

Razglednice iz sanj

ali kako se zaljubiti v mediteranski vili

AJDA BRAČIČ

»Kako hitro se zgodijo ti spodrsljaji, potem pa se znova vrne-
mo k staremu življenju,« pravi Lucy Honeychurch v **Sobi z
razgledom** (A Room with a View, 1985, James Ivory), ko se
ozira čez Arno in še ne ve, da bo pred koncem filma doživela
tisti usodni poljub na makovem polju.

»Jaz ne. Mislim, nekaj se mi je gotovo zgodilo – in vam
tudi,« odvrne postavni George Emerson in s tem povzame
bistvo vseh poletnih romanc, ki so se kadarkoli odvile v
s soncem obsijanih mediteranskih vilah filmskih platen.
Njihov konec neizbežno zaznamuje vračanje v siceršnji vsak-
dan, k naveličanim zaročencem, neizpolnjujočim službam,
v meglo, v dolgčas, v puščino samega sebe. Čez čas nas bodo
te romance nehale neprestano opominjati nase z vztrajnim
skelenjem nezaceljenih opeklin, a nikdar jih ne bomo pov-
sem pozabili. Tako kot gospodiču Emersonu se nam je nekaj
gotovo zgodilo, prav zares.

Zdi se, da so mediteranske poletne rezidence, soparne
hotelske sobe in podeželske vile prav tista čudežna okolja,
ki s svojim specifičnim značajem ustvarjajo popolno kuliso
za neizpolnjene, a zato toliko bolj usodne ljubezni. V nena-
vadni zrcalni preslikavi »cabin fever«, psihološke vročice,
ki se človeka poloti, ko je z zaključeno skupino ljudi daljši
čas zaprt v omejenem prostoru, se romance najraje porajajo
prav v teh zamejenih začasnih mehurčkih intimi, ki se
ob koncu poletja razblinijo, kot da ne bi nikdar obstajali.
Skupine znancev, družinski prijatelji z otroki ali brez, naj-
stniki različnih staršev, naključni gostje, gospodiči s popot-
nimi komapanjoni in gospodične z guvernantami – njihove
večno spreminjajoče se, efemerne konstelacije mimobežna
srečanja pretaplja v usodne odnose ter neponovljiva

spogledovanja. Kratkoživost medčloveškega iskrenja in
dolgotrajnost njegovih posledic pa sta najlepše uokvirjena
prav v pejsajih Mediterana, pod žgočim soncem, kjer mor-
da lahko strasti ohladita le gladkost carrarskega marmorja
in aperolspritz.

*

»Nekje v severni Italiji, 1983«. Rumeni napis na modrem
nebu uvede v **Pokliči me po svojem imenu** (Call Me by Your
Name, 2017, Luca Guadagnino), odo mladostni ljubezni in
odkrivanju lastne identitete, ki je pred nekaj leti očarala
svet. Guadagninu je knjižno predlogo uspelo destilirati v
filmskem alambicu in jo izčistiti do same esence usodne po-
letne romance, ki traja tudi, ko se film že zaključí. V procesu
postopnega približevanja glavnih junakov igra dogajalni
prostor nemajhno vlogo, dostikrat se izviije iz podrejenosti
zgolj-ambienta in v zgodbo aktivno poseže. Elio svojo sobo
odstopi Oliverju in že s tem dovoli prvi poseg v intimo, ko
njegov prostor vsaj začasno postane Oliverjev prostor, v
rošadi lastninjenja, ki jo kasneje ponovita njuni imeni. Iz ene
sobe v drugo vodijo težka lesena vrata, skozi je mogoče
pokukati, jih nepričakovano odpreti, ali pa le stati za njimi in
hrepeneče prisluškovati premikanju tujega telesa v sosednji
sobi. Hiša je igralka in pripovedovalka, njeni starodavni
zidovi mladi naklonjenosti, ki se je razcvetela med njimi,
podeljujejo nadih brezčasja. Elio in Oliver z gestikulacijami
in dialogi ponavljata večno obredje ljubezni, ki ga narekujejo
številne umetnine, s katerimi postreže filmski ambient, in ga
vendar delata svojega, neponovljivega. Srečevati se z nekom,
po komer hrepeniš, na hodnikih, v salonu, pri večerji, se zale-
tavati v stopniščne balustrade kot bi z laketjo nehote oplazil

svojega ljubimca – hiša zaljubljenca vodi skupaj, na pot jima postavlja nepredvidene točke srečanj. Temna hrastovina opažev in pohištva je mrakobno ozadje bleščeče belim telesom ljubimcev, ujetih v Guadagninijeve kadre kot v renesančne slike. In Elio, ko svojega hrepenenja še ne ozavešči v polnosti, lega na posteljo, ki je njegova, a zdaj v njej spi nekdo drug – s svojim telesom dobesedno zavzame prostor tujega telesa, privzame njegovo identiteto.

*

Nihče ne umira, kakor umira Gustav von Aschenbach na sipinah Lida, ko ga zastrupljata kužni zrak lagune in draž Tadzieve mladosti. Tudi on je žrtev vračanja v začasnost poletnega oddiha, ki se mora nekoč končati: misel na to ga privede do roba blaznosti. Grand Hôtel des Bains je osamelec sredi nepomembnega in nerazločnega preostalega sveta, utrdba sanjarjev in fantazem. Benetke so, kakor obrnemo, zvijačen in mističen prostor, kjer je mogoče marsikaj, a Lido ima svoj lasten značaj, ki je na neki način še bolj oddaljen od otipljive realnosti. Pesek, meglice, prikazovanje mesta-fatamorgane nad gladino lagune. Vsak kader Viscontijeve drame **Smrt v Benetkah** (Morte a Venezia, 1971) prispeva k občutku dezoirentiranosti in odtujenosti. Hotel je resničen, stoji na vzhodni obali Lida in je danes preurejen v nadstandardna stanovanja, straži pa ga uniformiran varnostnik.

*

Poklič me po svojem imenu ni Guadagninijevo prvo srečevanje z omejeno kuliso fantazme mediteranskih počitnic. **Nemirna obala** (A Bigger Splash, 2015) obdeluje drugačen odvod situacije, v kateri se več posameznikov s prepleteno zgodovino znajde v vili na italijanskem otoku Pantelleria, prav relativna zaprtost dogajalnega prostora pa deluje kot katalizator za postopno zaostrovanje odnosov in razvoj zgodbe, ki vrhunec doživi z nasilno utopitvijo. Tudi Ozonov **Bazen** (Swimming Pool, 2003) raziskuje temnačno plat strasti in dinamiko razmerja med dvema ženskama različnih generacij – če je domena prve protagonistke, britanske pisateljice srednjih let, omejena predvsem na hišo, prisrčno rustikalno podeželsko vilo z lesenimi polknicami, pa mlajša Julie vztraja ob bazenu, ki s svojo električno modrino predstavlja negativ hiše, dobesedno udrtino, vase zvrnjen prostor, različnost obeh ženskih likov pa je s tem še poudarjena. In Anna, ki se v **Unrelated** (2007) Joanne Hogg odpravi na oddih v najeto vilo, kjer počitnice preživlja njena dolgoletna prijateljica s svojimi najstniškimi otroki in razširjeno družino – mar ni vir njene glavne frustracije

ravno spopadanje z generacijsko razliko, ki jo fizična okolica najprej omili, nato pa boleče poudari? Sprva več časa kot s prijateljico preživlja z nekaj desetletij mlajšimi gosti, zdi se celo, da se bo zapletla z najstniškim Oakleyjem (tudi na Anno deluje magija počitnic v mediteranski vili, ultimativni priložnosti za pobeg pred lastnim življenjem in samoizumljanje), a kmalu sledi streznitev, ki je poudarjena z dejansko selitvijo protagonistke iz velike skupne hiše v majhno najeto sobico v bližnjem gostišču – zelo močna filmska upodobitev čustva osramočenosti. Pa **A Month by the Lake** (1995, John Irvin), **Plešem sama** (Stealing Beauty, 1996, Bernardo Bertolucci), in še bi lahko naštevali – mladost in starost sta dve kategoriji, ki se v odmaknjenih prostorih počitniških rezidenc izmenjujeta v medsebojni zavisti, v menjavanju identitet, v spogledovanju z drugostjo, ki ostaja nedosegljiva. In prav v tem sta čar in prekletstvo, ki ju je treba preseči do trenutka, ko je čas za *check-out*.

*

Villo Albergoni, posest blizu vasice Moscazzano v Lombardiji, ki je služila kot prizorišče snemanja filma *Poklič me po svojem imenu*, so leta 2020 prodali za 1,7 milijona evrov. Zaslužek, ki ga je ustvaril film, ocenjujejo na dobrih 35 milijonov evrov, medtem ko so produkcijski stroški znašali slabe 3 milijone evrov. Če dodamo še, da je celotno snemanje trajalo 33 dni, lahko izračunamo, da bi bilo z zaslužkom filma mogoče odkupiti celotno vilo na dan in pol snemanja. Dan in pol: povsem dovolj, da sanje poženejo svoje svilnate korenine. Dan in pol: povsem dovolj, da se zaljubiš.

*

Koliko je atmosfera, ki jo izžarevajo opisana prizorišča, resnična, in koliko jo konstruirajo prav filmi, ki jo upodablajo?

Obstaja menda nekaj takšnega, kot je pariški sindrom: mladostniki iz vseh krajev sveta idealizirajo Pariz, opajajo se z umišljeno idejo o uličnih harmonikarjih in grozdih cvetočega jasmína na vsakem koraku, ko pa si izpolnijo željo in se končno izkrcajo na letališču Charles de Gaulle, doživijo živčni zlom, saj resničnost nikakor ne ustreza njihovim pričakovanjem. Prostori, ki jih pred nas postavlja film, so vedno okopani v zlati svetlobi umišljene nostalgije po rečeh, ki se nam nikdar niso pripetile. Prav zato lahko v njih najdemo pravo zatočišče, pravi oddih, pravo ljubezen. Ti so mogoči le znotraj »ekstatične resničnosti« umetnosti, a spomin nanje lahko vzamemo s seboj v resnično življenje kot cenen spomin, kot zbledelo razglednico.

*

Naslovni plavalec iz istoimenske zbirke kratkih zgodb Sergeja Curanovića »razmišlja, kako bi se bal, če ne bi bilo televizije, in kako so se bali, preden so obstajale ilustracije in knjige in zgodbe«.

Kako bi se zaljubljali, če ne bi bilo filmov o zaljubljanju v starih mediteranskih hišah? Bi nas hlad njihovih dolgih hodnikov sredi žgočega julija še tako vznemirjal? In hotelski gostje v sosednjem apartmaju, ki jih včasih za hip zagledamo na terasi, ujamemo njihov pogled: bi se nam zdeli privlačni, če ne bi svojih promiskuitetnih sanjarij že tisočkrat izživel skozi zgodbe?

Kontinuiranemu značaju romanc v mediteranskih vilah sledimo od gospodične Honeychurch in profesorja Aschenbacha vse do premožnih in zdolgočasenih posameznikov, ki preživljajo počitnice v *Nemirni obali* ali *Unrelated*. Zdi se, da je s preživljanjem oddihov v mediteranskih vilah povezana pripadnost nekemu določenemu družbenemu razredu, ki tovrsten odmik omogoča. Začuda je na voljo bore malo filmov o usodnih romancah v avtokampih na hrvaški obali ali velikih počitniških naseljih, ki kot betonska čipka obrobajo večino mediteranske obale. (Vse se da, seveda, tudi na slovenski obali, med mandračni in bloki, kot suvereno nakazuje **Poletje v školjki** [1985, Tugo Štiglic].) Draž, ki ga ponuja poletna romanca, je vedno najprej draž drugosti, pa ne samo drugosti tujega telesa, tujega življenja, ki ga prepoznamo v objektu svojega hrepenenja. Najprej in predvsem je to draž drugosti, ki jo prepoznamo v sebi: možnost, da bi lahko povsem zamenjali identiteto, da bi postali nekdo drug, pa čeprav le za kratek čas. Lahko, da se nekje na poti zavemo, da naše poželenje pravzaprav ne velja osebi, temveč ambientu, atmosferi, ki nas dela druge, in možnosti drugačnega življenja, ki ni naše lastno. Ti, z neobstoječo mediteransko vilo naših sanj na čelu, pa so še bistveno bolj nedostopni kot naš nedosegljivi ljubimec.

*

»Dokler ne bomo kritiki podvrgli družbene funkcije filma, je sleherna filmska kritika zgolj kritika simptoma in ima tudi sama naravo simptoma. Izčrpava se v stvarih okusa in pri tem ostaja povsem ujeta v razredno dane predsodke. Okusa ne prepozna kot blaga oziroma bojnega sredstva nekega določenega razreda, temveč ga postavlja kot nekaj absolutnega (slehernemu je dosegljivo, kar sleherni lahko kupi, pa četudi sleherni česa ne more kupiti).«¹

Okus, o katerem govori Brecht v svojem pasusu o filmu kot sprostitvi, zagotovo ni okus po zrelih breskvah, cigaret-nem dimu in razočaranju, s katerim je prepojeno poletje v *Poklič me po svojem imenu*, niti okus klora in potu nad zgornjo ustnico iz *Bazena*. Pa vendar je to ravno ta okus, okus, ki si ga delimo in ga prepoznavamo ravno zato, ker nas je vanj povabil film. Ko gledamo filme o vilah, v katerih junaki preživljajo poletja, nas k temu, da bi postali nekdo izmed njih, ne vodi lastna želja, temveč projicirana želja filma. Zdad nas film gleda skozi temno ključavnico naše zavesti, kot Elio, ki za vrati svoje spalnice sluti Oliverjeve ležerne gibe, in projicira zrcalno sliko svojega hrepenenja čez podobo v nekakšni sprevrženi cameri obscuri, dokler želja filma ne postane zares naša. Sanjarija o poletni ljubezni v mediteranski vili je laž, ki ji ob njenem razkritju ne nehajo verjeti, temveč se je še toliko tesneje oklepamo. Ja, z vsem srcem si želimo preživeti poletje v italijanski vili in se nesrečno zaljubiti – da bi se nam »nekaj zgodilo«, kot pravi Emerson. Do takrat pa nam ostajajo filmi in zbledele razglednice. ■

1 Bertolt Brecht: O filmu.