

Redkobesednost kot svetovljanska gesta sodobnega slovenskega filma

Polona Petek*

V sodobni slovenski filmski produkciji se množijo kritiško odmevni in festivalsko uspešni avtorski projekti, ki iz svoje zvočne podobe v zelo opazni meri izločajo dialog. Avtorica razmišlja o možnih interpretacijah te težnje. Zagotovo se vsiljuje misel, da gre morda za pobeg od jezika, ki je v svojih mestnih, pokrajinskih in narečnih variantah tako raznolik, da sleherni filmski različici, ki skuša zveneti »vseslovensko«, hitro pripišemo, da je toga in neživljenjska. Avtorico pa zanima predvsem paradoksalna misel, da slovenski filmi s svojim dialoškim minimalizmom kot svetovljansko gesto ustvarjajo mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

Ključne besede: sodobni slovenski film, dialoški minimalizem, haptična estetika, kozmopolitska transnacionalnost

In contemporary Slovenian film production, there has been a notable increase in critically acclaimed and festival-successful *auteur* projects, which eliminate dialogue from their soundscapes to a very noticeable extent. The author considers possible interpretations of this tendency. It is certainly compelling to argue that this may be an escape from a language that is so diverse in its urban, regional and dialectal variants that any film attempting to sound 'pan-Slovenian' is quickly dismissed as rigid and false. However, the author is mainly interested in the paradoxical idea that Slovenian films, with their dialogical minimalism as a cosmopolitan gesture, create an internationally and interculturally communicative space of sensual fullness and experiential inclusion.

Keywords: contemporary Slovenian film, dialogical minimalism, haptic aesthetics, cosmopolitan transnationality

* Polona Petek

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
polona.petek@agrft.uni-lj.si

Uvod

Sodobna slovenska filmska produkcija je v tretjem desetletju obstoja samostojne države kljub gospodarskim, političnim in širše družbenim krizam lokalne in globalne narave doživela pomembne transformacije, lahko rečemo celo razcvet. Produkcija je v primerjavi s prvim in drugim desetletjem precej bogatejša, tako kvantitativno kakor tudi po tematski in žanrski raznolikosti. Kaže se izrazita težnja po odprtosti in čezmejnem sodelovanju, tako v luči financiranja kakor tudi v smislu mednarodne sestave ekip in zgodb, ki segajo prek nacionalnih meja. Spreminja se tudi delitev dela glede na spol: čedalje več je žensk, ki zasedajo vodilna mesta v filmskem sektorju, čedalje več je žensk, ki se kot režiserke in scenaristke podpisujejo pod celovečerne (in druge) projekte.¹

Ta heterogenost je zagotovo znak razvoja filmske kulture, ki je ne zanima več zgolj dokazovanje lastne samostojnosti, potrjevanje nacionalne samoniklosti in utrjevanje domače infrastrukture. Ta heterogenost je znak dozorelosti kulture, ki se odpira navzven, išče priložnosti in tke vedno nove kreativne povezave. Je pa takšna heterogenost tudi zagata za raziskovalce, ki skušajo iz razcveta pestrosti in raznovrstnosti izluščiti neki skupni imenovalc, ki nacionalno produkcijo, še vedno privilegirano kategorijo akademskih raziskovalnih in založniških krogov, naredi prepoznavno, vredno kakšne poglobljene študije ali z etabliranimi sredstvi podprtega raziskovalnega projekta.

A v sodobnem slovenskem filmu je vendarle mogoče brez prehudega raziskovalnega oportunitizma razbrati skupni imenovalc vsaj peščice avtorjev in avtorskih projektov, pri katerih ne gre spregledati dejstva, da nekateri od teh avtorjev in projektov sodijo tudi med mednarodno najuspešnejše in najbolj prepoznavne predstavnike slovenskega filma v zadnjem desetletju. Skupni imenovalc teh projektov je njihov izvirni odnos do filmskega dialoga, ki ga bomo na nekaj konkretnih primerih raziskali v nadaljevanju in ga skušali pospremiti s prepričljivo interpretacijo.

Zvok je eden od bistvenih elementov filmskega jezika, s pomočjo katerega filmski medij ustvarja vtis tridimenzionalnega prostora, z dialogom kot verbalno razsežnostjo filmskega zvoka pa svoje zgodbe semantično najbolj neposredno in morda najbolj enoznačno približa svojim gledalcem. V slovenski filmski produkciji zadnjega desetletja pa lahko naštejemo kar nekaj kritiško odmevnih in festivalsko uspešnih projektov, ki v zelo opazni meri dialog izločajo iz svoje zvočne podobe. Čeprav je enoznačnost le redko med prioritetai umetniškega snovanja in večpomenskost pravzaprav niti ni nujno rezultat umanjkanja jezikovne razsežnosti, se ob teh delih vendarle zastavlja vprašanje, zakaj se tako manifestno odpovedujejo dialogu, zlasti ker gre za filmsko ustvarjalnost tako majhne jezikovne skupnosti, da bi ne bilo prav nič čudno, če

1 Podrobneje o tem razpravljam drugje (Petek 2020).

bi pograbili prav vsako priložnost za negovanje in popularizacijo jezika, ki ga govori le približno dva milijona ljudi. A filmi, ki si jih bomo nekoliko podrobneje ogledali v tem prispevku, te priložnosti ne pograbijo, temveč razvijajo provokativen dialoški minimalizem, ki je vreden natančnejše pozornosti.

Začeli bomo s filmom Ivana Burgerja *Circus Fantasticus* (2010), ki je kot prvi povsem izločil dialog iz svoje zvočne podobe; nadaljevali bomo s filmom *Arheo* (2011) Jana Cvitkovića in izbor obravnavanih filmov sklenili s projektom *Nočno življenje* (2016) Damjana Kozoleta. V naslednjem razdelku bomo povzeli zgodbe obravnavanih filmov v luči njihove (ne)uporabe dialoga. Sledila bo razprava o haptični estetiki, ki zapolnjuje semantično vrzel, ki bi lahko nastala zaradi odsotnosti dialoga. Temu pa bomo nato dodali še interpretacijo dialoškega minimalizma, ki ga haptična estetika pretvarja v svetovljansko gesto, ki v obravnavanih filmih ustvarja mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti. Izbor obravnavanih filmov je skop zaradi omejenega obsega pričujoče razprave in nikakor ne obsega vseh filmov, ki bi se jim prilegala tu ponujena interpretacija. V podrobnejšo razpravo bi poleg redkobesednega prvenca Igorja Šterka *Ekspres, ekspres* (1997), najočitnejšega predhodnika tu obravnavane dialoške redukcije, zagotovo sodila vsaj še *Zgodovina ljubezni* (2018) Sonje Prosenc, ki ni le umetniško dovršen izdelek, temveč tudi pomemben ženski prispevek k omenjeni težnji, kar pa sem že obravnavala drugje (Petek 2019, 2020).

Dialoški minimalizem

Ko je po dolgih peripetijah s financiranjem projekta (Majcen 2015: 68–69) na platna prišel *Circus Fantasticus* (2010), celovečerni film brez dialoga v produkciji produkcijske hiše Staragara, njegov režiser in scenarist Janez Burger slovenskemu občinstvu nikakor ni bil neznan. A po odmevnem prvencu *V leri* (1999), katerega protagonist pravzaprav ves čas nekaj modruje, in kljub sklepnemu prizoru v Burgerjevem drugem celovečercu *Ruševine* (2004), ki ga Zdenko Vrdlovec (2013: 791) razume kot nekakšno napoved *Circusa*, je gledalce in kritike popolna redukcija dialoga v novem filmu presenetila in navdušila.² Zgodba je postavljena v neopredeljeni kronotop vojne, ki mu je kritik ameriške revije *Variety* Jay Weissberg (2011) pripisal »nezgrešljiv balkanski videz in ton«. Pred to kuliso se oče (Leon Lučev) z dvema odraščajočima otrokoma (Luna Mijović in Devi Bragalini) sooča z izgubo žene (Marjuta Slamič), ki jo je pravkar ubila granata, ko se ob njihovi razdejani hiši ustavi potujoči cirkus *Fantasticus*. Tudi cirkusante ovohava smrt, potrebujejo postanek, kajti umira cirkuški vodja (Ravil

2 Film je prejel več domačih in tujih nagrad, med drugim vesno za najboljši film in najboljšo režijo, ter nominacijo kot slovenski kandidat za večjezičnega oskarja.

Sultanov), ki ga še zadnjič priključijo v življenje s spektakularnim performansom, ki se odvije v zadnjih minutah filma. Tudi protagonistova umrla žena se v teh minutah dokončno poslovila, še zadnjič odpre oči, brez dotika poboža otroke, prizorišče pa preplavi voda. Liki molčijo, film pa nikakor ne ostane nem: poleg bogate zvočne kulise, v kateri se prepletajo poki, šumi, zvoki, ki jih proizvajajo človeška telesa, pomenljiva tišina in široka paleta instrumentalne glasbe, nas film nagovori s podobami, v katerih so kritiki prepoznali mešanico magičnega realizma in vzhodnoevropskega absurda. Liki z zgovornimi pogledi, ekspresivno obrazno mimiko in gestikulacijo, ki se občasnno prelevi v pravcato koreografijo, delujejo kot akterji v pantomimi, *Circus* brez besed pa navsezadnje izzveni kot senzorno razkošen spektakel teles in zvokov na odru, kjer se prepletata življenje in smrt.

Popolni izločitvi dialoga, ki jo je drzno lansiral *Circus Fantasticus*, se je leto pozneje, ravno tako v produkciji družbe Staragara, še bolj provokativno pridružil Cvitkovičev *Arheo* (2011). *Arheo* je ravno tako film brez govorne besede, brez kulturno ali kako drugače opredeljenega kronotopa in z le tremi protagonisti, katerih kostumi delujejo uborno, brezoblično, morda arhaično. *Arheo* je pravzaprav film brez zgodbe, film, ki zgolj sledi svojim arhetipskim likom – Ženski (Medea Novak), Moškemu (Niko Novak) in Otroku (Tommaso Finzi) –, ki raziskujejo svoje okolje, se mu predajajo in čudijo ter se sprva predvsem močno bojijo drug drugega. Je film s silovito atmosfero, ki spočetka deluje postapokaliptično, najbrž distopično, postopno zblížanje protagonistov pa nakazuje tudi možnost drugačne prihodnosti. Vse to tvori ravno nasproten vtis od karnevalske spektakularnosti Burgerjevega *Circusa: Arheo* je asketski, ne le verbalno, temveč v vseh razsežnostih filmskega jezika.³ Hkrati pa je – ravno tako kot *Circus* – senzorno bogat, čutno nabit film.

Zadnji primer, ki si ga bomo ogledali поблиže, je *Nočno življenje* (2016),⁴ produkcija produkcijske hiše Vertigo, deveti igrani celovečerec Damjana Kozoleta, ki je v svojem opusu vsaj od *Rezervnih delov* (2003) naprej ustvaril zelo prepoznaven avtorski podpis. Njegova dela zaznamujejo zamolkla barvna paleta, surovi eksterierji, pusti interierji, lakonični dialogi in liki, ki jih hromijo strah, obup in/ali sovraštvo. Vse to je Kozole pripeljal do dovršene skrajnosti v *Nočnem življenju*, s kristalnim globusom za najboljšo režijo na festivalu v Karlovih Varyh nagrajenim celovečercem, ki ga je

3 Žirija Festivala slovenskega filma, ki je film ovenčala z vesnami za najboljši film, najboljšo režijo in najboljšo fotografijo, je svojo odločitev utemeljila s hvalnico »čistemu filmu«, fraze pa se je nato oprijela še vrsta recenzentov in kritikov. Cvitkovič je v svojih izjavah o filmu to poimenovanje, ki ga filmski zgodovinarji povezujemo z avantgardnim gibanjem iz 20. let 20. stoletja, upravičil, saj je poudarjal željo po odmiku od literarnosti filmskega ustvarjanja in po približanju bistvu medija skozi upodabljanje nezavednih stanj, arhetipskih likov in sanjskih prizorov, takšno »kopanje« po človeški duševnosti pa je promocijsko učinkovito povezal še s svojo arheološko izobrazbo.

4 O *Nočnem življenju* sem pisala tudi drugje (Petek 2017).

navdihnili medijsko zelo odmevna afera Baričevič. Tematiki bi se gotovo prilegala tudi povsem žanrska ekranizacija, Kozole pa se je namesto tega odločil, da uprizori vzdušje dolge noči, ko Leo Potokar (Pia Zemljič) čedalje bolj preplavljata strah in brezup, potem ko so sredi noči na eni od ljubljanskih vpadnic našli njenega skoraj golega moža (Jernej Šugman) v kritičnem stanju.

Nočno življenje je na prvi pogled precej drugačen film od *Circusa* in *Arhea*, in to ne le zato, ker film ni povsem brez dialoga. Očitnejše je dejstvo, da kronotop *Nočnega življenja* ni nedefiniran: to ni ne brezčasna divjina ne anonimna vojna krajina, v kateri se je čas ustavil; *Nočno življenje* so scenaristi Kozole, Urša Menart in Ognjen Sviličič postavili v prepoznavno urbano okolje sodobne Ljubljane. Vtis, ki ga ustvarjajo podobe njegovih eksterierjev in interierjev, je daleč od karnevalske barvitosti *Circusa Fantasticusa*, morda je nekoliko bližji mračni askezi *Arhea*, vendar njegova urbanost v veliki meri zabriše to vzporednico. Protagonisti *Circusa* in *Arhea* molčijo, a »govorijo« brez besed; likom v *Nočnem življenju* pa dialog sicer ni povsem odvzet, vendar kljub temu delujejo kot liki, ki jim je nekdo ali nekaj zavezalo jezik. Kljub tem razlikam pa tudi *Nočno življenje* navsezadnje izzveni kot film, ki gledalcev ne nagovori z besedami, temveč s podobami in zvoki, prek katerih se pri gledalcih, kot bomo pokazali v nadaljevanju, aktivirajo še drugi čuti človeškega telesa.

Ob tem se zagotovo zastavlja vprašanje, zakaj ti trije pravzaprav zelo različni filmi, ki bi jim v obsežnejši študiji lahko dodali še druge primere, ustvarjajo takšno brezbesedno sozvočje vtisov. Vsiljuje se misel, da gre morda za pobeg od jezika, ki je v svojih mestnih, pokrajinskih in narečnih variantah tako raznolik, da sleherni filmski različici, ki skuša zveneti »vseslovensko«, hitro pripišemo, da je toga in neživljenjska, lokalno obarvanih različic pa se filmski (in televizijski) ustvarjalci pogosto lotevajo brez profesionalne pomoči lektorjev in so zato ravno tako neprepričljive.⁵ Nas pa bo tu zanimala pravzaprav nasprotna in morda na prvi pogled paradoksalna misel: pokazati bomo skušali, da lahko sodobni slovenski filmi, ki se ne zanašajo na jezikovno komunikacijo, ki je vselej bolj ali manj kulturno determinirana, temveč privilegirajo univerzalnejši senzorni in afektivni nagovor, uspešneje nagovarjajo širša, tudi mednarodna občinstva, saj s svojim dialoškim minimalizmom ustvarjajo mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

Haptična estetika

Vsaj od 90. let prejšnjega stoletja naprej se pojavlja čedalje več avtorjev in publikacij, ki poudarjajo, da film ni le avdiovizualna in sploh ne nujno pripovedna forma, temveč medij, ki nagovarja vse kanale človeškega senzorijskega sistema. Laura U. Marks (2000, 2002) je

5 O tem, med drugimi, piše Emica Antončič (1988, 2021).

zato v filmu odkrila poleg optične tudi haptično vizualnost.⁶ Marks pravi, da film ustvarja pomene s svojo snovnostjo; film namreč lahko prebudi vse čute s spodbujanjem haptične vizualnosti, pri kateri »oči delujejo kot organi tipa« (Marks v Baskar, Petek 2014: 97). Film, ki daje prednost haptični vizualnosti, je film, ki gledalca vabi, naj se ga s pogledom tako rekoč dotakne, ga zavoha, začuti njegov hlad ali toplino in mu s pomočjo aktivacije še drugih čutnih kanalov v spomin priključijo izkustveno primerljive oziroma kompatibilne lastne spomine, ki jih film nujno potrebuje za aktualizacijo. Takšen film torej ustvarja svoje semantične pomene in jih dela doumljive gledalcu z uporabo haptično nabitih motivov (ti se radi razkrivajo v velikem planu; takšni so približani posnetki posameznih delov telesa, naježene kože, detajlov, ki kažejo gostoto, poroznost, teksturo različnih snovi, in podobno), srečanje s filmom pa je bolj podobno fizičnemu stiku (ki ga najprej doživimo, občutimo in šele nato doumemo) kot pa soočenju z reprezentacijo (ki jo nemudoma interpretiramo).

Tudi skozi prizmo haptične vizualnosti je Burgerjev *Circus* pravcati spektakel. V filmu skorajda ni prizora, ki bi gledalce pustil na senzorni distanci: od blizu opazujemo potna mišičasta telesa cirkuških artistov, ki izvajajo vratolomne akrobacije; prislušujemo zlovesčemu hropenju umirajočih; z mešanico fascinacije in studa opazujemo protagonistovo hčer in mladega cirkusanta (Yannick Martens), ki na prelepi morski obali odkrijeta iznakažena trupla vojakov ter jih olupšata s cvetjem, školjkami, barvastimi črepinjami in podobnimi predmeti, ki prizor visceralne groze spremenijo v privid sublimne lepote. Telesa, ki izločajo znoj, gnoj in kri, ostajajo v velikem planu, totali pa odgrinjajo spektakel zemlje, zraka, ognja in vode. Skupni učinek je veličasten, senzorno silovit, hkrati osupljiv in srhljiv, kot pritiče zgodbi, v kateri si življenje in smrt podajata roko, gledalce – in svoje protagoniste – pa pusti brez besed.

Čeprav so njegovi haptično nabiti momenti barvno mnogo bolj pridušeni in se jim opis spektakel nekako ne prilega, je *Arheo* podoben *Circusu*, saj tudi Cvitkovičev film gradi svojo vseprisotno haptično estetiko iz naravnih elementov. Gledalcem, vajenim antropomorfne filmske produkcije, se morda zdi, da so protagonisti *Arhea* trije človeški posamezniki, toda v filmu dejansko prevladujejo posnetki zemlje in vode, med katere se občasno prikrade tudi pogled v ozračje; ogenj, četrti naravni element in hkrati prometejski simbol človeške civilizacije, se prikaže le enkrat, in še takrat le za hip. Če temu prištejemo še dejstvo, da se v filmu ob treh človeških likih pojavijo le trije artefakti (v kamen vklesane stopnice, vojaško zaklonišče in nekakšno ročno izdelano plovilo), se zazdi, da je osrednji in najmogočnejši protagonist filma pravzaprav Narava. V tej luči je za doumetje odnosa med Naravo in človekom pomenljiv prizor, v katerem gola Ženska plava v kristalno čisti vodi in za seboj pušča kratkotrajno sled

6 Izraz izvira iz razlikovanja med haptičnimi in optičnimi podobami, ki ga je vpeljal umetnosti zgodovinar Alois Riegl v 19. stoletju. Riegl si je izraz haptičen (iz *haptēin*, oprijeti, oprijemati, držati se) izposodil pri fiziologih.

menstrualne krvi. To je prizor, ki z aktivacijo širšega čutnega sensorija v zavest gledalcev priključuje izkustvo, ki ga film potrebuje za aktualizacijo: izkustvo, ki nam pove, da je krvaveča ženska dosegla svoje zrelo, plodno obdobje, da ni več otrok, a tudi še ne starka, da pa je njeno življenje v primerjavi z Naravo minljivo in kratko, kot sled krvi, ki se premeša z vodo in postopoma izgine.

Tudi v luči haptične estetike je *Nočno življenje* na prvi pogled precej drugačen film. V Kozoletovem delu ni prizorov neokrnjene narave, človeško telo pa se nam v vsej svoji mesenosti pravzaprav razodene le v prizoru, ko sredi noči na cesti odkrijejo golo, okrvavljeno in ogrizeno telo Milana Potokarja. Haptično nabiti momenti *Nočnega življenja* torej niso podobe žive narave, temveč so to predvsem motivi urbanih eksterierjev in interierjev. Mračne ceste; še mračnejše čakalnice, hodniki, ambulante in pisarne, v katerih se nenadoma prižgejo in nato spet ugasnejo zaslepljujoče luči; moderno stanovanje z minimalističnim pohištvom, belimi stenami in ogledali, nikjer nobenih predmetov, ki bi tej podobi urbane popolnosti pridali občutek človeške domačnosti. Hladna monokromatska paleta in malodane popolna odsotnost živih bitij še dodatno podčrtata tesnobno atmosfero filma, v kateri se izmenjujeta klavstrofobija in agorafobija, ki ju ne občuti le protagonistka, temveč se z njo vred v strahu utapljammo tudi gledalci. Tudi *Nočno življenje* nas torej ne nagovarja z besedami, temveč prek svojih podob in zvokov aktivira naš celoten čutni sensorij, da usodo oziroma stisko njegove protagonistke začutimo, še preden jo povsem razumemo.

Takšna vizualnost oziroma takšna estetika je, kot ugotavlja Laura U. Marks (2000), značilna za »medkulturni film« (*intercultural cinema*), torej film, ki stopa v dialog z občinstvom, ki pripada drugi kulturi. Film se v takšnem dialogu pri zagotavljanju razumljivosti pogosto ne more zanesti ne na jezik ne na optično podobo, zato se opre na druge kanale človeške zaznave in skuša gledalce posrkati v senzorno in afektivno intenzivno neverbalno izkustvo, ki preči nacionalne, jezikovne in kulturne meje. Marks govori o stiku med zelo različnimi kulturami; v svojih študijah primerov raziskuje predvsem recepcijo filmov Tretjega sveta pri gledalcih Prvega sveta. *Circus, Arheo* in *Nočno življenje* zato niso dela, ki bi se jim gladko prilegala oznaka »medkulturni film«; pa vendar stopajo v stik s svojimi občinstvi s pomočjo estetskih vzvodov medkulturnega filma, torej s pomočjo redukcije dialoga v klasičnem pomenu besede, ki naredi prostor haptični estetiki, ta pa s svojim senzornim in afektivnim nagovorom ustvari prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

Kozmopolitska transnacionalnost

Kaj je namen avtorjev, ki opuščajo dialog v klasičnem pomenu besede in mobilizirajo haptično estetiko? Ali, če se izrazimo manj oportunistično, kakšne so implikacije dialoškega minimalizma v tandemu s haptično vizualnostjo? Kako je mogoče razumeti

takšno estetiko pri avtorjih, ki vendarle ne vstopajo v dialog s kulturno povsem tujimi občinstvi? Zametek odgovora je ponudil Matic Majcen (2015: 99), ki ob *Arheu* razmišlja o nedefiniranih kronotopih in v njih razbira željo ustvarjalcev po »univerzalnosti«. Mi bomo to »željo po univerzalnosti« skušali opredeliti še nekoliko precizneje in jo razumeti v luči transnacionalnih transformacij sodobnega slovenskega filma.

Transnacionalno delujoča filmska teoretičarka Mette Hjort je v svojem prispevku k zborniku *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Đurovičová in Newman 2009) konstruktivno argumentirala svoje nezadovoljstvo nad dejstvom, da je termin »transnacionalnost« postal vsebinsko izpraznjena in zato čedalje manj uporabna modna muha filmske vede, ki jo malodane brez opredelitve navrže vsakdo, ki je opazil razsežnosti filmske produkcije, ki segajo prek meja nacionalnih držav. Hjort je zato dokumentirala kompleksnost oziroma pluralnost filmske transnacionalnosti, razvila tipologijo ter terminu vrnila težo in metodološki smisel.

Hjort v svetovnih kinematografijah razbira devet kategorij transnacionalnosti, med katerimi se dve nemudoma izkažeta kot relevantni za razmislek o sodobnem slovenskem filmu v kontekstu evropske filmske politike. Kot sem pokazala drugje (Petek 2020), so trenutno dostopne strukture financiranja in razvoj filmske politike v Sloveniji pripravili teren predvsem za mešanico afinitetne in oportunistične transnacionalnosti.⁷ Z zgoraj opisano kombinacijo dialoškega minimalizma in haptične estetike pa so se nekateri slovenski filmski ustvarjalci izvirno in ambiciozno približali tistemu tipu emancipirane transnacionalnosti, ki ga Hjort (2009: 20–21) imenuje kozmopolitska transnacionalnost. To ni (afinitetna) transnacionalnost, ki ji je pot utrla skupna preteklost, in tudi ne (oportunistična) transnacionalnost, ki jo režira supranacionalna filmska politika. Kozmopolitska transnacionalnost, ki ne izključuje afinitetnih in oportunističnih povezav med ustvarjalci, se napaja v ambicijah ustvarjalcev, da navorijo občinstva onkraj meja lastne nacionalne države in jezikovne skupnosti, ter v njihovem prepričanju, da obravnavajo teme, ki so relevantne za širše kroge, hkrati pa imajo tudi dovolj infrastrukturnih priložnosti za uresničitev teh ambicij.

Circus Fantasticus, *Arheo* in *Nočno življenje* so filmi, ki so to poskusili in v različni meri tudi udeležili s pomočjo specifične estetike, ki utiša dialog v običajnem pomenu besede in odpre vrata človeški percepciji. *Circus Fantasticus*, slovensko-finsko-irsko-švedska koprodukcija z izrazito mednarodno zasedbo, je film, ki so ga nekateri

7 Afinitetna transnacionalnost (Hjort 2009: 17–18) se kaže v težnjah po povezovanju z ustvarjalci, ki so nam podobni. Podobnost se tipično kaže v etnični in jezikovni sorodnosti ter zgodovini stikov, ki so privedli do razvoja skupnih vrednot, družbenih praks in primerljivih institucij. To je transnacionalnost, ki se v sodobnem slovenskem filmu kaže v pogostosti koprodukcij s filmskimi ustvarjalci iz držav, ki so nastale po razpadu Jugoslavije. Oportunistična transnacionalnost (prav tam: 19–20) ima manj pristno osnovo, čeprav lahko pripelje do umetniško povsem legitimnih rezultatov. Oportunistično transnacionalne so povezave, ki ne nastanejo iz ustvarjalnih vzgibov, temveč z namenom izkoriščanja struktur financiranja, ki diktirajo čezmejno povezovanje.

kritiki sicer povezali z balkansko polpreteklo zgodovino, a je s svojo senzualnostjo hkrati izzval primerjave z brezčasnimi velikani svetovne kinematografije, kot so Fellini, Bergman in Tarkovski. Tudi *Arbeo*, finančno sicer povsem slovenska in kritiško mednarodno manj odmevna produkcija, je brez besed razumljivo nagovoril občinstva na tujih festivalih.⁸ Najuspešneje od obravnavane trojice pa je to storil Kozoletov film, slovensko-bosansko-makedonska koprodukcija, s katero bomo zato sklenili ta razmislek o redkobesednosti kot svetovljanski gesti sodobnega slovenskega filma.

Nočno življenje je film, ki temelji na resničnih dogodkih, ki sicer ostajajo nerazjasnjeni, a so slovenski publikli gotovo znani vsaj v obrisih. Toda filma ti dogodki pravzaprav ne zanimajo; zanimajo ga ljudje, ki se jim je to zgodilo, natančneje, zanima ga ženska, ki ji je možev srhljivi incident postavil življenje na glavo; zanimajo ga njena stiska, njeno breme in dileme, zanimata ga njen brezumen strah in skušnjava prestopiti mejo dovoljenega, da bi življenje vsaj na videz vrnila v stare tirnice. Da bi gledalci to lahko začutili in dojeli brez racionalnega razumevanja in sprejemanja ter moralne presoje protagonistkinih dejanj, *Nočno življenje* ne vpokliče jezika, ki bi nagovoril naš razum, temveč preplavi naše celotno telo s haptičnimi dražljaji, ki nas preselijo v psiho in telo protagonistke. Ti dražljaji delujejo na kulturno manj determinirani afektivni oziroma izkustveni ravni, ki se je brez semantičnih blokad – ki bi jih v drugačni ekranizaciji afere Baričević lahko proizvedlo nepoznavanje resničnih dogodkov – uspešno aktivirala tudi pri mednarodnih občinstvih. Haptično sugestivna praznina in hlad mračnih eksterierjev in interierjev *Nočnega življenja* nas brez besed potisneta v stanje, ki zrcali Lein strah in brezup, četudi ne vemo natančno, kaj se je zgodilo z njenim možem, in četudi preslišimo – kar se človeku v stiski rado zgodi –, kaj razlagajo zdravniki in policisti. *Nočno življenje* s svojim dialoškim minimalizmom in haptično estetiko gledalce torej nagovarja s kozmopolitsko gesto, ki ne potrebuje prevoda, temveč neposredno vzpostavlja brezbesedni dialog, in to dialog najzlahtnejše, pristno svetovljanske vrste. Razumevanje, ki ga *Nočno življenje* izzove z dialoškim minimalizmom in haptično estetiko, ni racionalna refleksija, podprta s kulturno determinirano moralno presojo, temveč bolj univerzalno, empatično razumevanje, ki ga proizvedeta senzualna polnost in izkustvena inkluzivnost gledalčevega doživetja.

Sklep

V tem prispevku smo skušali pokazati, da je slovenski film v tretjem desetletju v nekaterih od svojih kritiško najbolj cenjenih primerkov razvil izzivalno redkobesednost,

⁸ Čeprav se zdi, da *Arbeo* ni ravno najboljši primer kakršnegakoli tipa transnacionalnosti sodobnega slovenskega filma, ga v tem prispevku ohranjam kot namig, da ni vsaka mobilizacija dialoškega minimalizma in haptične estetike že zagotovilo za mednarodno uspešnost in medkulturno komunikativnost filma.

ki jo v kombinaciji s haptično estetiko teh filmov lahko razumemo kot pravzaprav zelo zgovorno svetovljansko gesto. To so filmi, ki želijo nagovoriti globalna občinstva in ki jim to do neke mere tudi uspe z redukcijo dialoga in aktivacijo človeškega senzorija. Sedaj stopamo v četrto desetletje obstoja samostojne Slovenije in s tem v četrto desetletje obstoja samostojne slovenske kinematografije. Upajmo, da bodo slovenski filmski ustvarjalci s svojimi filmskimi liki tudi v tem desetletju bodisi ohranili to jezikovno askezo, ki ustvarja mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti, bodisi našli nove izvirne načine mednarodnega plasiranja umetniških del v jeziku, ki ga govori in razume tako majhna jezikovna skupnost. Predvsem pa upajmo, da slovenski film kljub vsem tegobam, ki smo jim bili priča zlasti v zadnjem času, ne bo umolknil.

Viri

- Arheo* (rež. Jan Cvitkovič, 2011).
Circus Fantasticus (rež. Janez Burger, 2010).
Ekspres, ekspres (rež. Igor Šterk, 1997).
Nočno življenje (rež. Damjan Kozole, 2016).
Rezervni deli (rež. Damjan Kozole, 2003).
Ruševine (rež. Janez Burger, 2004).
V leri (rež. Janez Burger, 1999).
Zgodovina ljubezni (rež. Sonja Prosenc, 2018).

Literatura

- ANTONČIČ, Emica, 2021: Jezikovni zdrs *Primerov inšpektorja Vrenka* ali o prešpricanih lekcijah. *Dialogi: revija za kulturo in družbo* 3–4. 113–118.
- ANTONČIČ, Emica, 1988: Lektor – na poti k filmski slovenščini. *Ekran: revija za film in televizijo* 25/9–10. 26–27.
- BASKAR, Nil, PETEK, Polona (ur.), 2014: *Fenomenologija: tradicije in novi pristopi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- ĐUROVIČOVÁ, Nataša, NEWMAN, Kathleen (ur.), 2009: *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York in London: Routledge.
- HJORT, Mette, 2009: On the plurality of cinematic transnationalism. Nataša Đurovičová in Kathleen Newman (ur.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York in London: Routledge. 12–33.
- MAJCEN, Matic, 2015: *Slovenski poosamosvojitveni film: institucija in nacionalna identiteta*. Maribor: Aristej.

- MARKS, Laura U., 2002: *Touch: Film and Multisensory Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARKS, Laura U., 2000: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham in London: Duke University Press.
- PETEK, Polona, 2020: Slovenia: a small national cinema in the phase of transnational synergy. Lydia Papadimitriou in Ana Grgić (ur.): *Contemporary Balkan cinema: transnational exchanges and global circuits*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 208–227, 284–286.
- PETEK, Polona, 2019: Women in the Way? Re-reading The Monstrous-Feminine in contemporary Slovenian cinema. Nicholas Chare, Jeanette Hoornin Audrey Yue (ur.): *Re-reading the Monstrous-Feminine: Art, Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge. 230–240.
- PETEK, Polona, 2017: Med normo in afektom *Nočnega življenja*. *Ekran: revija za film in televizijo* LIV/februar–marec. 68–69.
- VRDLOVEC, Zdenko, 2013: *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
- WEISSBERG, Jay, 2011: *Silent Sonata*. *Variety*, 8. februar: <https://variety.com/2011/film/reviews/silent-sonata-1117944542/> (Dostop: 27. 8. 2021).