



LJUBLJANA JE LJUBLJENA

Ob stoletnici filmske umetnosti, torej leta 1995, so filmski kritiki in publicisti, zbrani okrog slovenske filmske revije *Ekran*, pripravili glasovanje, katerega namen je bil izbrati najboljši slovenski film prve stoletnice filmske umetnosti. Ta prestižni naslov je takrat pripadel delu, ki je suvereno napovedalo vstop modernizma v takratni jugoslovanski in s tem tudi slovenski film, mojstrovini, ki je inavgurirala črni val jugoslovanskega filma – Hladnikovemu *Plesu v dežju* (1960). Mnogi so se takrat z izborom strinjali, toda nič manj številni niso bili tudi tisti, ki so mu oporekali. Če bi letos, ob stoletnici slovenskega filma, ponovili izbor, a bi namesto posameznega filma iskali v zgodovini in za zgodovino slovenskega filma najpomembnejši opus posameznega režiserja, bi skoraj gotovo prišli do odločitve, ki bi bila veliko bolj soglasna oziroma ob njej ne bi bilo tolikšnih razhajanj. Povsem nesporno se namreč zdi, da bi si ta naslov prislužil izjemni avtorski prispevek Matjaža Klopčiča, enega redkih slovenskih režiserjev, ki se mu je z retrospektivami poklonila tudi tužina.

Klopčičev opus je namreč prežet s subtilno cinefilijo, s katero se je avtor okužil že med svojim študijskim bivanjem v Parizu. Tu je ob vsakodnevnih obiskih prestižne francoske kinoteke, kjer se je seznanjal z največjimi mojstrovini svetovnega filma ter prijateljeval s slavnim direktorjem te ustanove, Henrijem Langloisom, film vzljubil kot le malokdo. V slovensko filmsko zgodovino je vstopil z dvema deloma, kjer je njegova ljubezen do filma, do filmske podobe, izražena v najčistejši obliki. V nasprotju s Hladnikom se je filma lotil veliko bolj "intelektualistično" in ne tako spektakularno. Že sam naslov, s katerim je opremil svoj celovečerni igrani prvenec, *Zgodba, ki je ni* (1967), izraža globoko poznavanje modernistične filmske poetike in takratnih svetovnih trendov na področju filma. Njegov drugi celovečerec, *Na papirnatih avionih* (1969), modernistično ljubezensko poemo, pa bi

lahko označili celo za Klopčičev manifest filmskega artizma. V njem se namreč filmska oseba dobesedno rodi iz filma – preden postane "realna", je uzrta kot filmska podoba.

Klopčič je skozi svojo bogato kariero posnel številna nepozabna dela, od *Sedmine* (1969), nostalgичne vojne drame o ljubezni, prek ponarodelega *Cvetja v jeseni* (1973), melanholične zgodbe o tragični ljubezni, do *Strahu* (1975), fascinantne pripovedi o dekadentnem ljubljanskem meščanstvu s konca 19. stoletja in velikem potresu, ki je spremenil vse. Brez obotavljanja lahko zatrdimo, da je Klopčič ustvaril najlepši in najboljši ter hkrati najosebnejši filmski opus v zgodovini slovenskega filma. Nikoli ni namreč popustil v svoji avtorski viziji ali se ji celo odrekel, vedno je dosledno in brezpogojno vztrajal pri njej. In prav v tem gre verjetno iskati razlog, da se po filmu *Moj ata, socialistični kulak*, posnetem leta 1987, celih osemnajst let ni lotil naslednjega celovečernega projekta – "tranzicijski" produkcijski pogoji mu namreč niso omogočali realizacije brez občutnega osiromašenja avtorske vizije, brez zanj "ponižujočih" kompromisov, ki jih preprosto ni mogel sprejeti. Klopčič je avtor "starega" kova, avtor, čigar poetika preprosto potrebuje "izdatnejšo" produkcijo (zgolj in izključno za slovenske razmere). Spomnim se njegovega besa in ogorčenja nad "neumnim Italijanom" (mladim cinefilom, ki se je na neki manjši retrospektivi prvič srečal s Klopčičevim opusom in si je le iskreno ter zelo naivno želel, da bi mojstra še kdaj videl pri delu), ki ga je poskušal prepričati, da za dober film zadostuje dobra ideja in da bi se torej on, Klopčič, ki je takrat že imel pripravljen scenarij za nov celovečerni projekt, lahko opremil z digitalno kamero ter se odpravil na ulico, da film končno posname. Klopčiču je bila tovrstna filmska gverila, tako priljubljena v današnjem času, povsem tuja, saj je vse svoje življenje ustvarjal v nekem drugem času, v obdobju, ki je imelo povsem drugačne



Slovenija 35mm 110'

produkcija Arsmédia **režija** Matjaž Klopčič **scenarij** Matjaž Klopčič
glasba Urban Koder **montaža** Janez Bricej **fotografija** Tomislav Pinter
igrajo Kristjan Guček (Oton), Iva Kranjc (Marjana), Igor Samobor (Giorgio),
 Nataša Barbara Gračner (Anita), Polde Bibič (Martin Krpan-postrešček
 Jaka), Ivanka Mežan (Shirley), Barbara Cerar (Sonja), Ivo Ban (Kralj)

pogleda na mizanscenske rešitve, ambicioznejše, kompleksnejše zastavljene, tesno povezane s scenografskimi in kostumografskimi rešitvami, preišljenim in dovršenim delom kamere. Klopčič je ustvarjal drugačen film od tistega, ki prevladuje danes, nekako "staromodni", kar pa še ne pomeni nujno, da je anahronističen glede na čas, v katerem živi. Če je hotel uresničiti svojo vizijo, je torej preprosto moral počakati na trenutek, ko bi se produkcijski pogoji vsaj približali pričakovani ravni.

Scenarij, na katerem je delal zadnjih nekaj let, morda celo desetletje (v času priprav na izdajo njegovih filmskih spisov – izdani so bili leta 1998 pri Slovenski kinoteki – je bil scenarij oziroma ena izmed njegovih verzij že dokončana), je bila namreč zgodovinska drama, delno avtobiografska pripoved o njegovem odraščanju v okupirani Ljubljani. *Ljubljana je ljubljena*, torej. Film, ki je hotel poustvariti tako živo podobo mesta v določenem zgodovinskem trenutku kot tudi atmosfero, ki je takrat vladala v njem. Film, ki bi bil hkrati svojevrstno posvetilo samemu mestu. Povsem jasno je bilo, da ne gre za "običajno" produkcijo. Tistim, ki so prebrali scenarij, pa je bilo prav tako jasno, da tako popolnega in dovršenega scenarija slovenski film že dolgo ni videl. Povsem neupravičeni so torej očitki o ekscesnosti produkcije, o njeni pretirani ambicioznosti in velikopoteznosti (nekoč so bile takšne produkcije nekaj povsem običajnega, šele popolno razvrednotenje slovenske filmske ustvarjalnosti v začetku devetdesetih jih je spremenilo v eksces). Veliko bolj upravičeno bi bilo reči, da so dani produkcijski okviri predstavljali minimum, ki ga je bilo še mogoče sprejeti.

Nenazadnje je verjetno prav ta "skromni" produkcijski okvir botroval neposrečeni odločitvi (ki je postavila pod vprašaj tudi resnost same produkcije), da prizor z vozečim tramvajem posamejno brez tirnic, s kadriranjem, ki jasno razkriva prazno cesto (v ostalih pojavitvah tramvaja je preišljeno kadriranje skrilo to pomanjkljivost).

Pa tudi sicer končni izdelek poraja številna vprašanja. Zdi se, da je hotel Klopčič pripoved o okupirani Ljubljani (film se sicer dogaja v razponu od leta 1934 do časa neposredno po osvoboditvi, toda velika večina dogajanja je osredotočena na italijansko okupacijo mesta v letih od 1941 do 1943) podati prek subjektivnega pogleda Otona, lika, ki bi ga pogojno lahko označili za avtorjev *alter ego*. Nenazadnje nam to sugerira že sam uvod, ki ga pospremi Otonov retrospektivni komentar, v katerem nas seznanja s fabulativnim okvirom. Toda v teku filma se njegov lik vse prevečkrat umakne povsem v ozadje ali pa celo izgine, kar razbija kompaktnost naracije. Zdi se celo, da njegovo mesto na neki način prevzamejo trije ženski liki: Sonje, priležnice direktorja gledališča (ali opere), ženske, ki greši, se za svoje grehe pokori ter se jim nato ponovno brezbrizno preda; Marjane, Otonove otroške ljubezni, ki v svoji naivnosti dvojno greši (je priležnica in okupatorjeva ljubica), a je zato toliko brutalnejša tudi njena pokora (čeprav ni jasno, zakaj je italijanski častnik Giorgio po kastraciji obsojen na invalidski voziček); ter Anite, boginje ljubezni, ki v grehu živi, a se na koncu izkaže s skoraj etično držo. Pa tudi sicer je film zasnovan izrazito fragmentarno, kot sosledje krhko povezanih podob. Zdi se celo, kot da bi se Klopčič hote odrekel sklenjeni naraciji ter prednost dal fragmentarnosti spomina. Da je film dejansko povsem zavestno zasnoval kot nalomljen niz liričnih, estetiziranih, vizualnih (in ne narativnih) podob – podob spomina. Nemogoče je namreč spregledati, da vse "zunanje" momente povsem zanemari: Klopčič ne opisuje vojnih razmer v mestu; kljub krajšim ekskurzom vanjo ga slovenska zgodovina tistega obdobja praktično z ničemer ne vznemirja, ideološki spopad je v najboljšem primeru le nakazan ... Nič ali le malo od tistega, kar smo videli v *Strabu* ali *Sedmini*, delih, ki se sami ponujata kot možna primerjava (*Strab* kot upodobitev dekadence predpotresne Ljubljane in *Sedmina* kot delo, ki si z Ljubljano deli del zgodbe), je ostalo v zadnjem Klopčičevem filmu. Drznili bi si celo reči, da je Klopčič v *Ljubljani* skrajno radikaliziral premise svoje poetike, jo privedel na konec (?) poti.

Veliko je tistih, ki menijo, da je *Ljubljana je ljubljena* na neki način zgrešen (nekateri menijo, da celo nepotreben) in neuspešen zaključek izjemne Klopčičeve filmske kariere. Čeprav mi okoliščine ne dopuščajo temeljitejše analize, ki bi zahtevala vsaj še nekaj dodatnih ogledov, pa bi si ta mnenja vseeno drznil odločno zavreči. Četudi je verjetno povsem upravičena ocena, da gre za delo, s katerim Klopčič skoraj gotovo ne bo pridobil novih oboževalcev, pa se ob tem vse močneje vsiljuje tudi misel, da gre morda za njegovo najpomembnejše delo (ali vsaj eno najpomembnejših). Vsaj kolikor ga ocenjujemo v perspektivi razvoja njegove avtorske vizije, če nanj gledamo kot na manjkajoči element, s katerim je dopolnjena celota (verjetno najfascinantnejšega avtorskega prispevka v dosednji zgodovini slovenskega filma).

Zaključimo z uvodnim kadrom: panoramskim posnetkom "mesta" Ljubljana. Kateri slovenski režiser se je ob Klopčiču še sposoben domisliti tako preproste, a hkrati tako dovršeno izpeljane in učinkovite rešitve? S Pinterjem (njegovim dolgoletnim sodelavcem) sta ponovno pokazala, da je tudi v najbolj banalnih rečeh (turistični maketi mesta Ljubljana) mogoče odkriti poezijo – če so le kadriranje, "kurz" vožnje in osvetlitev zavestno in preišljeno izbrani. •