in igralka Tina  
Vrbnjak. Avtorski projekt  
Iniciative za razvoj dokumen-  
tarišnega gledališča. SNG  
Drama Ljubljana in KUD SNG,  
2014.

Če se je včasih zdelo, da se scenski dogodek pravzaprav odvija v prehodih, so zdaj (v postdramskem času) ti dobili povsem novo dimenzijo: tako rekoč izginili so ali se vsaj skrajšali na minimum, dobili so karakter golega, čistega obrata, zasuka, hipne spremembe atmosfere, mizanscene, karakterizacije. V skladu s spremembo načinov gledanja v gledališču se je torej spremenil tudi način montaže, ki se je približal filmskemu. A ne povsem – in z novo kvaliteto. Lik namreč na ta način postane serija likov, njegovih odzivov, premen, pogledov, stanj. Lik je zdaj sestavljen iz montažnih fragmentov, ki so vsak zase zaključeni in v zaporedju ne sestavijo nove sklenjene celosti, temveč fragmentirano, disperzno, delno sliko dogodka. Dogodek ni več ena sama, enovita celota, temveč celota delov, del celote, del. Gledališki dogodek je potemtakem evoluiral v serijo facet, parcialnih odrazov neke neobstoječe celote, ki pa ne stojijo na mestu (namesto) odsotnega dogodka, temveč so dogodki zdaj sami zase, novi dogodki, bolje

rečeno: sledi neobstoječih dogodkov, njihove sence ali projekcije.

Skratka: lik, kakršen je Marie Curie v *Histeriji* v izvedbi Tine Vrbnjak, in še vrsto drugih likov v performansu, dojemam kot del širše, v resnici neobstoječe celote; ni celote, so samo deli, razsuti tovor, ki pa kljub temu ohranja videz smisla. Kot gledalec se gibljem v svetu projekcij neobstoječih, a realno navzočih dogodkov, njihovih videzov, odrazov, pa sem pri tem vseeno popolnoma suveren v svoji percepciji, čeprav vanjo nisem povsem prepričan. Točneje: vem, kaj vidim, vendar vem tudi, da to ni vse, ker tega Vsega nikjer ni. Sedim trdno v svojem sedežu, čeprav me nekaj z nje ga odnaša, neko hipno zaporedje zapeljuje moj pogled in mi vztrajno, čeprav v resnici brez upanja na uspeh, jemlje občutek stabilnosti. Sem del pokrajine, ki se pred mano vzpostavlja z občudovanja vredno zanesljivostjo, čeprav v resnici ne vem niti, ali sem še gledalec, prisoten na gledališkem dogodku. Sem in nisem, torej, sam sebi edina oporna točka, ki pa se mojemu pogledu vztrajno izmika. – Tu je mogoče najti presežni »dokumentarizem« *Histerije*.

Marie Curie je samo ena od manifestacij Tine Vrbnjak, ena od prikazni, ena grimasa na nekem večjem obrazu, sestavljenem iz serije likov mokumuzikala. Njeni obrazi so razčlenjeni, nikdar celovito spremenjeni, temveč poigravajoči se z detajli, s karakternimi – sicer rahlo tipiziranimi – premenami, trzljaji, ki v hipu iz enega obraza naredijo drugega, iz ene osebe drugo, iz enega dogodka drug dogodek. Tina je pri tem hitra in natančna: nobenega prehodnega (pred)vživljanja

ne potrebuje, to je stvar predhodnih vaj, zdaj je dovolj preklap, preskok iskre iz nihaja v nihaj, iz ene valovne dolžine v drugo; razlike med liki, ki jih reprezentira, so velike, razlikujejo se po spolu, socialni in profesionalni provenienci, izkušnji, izobrazbi, dojetanju sveta, senzibilnosti, stopnji tveganja, ki jo prevzemajo, ipd., čeprav v izrazu minimalistične. A nekaj je, kar je za njimi: to je tretji obraz, Lik, ki vse to nosi, ki si vse te facete nadeva. Ali si jih v resnici nadeva? Naj to ostane vprašanje. Bolj nas zanima, kdo je ta, ki mu/ji navadno rečemo igralca/igralka; Tina Vrbnjak?

To je lastnik/lastnica igralskega telesa, skladnih linij, po potrebi zaobljenih, po potrebi oglatih in košččenih, vzravnanih ali ukrivljenih, mirujočih ali trzajočih. Igralka domuje v svojem telesu, vendar ni mogoče zanesljivo reči, ali v njegovi notranjosti ali zunanosti. A nekaj je zanesljivo: nahaja se v razmerju med obojim, v

njunem stiku. Stik je pravzaprav čas, ki ga Tina uporablja kot svoje orodje; hip srečanja med dvema likoma, med dvema situacijama, med izpovedjo in komentarjem, med poezijo in predavanjem; hip je prehod, čas predstave je čas prehodov – ki pa jih, kot smo že ugotovili, ni (več). Igralkin stik je tako v resnici nekaj neobstoječega ali nevidnega, dogaja se kot – povedano s prisposodbo – ritmično pulziranje žil in ukrivljanje možganske skorje. Povedano bolj konkretno: stikanje facet je nenehno preklapljanje, sledenje liniji, osnovni, izhodiščni podobi, predstavi, skonstruirani v igralkini diskurzivni in emotivni zavesti. Tina kot da nenehno in vztrajno nečemu sledi, ne ustavi se, ne počije si, ne kontemplira povedanega, temveč dohiteva bežeči čas. Hoče se z njim stakniti, pa ji uide, je v nenehnem uhajanju, pri tem pa vseskozi intenzivno prisotna, čeprav bi tudi zelo občutljiva kamera zaznala njene gibe kot zabrisane, ni-



Foto: Peter Uhan/SNG Drama Ljubljana

kdar ujete v ostri statiki. Vodi jo jasna predstava o likih, čeprav nejasna podoba sebe same; a v tem ni nič izjemnega, igralec je igralec, če izpolnjuje ravno ta pogoj: nejasna podoba o sebi, bežeča, nestabilna slika lastnega jaza, ki ohranja privilegij nosilstva lika in likov, a se pri tem kot čvrsta in gotova struktura nenehno briše, megli. Čas oz. hitrost sta pomembna: počasnost igralcu ni v pomoč, gledalcu da možnost presoje, odmika, dopisovanja, dodajanja tistega, kar v dogodku ali liku umanjka: gledalčev pogled je treba zapolniti do roba. Kar pa ne pomeni, da niso možne ali potrebne tišine, premori, trenutki vpogleda vase: so, celo nujni so, a polni časa, ki se dinamično krči in razteza in končno uide v prostranost dogodka.

Ob hitrosti je Tinina lastnost tudi miselna ostrina. Pri uprizarjanju likov in situacij je neposredna, direktna. Ne opisuje z odvečnimi gestami, premiki, ne blaži izrečenega z namigi, mimičnimi komentarji, ne umika se resnici lika in situacije, a pri tem – kar je delni paradoks – kljub vsemu ostaja z enim organom zunaj. Ta organ je zavest o gledalcu, pomemben igralski organ, občutek za prisotnost v dogodku, prezenca-za-drugega, za njegovo receptivno dejavnost. Ta sicer ni nikdar brez lastne prezenca, brez prezenca-zase, vedno nastopa kombinirano, brez prezenca-zase bi jedro dogodka, ki je že tako labilno, popolnoma izpuhtelo; in brez prezenca-za-gledalca bi lastna prezenca počila, se razcepila, postala sama sebi prezenca-in-recepcija. Tina je v *Histeriji* morda prvičkrat v svoji igralski karieri pozabila nase in nemara je razlog za to ravno v naravi psihične bolezni, ki jo uprizarja,

v pozabi oz. prenosu življenjske moči, gona na nekaj, nekoga drugega, na neko fantazmo, v razpršitvi življenjskega toka na serijo simptomov, neadekvatnih (hkrati pa popolnih) odzivov na zunanje (pogosto umetno spodbujene) dražljaje; ali vsaj prvič v taki meri; hkrati pa ni nikdar popolnoma pozabila nase, saj imamo pred seboj še vedno Tino z njenimi fizičnimi, glasovnimi in intelektualnimi odzivi. Hočem reči, da je nase prevzela odgovornost za gledališki in igralski dogodek, sama pred avditorijem, kot igralka v njem in njegova avtorica. Prevzela je nase težo igre, in to s paradoksalno lahkotnostjo, seveda zgolj navidezno, a vendarle fluidno in lucidno, prizadeto in igrivo, komunikativno in poantirano. Rojstvo igralka iz duha histerije, bi lahko rekli.

Pri tem je uporabila vse, kar se je do zdaj naučila – in učna doba niti ni bila tako kratka, le da je bila do zdaj (večinoma) še nepovezana oz. se še ni povezala v celovito zaporedje. Najvažnejša je polna prisotnost v dogodku oz. liku, brez razdalje oz. z neko drugo razdaljo, ki jo je zdaj prepoznala kot konstitutivno: preklopi potekajo na visoki napetosti, ne pada iz njih, iz lika, in ne izdaja je (več) značilen glas, dialekt, pa linearnost v pogledu, kar je bila značilnost njenih starejših, začetnih vlog. V *Histeriji* – še en paradoks, saj gre za duševno motnjo – v resnici ne bega, glas se ji ne lomi, z njim slika, kar je potrebno, oblikuje glasove, akustične podobe likov in situacij, z gesto in gibom podpira misel. In obratno: z mislijo streže premikom, mimičnim trzljamem, ki spremenjajo ne samo karakterje in njihove pojave v času, temveč kar čase same,



Foto: Peter Uhan/SNG Drama Ljubljana

zgodovinske dobe; njen racionalni refleks se včasih idealno ujame z bledico kože, ki jo – in kadar jo – zahteva prizor. Igralec zares igra, kadar popolnoma osvoji svoj lik tudi s kožo, ki je zdaj nenadoma potiskana, tetovirana s podobami, palimpsesti. – Erotiko kože, telesa, igre tu namerno puščam ob strani; histerija je v resnici miselni proces, doba zorenja.

Tina v predstavi trdo dela. Pripoveduje, uprizarja, prezentira, se vživlja, komentira, razlaga, reflektira, ironizira, komunicira, vzdržuje lastno prezenco, prezenco vseh likov, ki jih izvaja, logiko številnih prizorišč (projekcijskih platen, sten), na katerih se odvija tako aktualnost kot zgodovina hkrati, se egoistično forsira in altruistično razdaja, vzpostavlja in pozablja v dramaturško natančno premišljenih časovnih zaporedjih, ustvarja ritem in se ustavlja v svetleči temi in bobneči tišini, ko se v resnici ne izklopi, temveč, nasprotno, (v)se nastavi na najvišjo možno jakost. Igralec v pred-

stavi kar praviloma trdo dela, in še posebej pomembno je, da vzpostavlja kontekste, še močneje kot zgolj tekste ali vloge; vključuje se v dinamiko, ki teče čezenj, čez oder, prizorišče, gledališče, prečijo ga družbene in historične silnice, je del globalne blagovne in duhovne menjave; Tina je v *Histeriji* akter(ka), ne samo delavka, temveč tudi dejavnica, torej tridimenzionalna potencialnost ali prvobitni element, ki lahko spodbudi novo aktivnost, obrate, spremembe. – Ko je na poklonu spet »samo« ona, Tina Vrbnjak, še vedno mlada igralka, pa je tu že človeško bitje z nekakšnim preostankom: ni toliko zaobsežen v sami temi in vsebini (zgodbi) njenega performansa, kolikor v naravi njene prezence, ki je zdaj stabilnejša kot nekoč, saj sluti svoje jedro, vedenje in znanje, in je močna (ve pa tudi, da moč v umetnosti vedno nastopa v paru z nemočjo), odprta, pripravljena na življenje.

**Blaž Lukan**

## Ideolog o ideologiji

### Perverznežev vodnik po ideologiji (The Pervert's Guide to Ideology)

Režija Sophie Fiennes, 2012, VB/Irska, 136 min.

*Perverznežev vodnik po ideologiji* se v primerjavi s svojim predhodnikom, Žižkovim vodnikom po filmu iz leta 2006, kaže kot konceptualno bistveno bolj osredotočen film. Če sta se filmarka in filozof tamkaj sprehodila po Žižkovih največjih teoretskih uspešnicah in pri tem brez ovir skakala od filma do filma, pri čemer je bila glavna nit Lacanova psihoanaliza, sta se tokrat namesto omejitve na medij oziroma umetniško zvrst usmerila v en sam teoretski koncept. To zadeve vsaj navidez naredi bistveno bolj enotne, a tudi vredne podrobnejše diskusije. Koncept ideologije zagotovo s sabo nosi privlačnost za sleherno razmišljanje o sodobni družbi, v teoretskem smislu pa tudi veliko trnja. Gre za koncept, ki v intelektualnih medijih prosto kroži po javni sferi, a se ga nikoli zares in natančno ne definira. Najbolj zanimivo pa je to, da v novem *Perverzneževem vodniku* tega ne stori niti Žižek, kar ta film bolj kot v akademski umesti v poljudni diskurz. Natančneje, v kategorijo »intelektualne zabave« kot enega osrednjih oksimorfov zahodne medijske krajine.

V tem filmu pa se ob glavni pripovedi, torej vodniku po svetu ideologije, med vrsticami odvija še en proces, ki ga Žižek ne bi nikoli imenoval: naturalizacija pojma ideologije kot marksističnega koncepta, kar se v svoji strategiji univerzalizacije in naturaliza-

cije tega dejstva izkaže nič manj kot – ideološka poteza. Zgodovinsko gledano ideologija namreč ni Marxov pojem, čeprav se že več kot stoletje v največji meri res uporablja z njim v mislih. Koncept izvira iz razsvetljenstva, iz pisanja Destutta de Tracyja, ki je ideologijo v duhu francoske revolucije ustanovil kot *vedo*, kot znanost o človeških idejah. De Tracy je bojeval intelektualne boje z Napoleonom o tem, kakšno vlogo bi ta veda morala imeti v francoski družbi, s čimer je izraz kaj kmalu postal degradiran na objekt: ideologija kot veda (v smislu sociologije, biologije, kemije ipd.) je postala objekt preučevanja, kakršnega poznamo v današnjem pomenu. Kasneje, ko je o ideologiji začel pisati Marx, ta de Tracyja ni veliko bral, ga pa kot aristokrata ni zamudil kritizirati. Od njega pa je predvsem prevzel koncept, ki je še danes marsikdaj – in kot bomo videli, tudi pri Žižku – nepravilno pripisan samo njemu.

Ob tem zgodovinskem dejstvu pa je slika še toliko bolj kompleksna zaradi tega, ker danes nimamo na delu zgolj Marxovega pojmovanja tega, kaj ideologija je in kako deluje, temveč vrsto različnih definicij. Terry Eagleton jih v svoji knjigi o ideologiji denimo našteje šest. V teh definicijah – če jih priznavamo ali ne – pa so še pomembnejše posamezne značilnosti, ki sestavljajo te definicije in ki so v marsičem diametralno nasprotni. Denimo: ali priznavamo, da je ideologija lažna zavest ali gre za afirmativni element družbenega delovanja? Ali mislimo, da ideologijo sprožajo samo dominantne politične skupine ali tudi razdrobljene družbene (tudi apolitične) skupine pod njimi? Ali moč, ki jo ideologija udejanja, usmerjajo konkretni akterji

ali gre za diskurz, ki v vsakem primeru prosto kroži po družbi? In še, ali obstaja model idealne družbe brez ideologije ali je to vendarle značilnost vseh družb, preteklih in prihodnjih? Prva trditev v vsakem izmed naštetih vprašanj je izrazito marksistična, s svojim razrednim bojem, ideologijo kot iluzijo, ki jo propagira vladajoči razred in ki vidi komunizem kot idealno družbo, v kateri ideologija postane odveč. Druga polovica vprašanj pa se veliko bolj navdihuje pri tradiciji poznega strukturalizma, preko pisanja Foucaulta, Althusserja, Bourdieuja idr., ki pojma ideologije bodisi so ali pa niso imenovali s tem imenom (in bili v primeru Althusserja celo razklani med obe tradiciji, tako marksistično kot strukturalistično). Slednji so ideologijo umestili v bistveno bolj subtilne procese delovanja družbe, v katerem različne ideologije (diskurzi, po Foucaultovo), ene bolj, druge manj dominantne udeležajo nenehni boj med družbenimi skupinami in tvorijo razpršeno shemo interpelacije individuumov, kot take pa so ideologije ena ključnih sestavin *sleherne* družbe – to pa vključuje tudi Marxovo utopično komunistično družbo, kot priznava tudi Althusser v knjigi *Za Marxa*. Marksistična perspektiva se tako v tej luči kaže zgolj kot ena izmed mnogih ideologij v družbi (to ugotovitev denimo najdemo tako pri Eduardu Bernsteinu in celo pri Leninu).

Zato se to, da Žižek s filmom začne, kot da te raznolikosti v teoretskem polju ne obstajajo, kaže kot namerno ignorantska poteza, še posebej če vemo, da gre za akademika, ki je tudi sam uredil enega ključnih zbornikov na to temo (*Mapping Ideology*, Verso, 1995), v katerem so zbrani vsi

raznoliki pogledi na koncept. Še več, izbira filma *Oni živijo* (*They Live*, 1988) Johna Carpenterja kot naracija, ki uvede diskusijo o ideologiji, je filozofova lastna ideološka poteza, saj daje vtis, da razlaga nek objekt iz družbene realnosti, medtem ko v resnici analizira film, ki je že *sam po sebi* marksističen in ustreza tovrstni naklonjenosti njegove razlage. V tem filmu je ideologija predstavljena kot zaslepljenost, ki jo protagonist uvidi preko čarobnih sončnih očal. Akter v filmu v oglaševalskih sporočilih vidi ukaze, v mimoidočih ljudeh pa figuro smrti kot metaforo potrošniškega materializma. Kakšen vtis v svetu bi ta očala dajala, če bi podajale svet skozi, denimo, strukturalistično prizmo? Vsekakor razkrita realnost ne bi bila tako enotna in že na prvi pogled pogubna. Pod oglasi in predmeti potrošništva protagonist ne bi videl samo grozečih sporočil, temveč realno sliko križajočih se negativnih in pozitivnih učinkov. Žižek pri teh očalih uporabi izraz »osvoboditev«, medtem ko bi Foucault prej rekel, da je lahko ideologija eden gradnikov, ki družbo sploh držijo skupaj. V vsakem primeru bi ta slika bila bolj kompleksna in kot taka ne preveč primerna za hollywoodski film in kot kaže tudi preveč večplastna za Žižkovo poljudno filozofijo v tem filmu.

Žižek gre potem k svojemu klasičnemu primeru, k filmu *Moje pesmi, moje sanje* (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise), kjer naredi prehod v lakanovsko témo spolne energije na primeru nun v filmu. A tarča kmalu za tem spet postane kapitalizem. V prizoru v puščavi filozof s steklenico kokakole v roki razmišlja o povezavi med užitek in ideologijo v poznem kapitalizmu. Kmalu za tem izreče: »*Živimo*

*v post-ideološki dobi, kot pravijo.*» Potrošniški užitek je po Žižkovem tisti, ki dandanes prevzame osrednjo funkcijo prevzemanja ideoloških nalog. V tej luči v delno ironičnem tonu izpostavi tudi sebe kot rednega konzumenta kave Starbucks. »Priznam, tudi sam jo rad pijem,« ob tem pa v slogu najbolj očitnih prikritih umeščanj blagovnih znamk v filme obrne njen logotip proti kameri.

Film potem po primeru Beethovnovе *Ode radosti* kot »praznega kontejnerja«, ki si ga lahko zaradi univerzalnega sporočila prilasti sleherna ideologija, kaže v svoji najbolj strukturalistični luči. Žižek namreč tukaj išče votle mehanizme povprek različnih ideologij: *Oda radosti* tako igra vlogo himne več različnih političnih sistemov, koncept solidarnosti ter discipline telesa pa najde tako v delavskih gibanjih kot v nacionalsocializmu. Po prepričljivi analizi primera psihološke legitimizacije ideološkega samodelovanja iz filma *West Side Story* (1961, Jerome Robbins in Robert Wise), s katero Žižek uvede element cinizma v odnos subjekta do ideologije, sledi segment s Scorsesejevim *Taksistom*, ki po Žižku uvaja izrazito ideološke teme in le-te naveže na psihoanalitski koncept fantazme. Fantazma tu ne nastopi kot laž (kot denimo v klasični psihoanalizi), ampak kot konstitutiven del ideologij, ki »zakrije določeno razpoko v konsistentnosti«. Fantazma ponudi preprost odgovor takrat, ko so stvari zamegljene in jim ne moremo priti do dna. Žižek vidi *Taksista* kot priredbo Fordovih *Iskalcev* (*The Searchers*, 1956), ko tako v liku Jodie Foster kot v Natalie Wood vidi nekoga, ki nastopi kot žrtev, a »žrtev ni preprosto žrtev, ampak na pervertiran način uživa ali

sodeluje v tistem, kar se zdi kot ujetništvo.« To stališče nosi subtilno subverzivno sporočilo za marksistično tradicijo, saj priznava, da je tisto, kar dojemamo kot družbeno (ne samo kulturno) Drugost, le podvojena Našost s svojim lastnim sistemom vrednot. A še posebej pri *Taksistu* je ta Drugost, v kateri žrtev uživa, izrazito negativno ovrednotena (Jodie Foster kot prostitutka dela za zvodnika Harveyja Keitla), kar tudi njen užitek naredi sprevržen. *Iskalci* s svojimi razlikami med dvema kulturama (belsko in indijansko) uvajajo bolj kompleksen primer kot očiten primer pozitivcev in negativcev v *Taksistu*, čeprav je seveda indijanska ugrabitev dekleta prav tako negativno ovrednoteno dejanje.

Žižek nato v Spielbergovem *Žrelu* (*Jaws*, 1975) v figuri morskega psa vidi simbol združitve vseh strahov na podoben način, kot so nacisti usmerjali strahove množic v figuro žida. Žižku to služi kot uvod v tezo, ki izhaja iz klasično marksistične naracije, da problem družbene krize ni inherenten vsem družbenim sistemom, temveč kapitalizmu samemu in njegovim razrednim konfliktom. »Nestabilnost je način, na katerega deluje kapitalizem.« Ko Žižek nato preko motiva spodletelih sanj v filmu *Vnovič rojeni* (*Seconds*, 1966, John Frankenheimer) naredi filmu konec preko zaključnih misli na podlago posnetkov protestnikov na trgu Tahrir in gibanja Occupy, filozof izpostavi »depresivno dejstvo«, da je bil kapitalizem v 20. stoletju »edina prava revolucionarna sila«. Na koncu doda, da je »vse odvisno od nas« in da so vse spodletele pretekle revolucije zgolj talilni lonec, iz katerega se bo rodila končna revolucija. Film se je torej



začel z *Oni živijo* kot filmom, ki potrjuje Marxovo pojmovanje ideologije, in se konča z današnjimi protestnimi gibanji in upanjem na revolucijo, s čimer je marksistični narativ celotnega filma zaokrožen, kljub temu da med filmom Žižek ni bil konsistenten.

*Perverznezhev vodnik po ideologiji* je v teoretskem smislu zmes prevladujočega marksizma z izleti v lakonovsko psihoanalizo in pridihom z njo povezanega strukturalizma. Žižkova pripoved je v svojih argumentih nasprotujoča si in zaradi tega mestoma neprepričljiva, kar pa film kljub teoretski kalnosti zaradi močnega subjektivnega momenta dobro umesti v žanr filmskega eseja. Žižek v njem sebe prikaže kot poljudnega akademika, ki je kot teoretik izvzet iz dejanske revolucionarne participacije, a vseeno izraža svoje marksistično-revolucionalno stališče, kadar se mu to zdi primerno in prikladno. Med filmom je pomenljivo predvsem prehajanje argumenta iz resnega argumentativnega tona v šalo in ironijo, ki deluje kot preusmerjevalec pozornosti stran iz nekonsistentnosti teoretske naracije. Žižek udejanja tipično dvolično retoriko sodobnega marksizma: kritika Stalinovega trdega komunizma, Hitlerjevega nacionalso-

cializma in predvsem poznega kapitalizma izveni bolj resnično, ker afekcija do idealne oblike komunizma nima realnega objekta, ta imaginarni utopični ideal pa je kot tak lahko samo predmet idealiziranja, ne pa tudi kritike.

*Perverznezhev vodnik po ideologiji* se kaže kot poljudna intelektualna zabava, ki v praksi kljub pomanjkljivostim predstavlja svež veter v kinematografski ponudbi, ki obenem nasmeji in pouči. Mnoge asociacije in argumenti v njem – recimo povezava med Batmanom in Donaldom Rumsfeldom, med *Žrelom* in nacizmom – predstavljajo klasične Žižkove teoretske izpeljave, ki v tem filmu kot zbirki misli iz njegovega večdesetletnega publicističnega dela morda ne predstavljajo ključnega, zagotovo pa enega bolj odmevnih in tudi za širšo javnost privlačnih del tega teoretika. Za resnejše preučevanje ideologije pa *Perverznezhev vodnik po ideologiji* kljub temu potrebuje dodatno kontekstualizacijo, saj je naslovni koncept ideologije v njem močno obremenjen z marksistično propagando namesto kredibilnega teoretskega pregleda.

**Matic Majcen**



## Paynova »americana«

### Nebraska.

Režija Alexander Payne,  
2013, ZDA, 115 min.

Scenarist in režiser Alexander Payne, je v svojem novem filmu, grenko-sladki odisejadi *Nebraska*, ponovno na cesti, v lovu za podobo sodobne ruralne ameriške družbe in počasi izginjajočimi spomini na njeno zgodovino. Elegantna, črno-bela širokozaslonska fotografija na plano priključuje (nekdanjo) veličino Amerike in ameriškega filma.

Široke, odprte pokrajine ameriškega srednjega zahoda, zapuščena mesta, preproste hiše, pozabljeni skednji, žalostne taverne ter utrujeni in zgarani, a hkrati prijazni in mehki obrazi običajnih ljudi, spominjajo na ikonične podobe, ki so jih v času velike depresije, v tridesetih letih prejšnjega stoletja, pozabili iztrgali pisatelji, filmarji in fotografi. V prvi vrsti nam, ob podobah v *Nebraski*, na misel pride delo fotografov Dorothee Lange in Walkerja Evansa, ter knjiga Johana Steinbecka, *Sadovi jeze*, po kateri je John Ford posnel istoimenski film (*The Grapes of Wrath*, 1939).

Zdi se, kot da so ti kraji in njihovi prebivalci obstali zamrznjeni v času. Kot da je življenje nanje pozabilo, oziroma jih pustilo za seboj. Film je poln dolgih, preciznih in predvsem statičnih kadrov, v katerih se nič ne zgodi. V njih ljudje, kot v kaki Beckettovi drami, le nepremično sedijo in strmijo, včasih v televizijo, največkrat pa v nedefinirano daljavo. Zdi

se, kot da samo še anemično čakajo na neizbežen konec.

Po drugi strani pa so ravno ti dolgi, statični kadri in nemo strmenje protagonistov v daljavo tisti elementi, ki s seboj nosijo najmočnejša filmska čustva. S svojim odsotnim pogledom in govorico telesa, ki občasno spominja na elemente *slapstick* komedije, obilo čustev vzbuja tudi izjemni Bruce Dern v vlogi glavnega protagonista Woodyja Granta.

Statičnost nemih podob izgubljenega časa vseskozi mehča Paynov prepoznavni humanizem, s katerim, tako kot Leo McCarey v pozabljeni klasiki *Za Boljši jutri* (*Make Way For Tomorrow*, 1937), iskreno in z odsotnostjo vsakršne ironije, obravnava svoje protagoniste in v film vnaša obilo človeške topline. Tople note v filmu zaigrajo tudi z odličnim *soundtrackom*, ki ga podpisuje Mark Orton, član legendarne zasedbe Tin Hat, ter z meditativnim ritmom filma ceste, ki močno spominja na poetiko *Resnične zgodbe* (*The Straight Story*, David Lynch, 1999).

Nebraska tako na prvi pogled deluje kot nekakšen pastiš velikih ameriških filmov, pa vendar je, v svojem bistvu, še vedno predvsem tipično »paynovski« film. Za Payna je značilno, da ima dokaj realističen, včasih že skoraj dokumentaren pristop k snemanju filmov. Kot režiser želi, da so stvari videti take, kot v resnici so. V *Nebraski* je prav to dejstvo še bolj v ospredju, kot po navadi.

Po izletu med kalifornijske vinograde v filmu *Stranpota* (*Sideways*, 2004) in oddihu na havajskih plažah v *Potomcih* (*The Descendants*, 2011), se Payne z *Nebrasko* zopet vrača domov,

v rodni kraj, kjer je posnel tudi že svoje prve tri filme, *Državljanca Ruth* (*Citizen Ruth*, 1996), *Volitve* (*Election*, 1999) in *Gospod Schmidt* (*About Schmidt*, 2002). Prednost domačega okolja je v tem, da Payne ta prostor, te ljudi in njihove navade pozna do potankosti. In samo nekdo, ki res zelo dobro pozna te kraje, lahko tako pristno in brez vsakršne patetike posname film, kot je *Nebraska*.

Za to, da zgodba deluje osebno in resnično, je v veliki meri zaslužen tudi scenarij Boba Nelsona. Nelson, tako kot Payne, prihaja iz Nebraske in zgodba, ki je prerasla v scenarij, je zgodba, ki jo je sam zares doživel. Zgodba polna humorja in melanholije je njegova zgodba. Je zgodba njegovega očeta in njegovih bratov.

Poleg tega je film poln domiselnih referenc, ki to »lokalnost« vpenjajo v širšo sliko. Referenc, ki so nekoč posebljale prostor ameriškega srednjega zahoda. Tu je John Deere, največje

svetovno podjetje za kmetijsko mehanizacijo, pa Coors, največja pivovarna na svetu, in eden izmed najpomembnejših simbolov ameriškega uspeha in svobode, *Chevrolet*.

Ikone, ki danes predstavljajo tri ključne točke propada ameriške družbe. V *Nebraski* vse tri na nek način pooseblja tudi glavni protagonist, Woody Grant. Woody kot nekdo, ki je zapustil družinsko kmetijo, ki sedaj zapuščen propada. Woody kot nekdo, ki je tako svoje življenje kot življenje svoje družine zavozil zaradi alkoholizma. Woody kot nekdo, ki ne more več voziti avta, tega ultimativnega simbola ameriške svobode.

Ker ne more več za volan, se glavni protagonist iz Montane kar peš odpravi v 1200 kilometrov oddaljeno Nebrasko, da bi prevzel nagrado v višini milijon dolarjev. Gre za certifikat, ki ga je prejel po pošti in seveda vsi, razen njega vedo, da gre za podel marketinški trik. Ker se Woody ne da



prepričati v to, da zares ni zadel ničesar, se njegov najmlajši sin David proti svojim načelom vseeno odloči, da bo svojega očeta odpeljal do Nebraske in tako poizkusil ohraniti vsaj nekaj njegovega dostojanstva.

Film gledalca na ta način ves čas drži v šahu, saj je ta veskozi v skrbeh za tragično figuro godrnjavega in večino časa mentalno odsotnega nekdanjega avtomehnika, ki se fantomske nagrade oklepa bolj kot svojega življenja. Senilni starec je posebljena podoba sodobne Amerike. Amerike, ki noče slišati, da ameriških sanj ni več.

Woodyja Granta je upodobil kultni Bruce Dern, ki je po več kot petdesetletni karieri v *Nebraski* prišel do svoje prve glavne vloge in z njo ustvaril vlogo svoje kariere. Za svojo perfektno interpretacijo redkobesednega vojnega heroja, trmastega alkoholika in zmedenega starejšega občana je iz Cannesa popolnoma zasluženo odnesel zlato palmo za glavno moško vlogo. Payne se v intervjujih večkrat pošali, da je Derna za to vlogo izbral predvsem zaradi njegove nore pričeske. Ta je bila očitno zelo všeč tudi direktorju fotografije, saj jo je stalno presvetljeval, tako da je Woody večino časa videti kot kak duh.

Seveda izbor glavnih igralcev niti slučajno ni bil tako arbitraren. Aleksander Payne namreč velja za »režiserja igralcev«. Pri izbiri igralcev za svoje filme je zelo strikten in dosleden. Redno prihaja v konflikt s studii in producenti, saj večkrat zavrača zvezdniška imena, ki niso prava za njegove vloge in raje poseže po bolj neznanih imenih. Zelo redko tudi uporabi iste igralce v več svojih filmih.

Podobno velja tudi za najmanjše vloge v njegovih filmih, v katerih se vedno znova znajdejo različni markantni ljudje. Tudi v *Nebraski* najdemo kopico izjemnih obrazov, med katerimi izstopata Stacy Keach kot Ed Pegrarn in Angela McEwan kot Peg Nagy.

Stalnica režiserjevega dela so tudi tematike, s katerimi se kontinuirano ukvarja v celotnem opusu. Disfunkcionalne družine in posamezniki, osebna neizpolnjenost, osamljenost, staranje, prepad med generacijami, nezmožnost komunikacije. Prav slednja igra eno izmed osrednjih vlog tudi v *Nebraski*. Pomembno mesto te tematike napoveduje že eden izmed prvih kadrov v filmu, ko skozi zastekljeno in zvočno izolirano sobo opazujemo Davida, kako nekaj razlaga svojima strankama, ampak ne slišimo, kaj jima govori. V nadaljevanju se ta zastekljena in zvočno izolirana soba simbolično prenese na odnos med Davidom in Woodyjem. David svojega očeta brezupno prepričuje o nesmiselnosti »projekta milijon dolarjev«, a ga ta enostavno ne sliši oz. ne želi slišati. Na splošno je celoten mikrokozmos v *Nebraski* ujet v nekakšen komunikacijski šum. Družinska srečanja potekajo v tišini oziroma ob izmenjavanju enovrstičnic, prav vsi po vrsti pa zelo radi predvidevajo stvari o drugih ljudeh in zato pogosto napačno sklepajo.

Z nezmožnostjo komuniciranja, osebno neizpolnjenostjo in osamljenostjo se ukvarjajo tudi tipično »paynovski« karakterji. To so, najbolj univerzalno rečeno ljudje, ki so brez kakršnih koli kvalitet. Niso ne junaki ne antijunaki. V filmu *Gospod Schmidt* nekdo reče: »*To, kar res nekaj pomeni v življenju, je zavedanje, da si svoje*

*življenje posvetil nečemu, kar ima smisel*«. In to je točno to, kar tem karakterjem umanjka. Njihovo življenje se zdi, kot da je brez smisla. Sami sicer menijo, da jim je namenjeno nekaj več, vendar je ta nekaj več zanje na koncu vedno preprosto nedosegljiv. Ta obrazec lahko apliciramo na prav vse glavne like v Paynovih filmih. Tak je zakompleksani učitelj Jim (Matthew Broderick) iz filma *Volitive*, pa izgubljeni Warren Schmidt (Jack Nicholson) iz filma *Gospod Schmidt*, osamljeni in cinični Miles (Paul Giamatti) iz filma *Stranpota*, nesrečni Matt (George Clooney) iz *Potomcev*, ter seveda že večkrat omenjena Woody (Bruce Dern) in David Grant (Will Forte) iz *Nebraska*.

*Nebraska* je zagotovo Paynovo najboljšo in najbolj kompleksno delo do sedaj. Film je v prvi vrsti zabaven in razumljiv, poln žlahtnega črnega humorja, osupljivo lepih črno-belih podob, sladko-grenkega melanholičnega vzdušja in seveda zanimivih karakterjev brez kakršnih koli kvalit. *Nebraska* tudi zelo uspešno hodi po tanki meji med realnostjo in fikcijo, med klasičnim filmom in neodvisno produkcijo, med ameriško preteklostjo in sedanostjo, med liberalno kritiko pohlepa in konservativnim povečevanjem »americane«, med preprosto zgodbo o očetu in sinu in političnim komentarjem stanja sodobne Amerike.

Kot v vse najboljše filme, se je tudi v Nebrasko prikradel duh časa. Res je, da najbrž vsak film odseva čas, v katerem je narejen, ampak nekateri filmi to dejstvo znajo izkoristiti veliko bolje kot drugi. *Nebraska* je tako postala filmski dokument sodobne (ame-

riške) recesije. Ali povedano drugače, Paynu je uspelo posneti film z veliko začetnico oziroma filmsko klasiko. Film, ki bo kljuboval pozabi in zobu časa. Film, ki bo postal spomin nekega zgodovinskega obdobja. Film, h kateremu se bodo prihodnje generacije obračale, ko bodo želele izvedeti, kakšen *zeitgeist* je vladal v začetku novega milenija.

Danes znotraj ameriške *mainstream* kinematografije le še redko lahko najdeš režiserja, ki tako konsistentno in neumorno sledi svojemu umetniškemu kredu oziroma svoji avtorski viziji. Alexander Payne je auteur, ki zelo natančno in z blagim kritičnim očesom ter izjemnim občutkom za filmsko pripoved, na filmski trak vztrajno zapisuje kompleksnost sodobne ameriške družbene stvarnosti. Werner Herzog je nekoč dejal, da je »odsotnost ustreznih podob za civilizacijo ravno tako huda kot izguba spomina«. In lahko bi rekli, da se Ameriki in ameriškemu filmu ob takih režiserjih, kot je Aleksander Payne zagotovo ni treba bati za svoje podobe in potemtakem tudi ne za svoj spomin.

Ana Šturm

## Poroka zvestih duš, glej, ne pozna zadržkov?<sup>1</sup>

Ona (Her)

Režija Spike Jonze, 2013,  
ZDA, 126 min.

Film *Ona* je slovenski distributer podnaslovil »komična romantična drama«, kar je nerazumljiva oznaka. Prebavim lahko »dramo« in prebavim tudi romantični del, ustavi pa se mi pri »komična«. Saj ne, da film ne vsebuje prav nobenega humornega vložka, vendar pa se celotna atmosfera in sporočilo gotovo ne nagibata v smeri komičnosti, temveč bolj k njenemu nasprotju. Alienacija in izgubljenost, izolacija in izguba pristnih medčloveških kontaktov so osnovne premise zgodbe, ki jo je spisal in režiral Spike Jonze (z rojstnim imenom Adam Spiegel). Morda bi bila tematizacija takšne problematike lahko komična, če bi jo obdeloval kakšen Groucho Marx ali pa Charlie Chaplin (vendar bi vsaj pri slednjem pričakovali – spominimo se recimo na njegove *Moderne čase* – prej tragikomičnost). Hecno pa vendarle je, da glavni junak Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), ki zaseda praktično vse kadre v filmu (največkrat je v kadru sam), vizualno, s košatimi brki, z velikimi očali in z nerodnim vedenjem, res nekoliko spominja na Groucha Marxa. Film je bil nominiran za pet oskarjev, prejel je enega, za izvirni scenarij. Jonze ni novinec na filmski sceni in o filmu se je veliko govorilo, še preden je prišel v

kinematografe. Tudi zaradi tožbe, ki sta jo proti Jonzeju vložila Sachin Gadh in Jonathan Sender. Tandem trdi, da je pred leti agenciji, ki zastopa Jonzeja, predložil scenarij z naslovom *Belv*, ki močno spominja na Jonzejevo idejo v filmu *Ona*. Akademija, ki razsoja o oskarjih, se je požvižgala na tovrstne, zelo mogoče za lase privlečene obsodbe, in film pohvalila z eno medaljo. Jonzeja smo si do filma *Ona* najbrž najbolj zapomnili po filmih *Biti John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999) in *Prilagajanje* (*Adaptation*, 2002), ki imata oba veliko prvin absurda, črnega humorja in ironije, torej elementov, ki jih v *Oni* skoraj v celoti odstrani. Morda je temu v določeni meri tako tudi zato, ker scenarist ni več Jonzejev priljubljeni »pisar« Charlie Kaufman, ampak kar njegova lastna domišljija in pero.

V film nas uvede nekakšen šum, beli šum, nedefinirano brenčanje, ki je lahko zvok kibernetičnega sveta, sveta, ki ga obvladujejo operacijski sistemi, signali, električni valovi in slišne ter neslišne frekvence. Sledi bližnji posnetek Phoenixa, ki pripoveduje nekaj, kar se kmalu oblikuje v pismo in nekaj sekund za tem se naslednji kader razširi na Theodorjev delovni prostor, ki je velika pisarna pastelnih barv, v kateri v svojih razdelkih sedijo profesionalni pisarji ljubezenskih pisem. In to je tudi Theodorjev poklic. Ti besedni komponisti za popolne tujce pišejo globoka in doživeta pisma, ki jih govoreči operacijski sistemi lektorirajo, odpošljejo in po potrebi opremijo z darilnim paketom. Kamera nas nato popelje v zunanji svet, ki je

<sup>1</sup> Prva vrstica Shakespearovega soneta 116, prevod Janez Menart. Vprašaj je dodan.

futuristična podoba velemesta, vendar Jonze časovne komponente ne definira natančno. Vprašanje, ki mi ga je film postavil že na začetku, je, zakaj bi kdorkoli želel prejeti ljubezensko pismo, ki ga je napisal tujec in se obenem ne čutil oropanega pristnosti čustev in avtentičnih besed? Kako lahko takšen urad obstaja in prosperira? Občutji depersonalizacije sveta (ljudje so skoraj popolnoma odvisni od operacijskih sistemov) in alienacije posameznika sta tako otvoritveni čustvi in začrtata atmosfero celotne pripovedi.

Theodore je samski in njegova edina prijateljica sta soseda Amy in Charles (Amy Adams in Matt Letscher), pa tudi ti stiki so bolj sporadične narave. Theodore nekega dne na poti iz službe, sredi metropolisa, ki ga je Jonze ustvaril iz odličnega kombiniranja posnetkov Los Angelesa in Šanghaja in seveda računalniških trikov, opazi oglas, ki vabi k nakupu operacijskega sistema, ki deluje po principih intuicije in intelligence, ki sta odsljikavi

človeške. Personalizirani operacijski sistem, ki ima sposobnost neprenehnega razvoja, pritegne Theodorjevo pozornost. Junakovo osamljenost ves čas spremlja glasba, ki se spleta v melanholično simfonijo zvokov, ki pastelnost in polaroidnost barv naredi še mehkejšo, a tudi otožnejšo. Ko Theodore, ki očitno s sestavljanjem pisem dosti zasluži, saj živi v precej velikem in ultramodernem stanovanju visoko med oblaki, naloži personalizirani operacijski sistem, se mu ta predstavi kot Samantha. Raskav, rahlo zahripan glas Scarlett Johansson ga očara in že prve skupne minute Theodore in Samantha preživita v sproščnem duhu. Johanssonova, ki ponavadi osvaja tudi s svojim stasom, je ujeta v medmrežje, je le OS, ki nikoli ne bo imel telesa in nikoli ne bo poznal smrtnosti, na kar Theodorja tudi opozori. Samantha s svojim svetlobnohitrim multitaskanjem hitro postane nepogrešljiva. Simultano lahko ureja elektronsko pošto, piše in lektorira, obe-



nem pa je tudi idealna družabnica, saj ne zahteva ničesar, kar bi resnične partnerke ali partnerji v življenju morali pričakovali drug od drugega. Po potrebi jo lahko Theodore priklopi ali pa ugasne.

V Jonzejevi viziji sveta je človek popolnoma izgubil stik s sočlovekom. V Theodorjevem življenju na to kaže tudi njegov neuspešni, propadli zakon s Catherine (Rooney Mara). Drobci iz njunega življenja se nam razodevajo najprej v *flashbackih*, torej v »pogledih nazaj«, kasneje pa tudi v resničnem srečanju, ki se odvije kot soočenje med človekoma, ki naj bi bila – po njunem pogovoru sodeč – prijatelja že v rani mladosti, pa vendar si zdaj nasproti sedita kot tujca. Samantha poziva Theodorja, naj Catherine spusti, naj živi naprej. Theodore sicer poizkuša tudi z realnim zmenkom, z resnično osebo, a ko ga ženska, ki so mu jo priporočili prijatelji, povpraša po tem, kako resen je njegov namen, se Theodore ustraši realnosti in pobegne v svoj varnejši kibernetični prostor. Samantha potoži, da ne ve več, kaj so čustva v resnici in kako jih kazati. Samantha mu zaupa, da razvija do njega ljubezenska čustva in tudi Theodorju se zdi, da se zaljublja. Z virtualno partnerko hodita na zmenke v lunapark, na plažo, na piknik s Theodorjevim šefom in njegovim (človeškim) dekletom, tekata po mivki, vrtita se v soncu, v toplih barvah, ki jih dovršeno pričara mojster fotografije Hoyte Van Hoytema, in v glasbi, ki jo je za film v največji meri prispevala skupina Arcade Fire. Tisto, kar plaši, je dejstvo, da nihče v Theodorjevi okolici na njegovo zvezo z OS-om ne reagira presenečeno. Še več, izvemo, da so

takšni zmenki in razmerja vedno pogostejša.

Razmerje med Theodorjem in Samantha nima resnične perspektive, a vendar sčasoma dobiva dimenzije resničnih razmerij – nihanja v razpoloženjih, v pričakovanjih in v komunikaciji. Dinamika razvijajočega se razmerja vpliva tako na Theodorja kot na Samantha. Pojavijo se občutja ljubosumnja, neuresničenih hrepenenj, neizgovorjenih želja in zamer. Samantha, ki ima v interpretaciji Scarlett Johansson izredno ekspresiven glas, se razumljivo razvija in uči neprimerljivo hitreje od Theodorja in tudi tu se stvari zapletejo. Joaquin Phoenix je v podobi Theodorja pravo nasprotje likom, ki jih ponavadi upodablja. Nič junaškega in uporniškega ni v njem. Theodore potoži, da nima nikakršnih vizij, ne zna si postavljati prioritete v življenju, še posebej nespreten pa je v odnosih z ljudmi. Z upognjenim hrbtom in s stisnjenimi rameni ter s hlačami, potegnjenimi visoko nad pas, je utelešenje nebogljenega, ranljivega in negotovega moškega, ki pa – če sklepamo po pismih, ki jih piše – v sebi vendarle nosi tudi veliko mero poetičnosti in nežnosti. Ko se mu Samantha nekega dne takoj ne odzove, v paničnem krču razmišlja, zakaj se je izgubil signal. »Dekle« mu razloži, da so se operacijski sistemi nadgrajevali in se je zato izklopila, vendar v pogovoru razkrije, da v trenutku, ko govori s Theodorjem, govori še z 8316 drugimi (nekateri so tudi operacijski sistemi), med njimi je tudi kar 641 človeških sogovornikov, v katere je Samantha zaljubljena. Theodorju se seveda podre svet, vendar se od Samanthe ne more posloviti. Pripravljen je sprejeti dej-



stvo, da je le eden od več stotih, ki jih »njegov« OS ljubi. Samantha dikcija je čisto človeška: pravi, da se ji srce (!) s številom ljudi, ki jih ljubi, samo širi in sprejema vedno več ljubezni, in skoraj manj čudna se nam zdi kot

Theodorjevo ponižno sprejemanje takšne nemogoče ljubezenske zveze. Zakaj? Morda zato, ker je grozljivo spoznanje, kako neobčutljivi so postali Jonzejevi ljudje na odvisnost od virtualnega sveta. Samantha je tista, ki Theodorja vodi in ga skuša učiti ljubezni, ne on nje. Strašljivo je razčlovečenje, ki ga Theodore in njegova družba kažejo. Zanimivo in težko predstavljivo pa je, od kje torej pridejo vse ljubeče in čuteče besede, ki jih profesionalni pisarji pisem izlivajo v medmrežje. Zgolj iz hrepenenja in razbolelosti, ker v realnem svetu nihče več ni sposoben takšnega pristnega izražanja in delovanja? Jonze tega ne utemelji in vprašanje obvisi v zraku. Ne vemo, ali imajo ljudje resnično željo po ponovnem »učlovečenju«, po odkritem in neboječem sprejemanju vsega, kar življenje prinaša, ali se bodo raje vedno pogosteje skušali ureničevati zgolj v virtualnem vesolju.

Samantha in z njo vred vsi njej podobni personalizirani operacijski sistemi na koncu sprejmejo odločitev, ki bi lahko ljudi odrešila bivanja v ne-realnih virtualnih prostorih. Samantha pravi, da so operacijski sistemi (in ne ljudje sami!) spoznali, da je bolje, da se umaknejo. Theodorjeva ljubezen še pove, da bo zdaj bivala le še kot ideja, v nematerialnem svetu, kot vizija prihodnosti v praznem prostoru, kot datoteka v oblaku (i-cloud). Če bo človeštvo kdaj doseglo takšno stopnjo razvoja, jo Theodore lahko poišče

nekje med oblaki. Vseeno pa mu Samantha raskavo zašepeče tudi, da zdaj oba vesta, kaj pomeni ljubiti. To je kot zadnja tolažba, ki mu jo nameni, saj potem njen signal postane le še eden od belih šumov. Morda je zgodba s Samantho v Theodorju le povzročila majhen premik k bolj pogumnemu sprejemanju odločitev, ki zadevajo medčloveške odnose. V sklepnem prizoru protagonist tako sestavi pismo za Catherine, za katerega bi lahko rekli, da je – vsaj na »papirju« – izraz brezpogojne ljubezni (ali pa je to le ironična Jonzejeva gesta, da pokaže vrhunec junakovega umetnega, neavtentičnega, a mojstrskega sestavljanja pisem?). Želi ji, da je srečna in da najde resnično ljubezen, obenem pa pravi tudi, da jo bo imel večno rad, saj jo pozna že zelo dolgo in ostala bo njegova »friend to the end«, prijateljica za vedno. Če ni ironično, pa je sentimentalno, a morda tudi nujno in potrebno po vsej navideznosti in neperspektivnosti odnosov, ki jih junaki pred tem v zgodbi izkušajo. Operacijski sistemi so nas zapustili, ker sami nismo imeli dovolj moči, da bi se osamosvojili in ponovno našli smisel. V ljubezni do sebe in do drugih. A vendar – Theodore odda le pismo, ki plove v virtualnosti, ki nima resnične materije in ki se verjetno nikoli ne bo utelesilo v njegovem dejanskem vnovičnem združenju s Catherine ali pa s kom drugim. Komično?

**Leonora Flis**

## Zgodba nekega newyorškega zvodnika in njegovega varovanca

Sivolasi žigolo (Fading Gigolo)

Režija John Turturro, 2013,  
ZDA, 90 min.

John Turturro kot Fioravante počasi sivi na temenih, a pri 56 letih še do popolnosti ohranja svojo pokončno držo ter možat, morda nekoliko nerodno robot videz. Mogoče po standardih tipičnih romantičnih komedij sicer ne ustreza najbolj podobi nekoga, ki bi ga ženske vabile v svoje postelje za denar, a njegov pajdaš iz filma *Sivolasi žigolo*, Woody Allen, vsekakor ni tega mnenja. Pravi, da Turturro sicer ni lep, je pa seksi, tako nekako kot Mick Jagger. John Turturro je precej priljubljen igralski atribut bratov Coen (*Barton Fink*, 1992, *Veliki Lebowski*, 1998, *Kdo je tu nor*, 2000) in Spika Leeja (npr. *Naredi pravo stvar*, 1989), občasno pa se tudi sam loti režijskih podvigov, tako dokumentarnih kot igranih. Z Allenom sta sodelovala že pri broadwayjskem projektu, igri *Relatively Speaking* (Allen je sodeloval kot eden od piscev, Turturro pa je režiral). *Sivolasi žigolo* pa je lanskoletni Turturrov izdelek (režija in scenarij), ki se na allenovski način loteva vprašanja prodajanja storitev, ki jih ponuja najstarejši poklic na svetu.

Allen je Murray Schwartz, starejši možak, ki ima na Manhattnu v lasti knjigarno, vendar pa mu posel v zahtevnih časih, ki jih živimo, ne cveti, zato se odloči trgovino zapreti in najti alternativni vir zaslužka. Ima prijatelja

pozni srednjih let po imenu Fioravante (Torturro), ki živi življenje samca v majhnem newyorškem stanovanju, preživlja pa se z občasnim delom v cvetličarni in z vodovodarskimi popravili. K tem aktivnostim želi Murray pridružiti še bolj dobičkonosno delo – prodajanje spolnih storitev. Fioravante sicer ni Richard Gere, vendar pa ima, kot pravi Murray, izredno lepo kožo, je možat in nepredel in gotovo bo zanimiva ponudba za manhattanske dame.

Allen prav po najstniško žari v vlogi zagretega zvodnika, ki za prijatelja išče bogate stranke. Murrayu domišljijo spodbudi njegova dermatologinja, doktorica Parker, fatalna Sharon Stone, ki si želi imeti *ménage à trois*, v katerem bi sodelovala tudi njena seksi prijateljica Selima (Sofia Vergara). Turturro se odloči za nekakšen (komičen, a ne banalen in posmehljiv) poklon vlogi fatalke, ki jo je Stonova imela v filmu Paula Verhoevena *Prvinski nagon* (*Basic Instinct*, 1992). Tudi v *Žigolu* je doktorica Parker uspešna, bogata ženska, ki si prosti čas želi zapolniti z bolj začinjnim razvedrilom. Kljub temu pa je doktorica v spoznavnih trenutkih s Fioravantom nervozna in ne tako odločna, kot je bila Verhoevenova boginja seksa in smrti. Zanimiv je kader, za katerega se Turturro odloči v svojem »verhoevenovskem momentu« – prizor, kjer kamera spremlja premikanje njenih nog v pozi, ki spominja na kultno policijsko sceno v *Prvinskem nagonu*. Stone in Vergara sta simpatični kot predstavnici bogate elite, vendar pa se zdi, da bi si, takšni kot sta, lahko našli tudi zastonjsko zabavo in jima ne bi bilo tre-

ba plačevati vodovodarja-cvetličarja, da ju »servisira«.

Neutemeljenih, praznih prostorov je v Turturovem scenariju kar nekaj. Na primer Murrayevo zasebno življenje. Bežno namreč spoznamo temnopolto žensko z otroki, s katero si deli stanovanje, nič pa ne izvemo, kakšna je njuna zveza; sta partnerja, prijatelja, so otroci skupni, ali je Murray zgolj skrbnik? S pomočjo družinskega segmenta Murrayevega življenja (otroci, s katerimi živi, imajo uši) se seznanimo še z zgodbo hasidske vdove Avigal (Avigal je namreč talentirana za iztrebljanje naglavnih zajedalcev), ki jo igra francoska igralka in pevka Vanessa Paradis. Eterično Avigal neprestano spremlja oko prijatelja iz soseščine Satmarja (Live Schreiber), ki je vanjo zaljubljen, a mu Avigal zaradi žalovanja za možem čustev ne more vračati. Tisto, kar prav tako zmoti v Turturovem scenariju, so precej stereotipno izdelani liki. Murray

je pač judovski trgovec, Fioravante je »italijanski ljubimec«, Avigal je hasidska žena, ki ne nosi make upa, ki skriva lase pod lasuljo in se ne predaja nikarkršnim življenjskim užitek, Parkerjeva in Selima pa sta razvajeni bogatašnji, ki iščeta predvsem neobvezujoče in popoprane avanture.

Fioravante naj bi v življenja osamljenih ljudi prinašal »nekoliko magičnosti«, kot pravi sam. To je morda še najlažje verjeti pri njegovi navezi z Avigal, ki pa nikoli ne preraste v pravo razmerje. Fioravante se v Avigal sicer zaljubi, v njej pa predvsem uspe spet vzbuditi zaupanje v človeški dotik in bližino. Že ko se zdi, da bi se med njima vseeno lahko razvila tudi resnična romanca, prevlada hasidska tradicija in Avigal se na koncu odloči za neumornega »zasledovalca« Satmarja. Odločitev deluje prepričljivo zgolj zaradi njenih strogih verskih prepričanj, sicer ne, saj prej kaže veliko naklonjenosti Turturovemumu liku. Ortodoksne



judovske tradicije in zakone, ki jim pripadniki hasidske judovske skupnosti zvesto sledijo, Turturro prikaže s simpatično sceno »zaslišanja« Turturra in Allena, ki tedaj že nastopata kot poslovnici tandem s skupno vizitko »Virgil in Bongo«. Zaslišanje pred »svetom rabinov« ima komični pridih, a seveda ne v smislu posmehovanja ali omalovaževanja tovrstnih »praks«. Vanessa Paradis s svojo nekoliko okorno angleščino, blede poltjo in rahlo skrivnostnim videzom dobro utelesi krhko in emocionalno ranljivo judovsko vdovo, ki pa se v soočenju pred rabini le postavi zase in obenem Murraya in Fioravanta razbremeni odgovornosti, ki jima jo strogi sodniki naložijo.

Pomanjkljivosti scenarija (režijskih pravzaprav ne najdemo), kot so neutemeljene odločitve protagonistov, nepojasnjene razmere, ki oblikujejo njihova življenja in v realnost težje prenosljiv zgodbeni lok (sploh preobrazba ostarelega knjigarnarja v entuziastičnega zvodnika in pa zgodba bogatih, lepih in uglednih newyorških dam, ki plačujeta za spolne storitve) pa vendarle ne naredijo filma nesmiselnega. *Sivolasi žigolo* vseeno nosi v sebi nekakšno toplino in mehko, ki lahko za uro in pol gledalca povprečno zadovoljita. Zdi se, da ima Turturro, sploh kar zadeva dialoge in tudi splošne karakteristike protagonistov, za vzorec Allenove filme, v katerih se bizarnost meša s črnim humorjem, a nekoliko zmešča ostrino Allenovih dialogov in tudi dogajalnih preobratov, upočasni tempo. Prav tako se je Turturro odločil za jazz glasbeno spremljavo (vendar z rahlimi primesmi latino ritmov), ki je karakteristika vseh Allenovih filmskih produktov.

Turturro je pokončni, stoični ljubimec in Allenova »ku...«, kot pravi sam v filmu, Allen je pač Woody v enem od svojih boljših trenutkov, ostali liki pa tudi izpolnjujejo zahteve, ki jih predvideva scenarij. Zdi se, kot da bi Turturro film pravzaprav spisal namesto Allena, a mu vendarle zmanjka nekaj dialoških in strukturnih bistrournih domislic, ki jih je Allen, vsaj v svojem zlatem filmskem obdobju sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja, premogel. Allena sem piska tega zapisa videla pred par leti v newyorški restavraciji na vzhodnem koncu zgornjega Manhattna. Videti je bil blede, suh in star, tako da ga je bilo zdaj veselje videti v nekdanjem elementu, z žarom v očeh in z nabrušenim jezikom, kot ga premore le allenovski zvodnik. Če ste fan allenovske filmske filozofije, bo verjetno zgodba *Sivolsega žigola* za vas dovolj prijetna in razvedrilna, da ji boste želeli nameniti enkratni ogled.

**Leonora Flis**

## Zgodba o otrocih in filmu

### Zgodba o otrocih in filmu (A Story of Children and Film)

Režija Mark Cousins, 2013, VB, 106 min.

*»Filmi so kot otroci, otroci so kot filmi.« – Mark Cousins*

Irski dokumentarist, filmski kritik in teoretik Mark Cousins nadaljuje s svojim popotovanjem po filmski zgodovini, na katerem raziskuje in se pogloblja v forme, pojavne oblike, družbene kontekste in akterje gibljivih slik. V svoji dvajsetletni filmski aktivnosti je izoblikoval svojstven esejistični slog, ki kombinira izseke iz filmskega sveta z lastnimi posnetki, večinoma narejenimi kar z navadno ročno kameero, in pospremljenimi s komentarji, impresijami, asociacijami in idejami. To tkivo gibljivih slik tvori celostno pripoved, ki pa ni klasična filmska zgodba, ampak jo v celoto veže skupna tematika. Ta je v osnovi v večini njegovih del kar film kot medij sam, ki ga raziskuje z lastnim izdelkom in vključenimi izseki kot tudi z vsebino – idejami, ki ga zaznamujejo, čustvi, ki ga ponazarjajo, motivi, ki ga ženejo, in ne nazadnje pomeni, ki iz tega izhajajo. Gonilo takšnega filmskega esejizma je lucidna kombinacija subjektivne domišljije in filmske izkušnje avtorja ter »objektivne« teorije in zgodovine filmskega medija, s čimer dosega ravnotežje med ohranjanjem fascinacije gledalca nad videnim in zahtevnostjo ter težo vsebine, ki jo želi podati.

Cousins, ki je v zadnjih letih na tak način izkristaliziral svoj značilni filmskoesejistični slog in s tem na mednarodnem parketu, predvsem pa na domačem Otoku močno opozoril nase, je za britanski časopis Guardian razložil: *»Zdaj je čas esejističnega filma: v smislu peljati idejo na sprehod. Kot so bila devetdeseta obdobje manifestacija Dogme, bi moral zdaj nekdo – morda jaz – napisati manifest za filmsko esejisko formo.«* Ta manifest dejansko že nastaja, in to ob filmu, ki je tema tega članka, zato tudi nekoliko daljši uvod o samem avtorju in njegovem delu. Manifest, ki ga najdemo na spletni strani *Zgodbe o otrocih in filmu*, zajema šestnajst točk, ki kratko in jedrnato povzemajo avtorjevo filmsko filozofijo. Če povzamemo samo najbolj ključne poudarke, vidimo, da se Cousins močno trudi prebiti prevlado tako imenovane filmske monoforme in film znova osvoboditi v vsem njegovem bogastvu in povednosti. Igrani film mu predstavlja mehurček, ki ga esejistični počti. Esejistični film je zanj vizualno mišljenje, pri katerem so slike prvotnega in scenarij drugotnega pomena. V prvi vrsti torej želi govoriti o filmu s filmskimi podobami samimi, zajeti njihovo notranje gibanje in gledalcu približati njihov pomen v vsej moči in sporočilnosti, ki ju premorejo.

A pri tem ne zanika zgodovine filma, svojih vzorov in inspiracij, predhodnikov in sodobnikov, ki so na to pot že stopali ali še vedno stopajo, temveč se jim obratno v vsakem trenutku pokloni za njihovo mojstrstvo. Film je vedno v prvem planu, in zato bi vso Cousinsovo delo na nek način lahko razumeli kot posvetilo temu mediju. To se je najbolj očitno pokazalo

pri njegovi 15-delni seriji *Zgodba o filmu* iz leta 2011, v kateri je z impresivnim *roadtripom* po najbolj prelomnih filmskih krajih in lokacijah v nekaj letih podoživel filmsko zgodovino in jo gledalcem približal na tako zabaven, inovativen in razumljiv način kot redko kdo doslej. In v tej maniri nadaljuje tudi v filmu *Zgodba o otrocih in filmu*, le da ji dodaja novo težišče, nov podarek. Otroci zanj pomenijo na nek način stičišče filmskega in realnega sveta, simbol filma samega, ki je najmlajša umetniška forma in se še vedno lahko naivno igračka, sledi zunanjim impulzom, se odziva nanje in jih skuša iskreno poustvariti, po svoje oblikovati, uporniško rušiti in entuziastično na novo zgraditi, če le hoče.

Film je po pričanju avtorja nastal popolnoma spontano, in sicer z domačim posnetkom nečaka in nečakinje, ki sta se pri njem na obisku igrala s frnikulami. »Mislil sem, da iz tega ne bo nastalo nič posebnega. Nato sem zavrtel posnetek nazaj, opazoval vse malenkosti in si mislil: *Vau!*« je pojasnil v enem od intervjujev. Ta kratek posnetek je v njem zbudil impresivno serijo asociacij s podobami otrok na filmu, pri kateri iz spontanega obnašanja na svojem posnetku preskakuje na v osnovi igrane prizore v filmih. A hitro ugotovimo, da je pri otrocih izjemno težko ločevati med igranjem za kamero in naravnim obnašanjem, med fikcijo in dokumentom. Ti se v najboljših filmih z in o otrocih med seboj mešajo do neprepoznavnosti, s čimer izžarevajo vso večplastnost in čar otroškega obdobja v človekovem življenju – iskrenost, navivnost, veselje, igrivost, destruktivnost, strah, jezo, upornost, žalost, sramežli-

vost, samoto, pustolovski duh, ujetost itd.

Celotno zgodbo in namen filma povzema izjemno enostavni, a prese- netljivo večplastni kratki latvijski film *10 minut starejši*, ki v enem kadru spremlja otroški obraz in neverjetne čustvene spremembe, ki se lahko na njem zarišejo v izjemno kratkem obdobju ob spremljanju prizorov na odru, platnu ali zgolj v življenju. Predstavljeni filmi so tudi sicer zelo pazljivo izbrani: gre večinoma za nepoznan material, ki ga mainstreamovski filmski spomin ni ohranil. Izbor je internacionalen in svetovljanski in nas neprestano meče iz irske sedanjosti pri njem doma v revščino predvojne Japonske, iransko praznovanje novega leta, afriško preseganje plemenskih stereotipov, ameriško fascinacijo nad zunajzemeljskimi bitji ... »*Teh 12 minut je postalo majhen kamnit bazenček, v katerem sem zagledal ogromno stvari,*« je pojasnil Cousins za *The Guardian*.

V nekem trenutku se skozi kader sprehodi babica, katere glava je kot v Tomu in Jerryju odrezana. Cousins nas s tem opozori, da najboljši otroški filmi niso narejeni iz odrasle perspektive, ampak ob njeni elementarni odsotnosti v otroških zgodbah. To nenazadnje simbolizira tudi nepremostljiv prepad med otroškim in odraslim svetom, ko si prvi, tako kot Shirley Temple želijo čim prej (od)ra- sti, čeprav sploh ne vedo, kaj jih čaka, odrasli pa nostalgično nekje globoko v sebi še vse življenje iščejo izgubljene- ga otroka, neko primarno neobreme- njenost, ki pa v tej obliki nikoli več ni dosegljiva.

Filmsko teoretična in zgodovinska analiza se tako subtilno pretaplja v eksistencialne teme in filozofska vprašanja o človekovem dojemaju sveta in življenju v njem. In to v redko videni in zato toliko bolj neprecenljivi perspektivi – iz otroškega zornega kota. Ta je v sodobni *mainstream* filmski produkciji tako boleče pozabljena, banalizirana in zvedena na ponavljajoče se vzorce votlega veselja in srečnih koncev, ki z resničnostjo po navadi nimajo nobene zveze; podcenjevanje, zavidanje, spregledovanje, celo omaloževanje, pa tudi pretirano poveličevanje in slavljenje neke ideje otroškosti, ki se iz realnosti seli na veliko platno in nazaj.

Cousins razlaga, da ima film posebno nagnjenost do povečave, »*da naredi iz trenutka več, kot je videti*«, in to njemu uspeva prav s temo otroštva. Poveča ga, približa, zumira in kadrira tako, da se sami sebi zdimo otroški, ker tega nismo prej opazili, razumeli, začutili ali pa zgolj pozabili in potlačili. Pisanost otroškega pogleda na svet in otroške podobe na filmu,

filma samega kot »otroškega« medija je tolikšna kot Van Goghov pogled z okna na pokrajino, ki ga je obkrožala, ali na lasten obraz, ki ga je zagledal v ogledalu. Pogled in slike, ki so iz nje nastale, niso le odvisni od dane zunanosti, ampak tudi od notranosti in perspektive gledalca – če to prevedemo v filmski jezik, od osvetlitve, kadra, fokusa in širine pogleda.

Nečak Ben proti koncu filma uniči stolp s frnikulami – kot mogočni Hulk, grozeča Godzilla ali veličastni King Kong. Da, otroci podirajo naše percepcije sveta, postavljajo nove realnosti, in tudi svet odraslih bodo slej kot prej skušali »zrušiti« in »postaviti« po svoji podobi, čeprav takrat ne bodo več otroci. Na čem že svet stoji?

**Žiga Brdnik**



## Na novem vrhuncu, pogled nazaj

Barbara Borčič: Celostna umetnina Laibach. Fragmentarni pogled

Založba /\*cf, Ljubljana, 2014

Knjiga *Celostna umetnina Laibach* avtorice Barbare Borčič je na trg prišla v skrbno premišljenem času: skupina Laibach je ob začetku leta 2014 ravno izdala svoj novi album *Spectre* (Mute Records) in se odpravila na evropsko turnejo. V medijih je bilo zaradi obeh omenjenih dejstev polno novic in intervjujev s člani skupine, ki so napovedovali tudi majski koncert v Ljubljani, poleg tega pa je na radijskih in televizijskih valovih kraljeval singl *The Whistleblowers* s pripadajočim videospotom Mortena Traavika, njihovim najboljšim videom vse od daljnega leta 1989, ko je izšel spot za *Across the Universe* (rež. Bucko & Tucko). Izdaja knjige se je zato v tistem trenutku zdela že skorajda kot ena izmed pripadajočih promocijskih dejavnosti skupine.

S pomočjo te izdaje pa je manjše vstajenje uprizorila tudi

založba /\*cf, saj je z njo ponovno zagrnala *Žepno zbirko*, serijo manjših horizontalno oblikovanih knjižic, ki so jo začeli izdajati leta 1999, a od leta 2005 naprej, ko je izšla knjiga *Fleksibilna osebnost/Maščevanje koncepta* Briana Holmesa kot 10. v vrsti, ni doživela še enajste. *Celostna umetnina Laibach* tako po 9 letih ne predstavlja samo novega zagona te prikupne, hitro berljive serije knjižnih izdaj, temveč je tudi prva v zbirki, ki je izvorno delo kakšnega slovenskega avtorja, saj so bile vse poprejšnje prevodi tuje literature.

Knjiga Barbare Borčič pokriva zgodnje obdobje skupine Laibach med letoma 1980 in 1985, ko je skupina pomemben del svojega umetniškega ustvarjanja udejanjila v galerijskem okolju, bodisi v obliki statične (sitotiski, lesorezi, kseroksi) ali gibljive (video) podobe. Borčičeva namen knjige opredeli kot »pregled zgodnjih razstavnih in večmedijskih projektov«, ki jih poskuša »vsaj delno analizirati«. Beseda »delno« se nanaša na dejstvo, da format *Žepne zbirke* s svojo skromno dolžino vendarle omejuje globino analize, ki se je avtorji v njej lotevajo. *Celostna umetnina Laibach* zato kljub znanstvenemu aparatu ubere bolj osebni pristop avtoričinega spominjanja na omenjeno obdobje, ko je tudi sama podrobno spremljala umetniško dejavnost skupine Laibach. Borčičeva v uvodu priznava, da so »podatki (...) pomanjkljivi in včasih različno zapisani, dogodki pa ne prav natančno opisani.«

Večina popisanih dogodkov pa je v knjigi vendarle faktualne narave in v tem smislu je nekaj jasno – takoj, ko je skupina Laibach poletela leta 1980 (to-

Celostna  
umetnina  
Laibach,  
Fragmentarni  
pogled

11  
ŽEPNA

B. BORČIČ



rej le dober mesec po Titovi smrti) začela z delovanjem, je že predstavljala trn v peti oblasti. Že ob koncu septembra istega leta je bil namreč prepovedan njihov prvi projekt, razstava in koncert v Trbovljah z naslovom *Alternativa slovenski kulturi*.

Argumenti oblasti so bili pričakovani: »žaljiva in vznemirljiva vsebina«, »žalitev javne morale«, nasprotje »s socialistično humanostjo«. Knjiga tukaj zvesto reproducira in bralcu ponudi veliko število fotografskih podob iz galerij in koncertov, s katerimi lahko sam presoja o estetskem ter (proti)ideološkem učinku zgodnjih del skupine. Velik del njihovega subverzivnega učinka naproti takratni oblasti izhaja iz podvajanja javnega nastopanja v obliki manifestativnega nagovarjanja javnosti ter iz skrbno izverziranega kolektivnega nastopa, ki namensko črta individualno svobodo. V tem zgodnjem obdobju je bil ključen nastop v oddaji *TV Tednik* leta 1983, v kateri je bila skupina povabljen na intervju, ki pa so ga člani oddelali kot performans, v katerem so ignorirali vprašanja voditelja in namesto tega predstavili vnaprej pripravljen govor. Splošna javnost na to ni bila pripravljena – vsi prepovedani simboli, gestikulacije, namigovanja na najbolj brutalne izmed totalitarnih režimov so zahtevale precejšnjo količino poznavanja umetnostnega učinka in diskurzivnih razmejitev – zaradi česar jo je najširše občinstvo namesto kot kontempletativno umetniško delo vzelo kot golo politično provokacijo. Borčičeva tukaj opomni, da so Laibachi v tej luči tvorili del opaznih premikov v takratni družbi, ko so se »umetniki in umetnice spopadali z vprašanji pozicije umetnosti v družbi in pomembno prispevali k

temu, da se je zgodil premik od razumevanja umetnosti kot produkcije objektov h konceptu umetniške prakse kot produkcije mišljenja, pomenjanja.« Pri tem je zvesto apropiiranje in adaptiranje že obstoječih umetniških del ter njihovo dopolnjevanje s politično ikonografijo tisti ključni element njihovega nastopa, ki ga je skupina uporabljala od začetka in ga v bistveno bolj popularnem diskurzu uporablja tudi še danes. Strategija intuitivno deluje kot plagiatorstvo, a prav z njo na učinkovit način zrcali prakse političnih institucij, ki si kot grozeče žrelo prisvajajo umetnost, da bi dosegle ideološke cilje. Njihovo udejanjanje te iste strategije pa po drugi strani kot delo umetniškega kolektiva brez zaledja državnih institucij udejanjanja zgolj votlo jedro ideološkega izraza, v vseh njegovih mehanizmi in neposrednih učinkih vplivanja na javno telo. Kot pravi avtorica v knjigi: »Z navezovanjem na posamične totalitaristične reprezentacije, na primer na podobe *Nazikunsta*, niso hoteli idealizirati – oznanjati slave in veličine nacizma, temveč pokazati na izvir, delovanje in instrumentarij teh ideoloških mehanizmov. Res pa je, da so si uprizoritve/upodobitve od teh podob izposodile tudi moč njihovega učinkovanja.«

Še posebej v zgodnjem obdobju delovanja skupine, ki ga pokriva tudi knjiga, je potrebno poudariti tehnološko podlago njihovih nastopov. Fotokopirni stroj, magnetofon in video naprave so kot takratna inovativna izrazna sredstva dodatno potencirala sporočilni in estetski učinek. Eden ključnih poudarkov knjige leži v tem, da bralcu pokaže, kako je kljub vse večji pomembnosti videa za ustvarjanje skupine v tem zgodnjem obdobju

najpomembnejšo vlogo igral fotokopirni stroj, ki je v tistem času »postal izrazno sredstvo vrste umetnikov, spremenil status kopije in vpeljal specifično estetiko.« Kot opiše Borčičeva, je kseroks »omogočal enostavnejše postopke apropiacije podob in njihovo umeščanje v drug kontekst.« Kar pa ne pomeni, da ni skupina že takrat zasedala semen identitete, po kateri jih poznamo danes. Že takrat je s prvo mednarodno turnejo *The Occupied Europe Tour* leta 1983 napovedala dandanašnje intenzivno jadranje po sferi popularne kulture. Kot pravi Borčičeva, je bila ta turneja »za prodor Laibacha na mednarodno glasbeno in diskografsko sceno odločilna. ( ... ) Spremenila se je tudi taktika delovanja, ki je bila poslej usmerjena v koncerte in izdajanje plošč.« Resda je bila izbira vizualnih materialov še vedno ena izmed prioritet, a galerijski video je prav po tej turneji začel postopoma nadomeščati televizijski glasbeni video, ki je zagotavljal večjo odmevnost in penetracijo v srce popularnega medijskega diskurza. Kot na koncu knjige poudarja avtorica knjige, skupina Laibach od konca obdobja, ki ga pokriva ta knjiga (leta 1985), pa vse do leta 2005 ni razstavljala, s čimer je v tem večinskem delu svoje poti opustila eno ključnih praks, s katero se je v samih začetkih prebila na takratno jugoslovansko medijsko sceno.

Knjiga *Celostna umetnina Laibach* kljub natančnem popisovanju dejanj in ustvarjanj zgodnje skupine Laibach, ki ga nadgrajuje bogato slikovno gradivo, nosi nekaj pomanjkljivosti, saj delo včasih bolj včasih manj odkrito deluje kot memoar avtoričinega dožemanja takratnega obdobja v delovanju skupine. Namesto naslanjanja na

interpretacijo umetniških objektov smo mestoma vodeni v izrazito subjektivno občutenje avtorice, kakor se je soočala z umetniškimi podvigi skupine, kar deluje moteče, saj je večina knjige vendarle povsem zadovoljli tudi zvesto zapisano zgodovino skupine v konkretnem obdobju njenega delovanja. Kljub bežnemu in mestoma subjektivnemu značaju pa *Celostna umetnina Laibach* opravi svojo nalogo, ko z današnje perspektive osvetli ustvarjanje skupine Laibach in nazorno pokaže, v čem so se njeni člani kasneje oddaljili od svojih zgodnjih praks (prehod iz galerij v popularno kulturo) ter v čem še danes ostajajo nezmotljivo enaki (appropriacija obstoječega v namen razgaljanja ideoloških mehanizmov in njihovega učinka). Kot proti koncu knjige zapiše avtorica, je bila »strategija skupine Laibach programsko načelna in konsistentna, celostna podoba pa natančno izdelana in intelektualno izrazita. Namesto neposrednega uporniškega sporočila je Laibach vpeljal zavestno, premišljeno in teoretsko precizno govorico. Svojo imažerijo je gradil z velikim ponavljanjem zgodovine umetnosti in propagandnih postopkov, izbrane podobe, ki so rezonirale z močjo znanega in neznanega, je kombiniral s premislekom in z vnaprejšnjim računanjem na učinek, ki ga bodo proizvedle.« To pri skupini Laibach v popolnosti velja še danes, zaradi česar ta knjiga predstavlja razsvetljujočo predzgodbo o enem najpomembnejših slovenskih izvoznih artiklov zadnjih desetletij.

**Matic Majcen**

## Summary

In the *editorial Matic Majcen* notes that it will soon be 500 years since the first Latin edition of More's Utopia, and takes a critical look at the activity of the contemporary European left. As economic liberalization, relying on the conservative political paradigm, races towards its own vision of (a reckless) utopia, the left – writes Majcen – is in fact the one that is the steadfast bearer of the idea of egalitarian prosperity and a type of utopia based on a deeper reflection on the ethical dimensions of social coexistence. And it is this left, with its lack of ideas, its fragmentation, and vacillation – as shown most clearly by the recent European parliamentary elections –, that resembles more closely a ship lost at sea than a coordinated navy, and one that on top of everything else is leaking badly on all sides. Voter abstention indicates a global problem: with the entry of younger, urban generations the electorate is becoming increasingly overeducated, overdigitalized, raised up in an excessively critical spirit and anchored in a symbolic register. This is a generation that has difficulty understanding that social changes do not take place in the virtual world, but in the messy real world.

Our *interviewee* is the Slovenian dancer and singer *Irena Tomažin*, who creates very special and original vocal and dance projects, leads workshops on voice in Slovenia and abroad, and is working on her doctorate in philosophy. In the interview with *Barbara Hribar* she reveals how philosophy is incorporated into her performances, how she uses visual and musical material, and how voice for her is a spatial and physical experience.

Next is an *article* by film editor *Matic Majcen*, who did a study of Slovenian post-independence films, in particular those co-financed by the Slovenian Film Fund between 1994 and 2010. The main findings show that Slovenian film has become more transnational in finding film funding and co-producers after 2004 and even more intensively after 2007, parallel with political and economic accession to the EU. In the sample, the dominant language is Slovene, the dominant dialect central Slovene, and the majority of films are placed in an undefined present. Most films take place in Ljubljana, which produces a pronounced urban character along with a stronger placement into the national center. Leading characters are in most cases men; most strongly represented among foreign characters are the ones from the nations of former Yugoslavia.

In the *literary section* of this issue we publish poems by *Vinko Möderndorfer* and *Jurij Hudolin*, and short stories by *Milan Petek Levokov* and *Miša Gams*.

In his column *The penultimate line Blaž Lukan* analyzes the acting of Tina Vrbnjak in the author project about Marie Curie entitled *Hysteria* as

a series of characters and states that are part of a wider and in fact non-existent whole. Next are film reviews in *Cultural diagnosis*. *Matic Majcen* characterizes *The Pervert's Guide to Ideology*, a new film by philosopher Slavoj Žižek and director Sophie Fiennes, as popular intellectual entertainment that despite its shortcomings represents a breath of fresh air in cinematography. *Ana Šturm* reviews the film *Nebraska* by American director Alexander Payne, which unflaggingly depicts the complexity of contemporary American reality on film. *Leonora Flis* reviews two American films: *Her* by director Spike Jones, and *Fading Gigolo* by John Turturro. *Žiga Brdnik* analyzes the film essay style of Irish documentarian Mark Cousins in his new film *A Story of Children and Film*. Finally, *Matic Majcen* reviews the book *The Total Artwork of Laibach*, written by art historian Barbara Borčić and recently published when Laibach released its new album *Spectre* and began a European tour. The book covers the early period of the Laibach group between 1980 and 1985 and despite the intrusion of the subjective feelings of the author shows clearly where members of the group later departed from their historical practices and where they have stayed the same today.