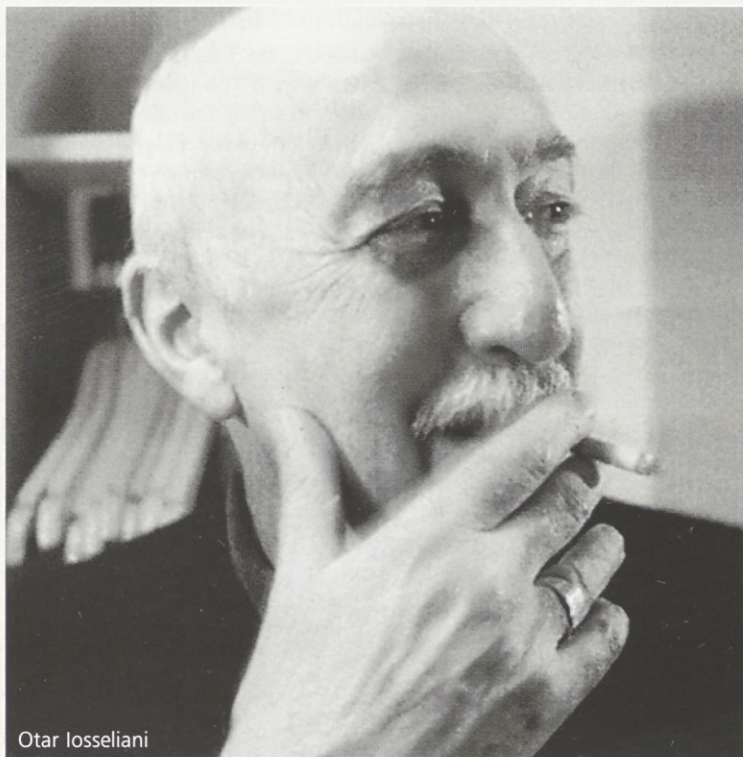


# otar iosseliani – gruzijski filmski poet



Otar Iosseliani

*Na gričih Gruzije leži megla noči;  
šumi Aragva neukročena.  
Bridko je in lahno; bridkost, ki ne boli;  
bridkost s teboj je prepojena,  
s teboj, samo s teboj... Le kaj naj bi mi to  
bridkost vznemirjalo in trlo,  
ko spet srce plamti in ljubi – pač zato,  
ker brez ljubezni bi umrlo.  
(Puškin)*

## Na gričih Gruzije...

Čeprav spada tale Puškinova pesem med njegove ljubezenske, bi jo lahko v Iosselianijevem primeru pogojno brali tudi kot domovinsko, sploh zato, ker je na tiskovni konferenci v Mannheimu po projekciji svojega zadnjega filma *Zbogom, kravji pastir* (Adieu, plancher des vaches!, 1999) poudaril, da se ne glede na dejstvo, da že od prve polovice osemdesetih živi in ustvarja v Parizu, počuti kot Gruzijec, da so potemtakem njegovi francoski filmi gruzijski filmi, sam pa je gruzijski režiser. Seveda je treba pri tem takoj pripomniti, da moramo

to izjavo razumeti povsem v estetskem smislu, saj se v Iosselianijevih filmih, če naj uporabim posrečen izraz Sergeja Toubiane iz decembrske številke *Cahiers du cinéma*, njegova nacionalna pripadnost izraža prvenstveno kot *un regard étranger*, tujski, oddaljeni, celo "odtujeni" pogled emigranta na lastno sodobnost, kulturo, na zgodovino in človeško civilizacijo nasploh, torej daleč stran od vsakršnega nacionalizma in kakršnih koli ideologij. Otar Iosseliani je na prvi pogled stilistično prepoznaven avtor, esteta, svetovljan in duhovni aristokrat, otrok enega najstarejših krščanskih narodov, kajti prihaja iz dežele, ki premore nešteto kulturno-zgodovinskih spomenikov neprecenljive vrednosti, medtem ko je za mnoge predvsem sinonim za rojstno republiko enega najbolj zloglasnih tiranov dvajsetega stoletja Josifa Visarjonoviča Džugašvilija – Stalina. Ker se o Iosselianiju pri nas nikoli ni obširneje pisalo, čeprav se je v Kinoteki v času, ko se je Ljubljana ponašala z nazivom Evropsko mesto kulture, dalo uloviti njegov *Lov na metulje* (La chasse aux papillons, 1992), se mi zdi skoraj neizogibno povedati nekaj malega o njegovi biografiji.

## ...šumi aragva neukročena

Iosselianijevi filmi nedvomno nosijo nespregledljiv pečat njegovega študija glasbe, ki ga je leta 1952 na Državnem konzervatoriju v Tbilisiju zaključil z diplomom iz kompozicije, dirigiranja in klavirja, ter študija matematike v Moskvi, ki ga ni dokončal, ker ga je premamila in zasvojila sedma umetnost. Leta 1958 je zrežiral svoj prvi kratki film *Akvarel*, čez tri leta pa diplomiral iz režije na Državnem filmskem inštitutu VGIK, kjer je bil eden njegovih profesorjev tudi Aleksandr Dovženko. Šestdeseta in sedemdeseta leta v Sovjetski zvezi niso bila niti najmanj naklonjena njegovi ustvarjalnosti, saj se je s cenzuro srečal že na samem začetku. Njegov srednjemetražec *April* (April, 1961) so bunkerirali za dobrih deset let, medtem ko se je Iosseliani kar nekaj časa preživljal kot mornar na ribiški ladji in kasneje v metalurškem obratu, iz česar verjetno do neke mere izvira prežetost vseh njegovih kasnejših filmov z neuklonljivo voljo po svobodi, nekakšen duh vagabundstva, želja po duhovni in socialni osvobojenosti. Prav tako je že zgodaj okusil slast pomembne festivalske nagrade, saj je leta 1968 njegov prvenec *Giorgobistve* (Padlo listje, 1968) v Cannesu dobil nagrado mednarodnega združenja kritikov FIPRESCI. Ne glede na to je v sedemdesetih posnel le dva filma, od katerih je *Pastorali* (1978) ponovno pristal za nekaj let v bunkerju, potem pa prešel v omejeno distribucijo. To je zgodba o skupini mladih glasbenikov, ki pridejo na gostovanje v odročno vas na gruzijskem podeželju, kjer si kmetje pač malo "prisvajajo" kolektivno lastnino, se sicer malo prepirajo z birokrati, vendar ne toliko, da si ne bi upali postavljati hiš brez gradbenega dovoljenja. Glasbenike gostoljubno sprejmejo v hišo družine voznika tovornjaka, med hribi pa se kmalu začno razlegati zvoki Schubertovih in



Mozartovih godalnih kvartetov, ki prevzemajo vaše otroke, zlasti deklico, ki postane ključna oseba v posredovanju med dvema različnima svetovoma. Zakaj je bil ta poetično realistični portret “podeželske idile” takšen trn v očeh sovjetskih cenzorjev, je razvidno iz same zgodbe, Iosselianiju pa se je po uspehu filma leta 1982 v Berlinu dokončno posvetilo, da si bo umetniško svobodo moral poiskati zunaj meja rodne grude. Vsi trije njegovi naslednji filmi, ki jih je režiral po prihodu v Francijo, *Lunini ljubljenci* (*Les favoris de la lune*, 1984), *In bila je luč* (*Et la lumière fut*, 1989) ter *Lov na metulje* so bili nagrajeni v Benetkah. O njih bo tekla beseda v nadaljevanju, ko jih bom skušala postaviti znotraj motivno–tematskih in formalno–stilnih značilnosti, da ne rečem posebnosti, njegovega majhnega, a izjemnega opusa.

#### ...bridkost, ki ne boli

Ko sem premišljevala, s katerim Iosselianijevim filmom bi bilo najumestnejše začeti, se mi je v misli neprenehoma vsiljevala uvodna sekvenca oziroma “prolog” iz njegovih *Luninih ljubljencev*. Še pred najavno špico vidimo strežajevе roke v belih rokavicah, ki postrežejo z juho v čudovitih porcelanastih krožnikih, hip zatem pa priteče prav tako čudovit afganistanski hrt in potegne prt z mize na tla, da se posoda razbije, medtem ko že gledamo mojstra–umetnika iz “starih časov”, kako natančno izdeluje ravno te krožnike... Sledi naslov filma, podkrepljen z godalnim kvartetom in preskok iz barvne v črno–belo sliko; ta prikazuje buržujko iz 19. stoletja, ki jo portretira slikar, očitno njen ljubimec, potem pa njen portret v barvah in dva današnja delavca, ki nosita pohoštvo v stanovanje. Slišimo glas, ki pravi: “*Od začetka človeštva lov povezuje človeka z naravo. Prijetno je zgodaj vstati, hoditi po rosi, vdihovati gaje in polja, vasi in modro nebo*”. Spet prehod na črno–belo podobo moškega in ženske, ki se pogovarjata o tem, kako je lažje pisati kot govoriti, saj se pri slednjem zlahka zgodi, da izrečemo neumnost ali pa celo resnico. Eden od delavcev z zidu sname ženski portret, kamera se ob naraščajočem hrupu, ki spominja na vojne, revolucije in nasilje, približuje steni, dokler v razdejanu sobo ne pritopota snežno bel konj, ki pod kopiti razbije še nekaj tistih porcelanastih krožnikov... Godalni kvartet končno zaigra skladbo do konca. Pred očmi gledalca se pojavi mednapis, pesem neznanega avtorja: “*Zakaj nas imenujejo tatovi? Nas, čvarje telesa Diane v gozdovih; viteze teme; lunine ljubljence*”. Zgodba se lahko začne. In začne se povsem v slogu Jacquesa Tatija s prometno zmedo sredi Pariza, kjer se gruča ljudi na avtobusni postaji preriva za mimo vozeče taksije. Različni odtenki in podzvrsti komičnega že po definiciji temeljijo na določeni distanci, brezkompromisnem *ratiju*, ki razkriva realno jedro individualnega in družbenega nelagodja, kar nas, neudeležene gledalce, spravlja v smeh, ironičen in odmaknjen, ker se po eni strani tisto “smešno, neprimerno, obsceno” dogaja nekemu drugemu, po drugi strani pa nas zavest o pripadnosti isti človeški vrsti sili k refleksiji, da se dejansko smejimo zgolj sami sebi. Tisto, kar najprej opazimo – poleg značilne “burleskne” uvodne glasbe Nicholasa Zourabichvilija – pri vseh Iosselianijevih filmih iz osemdesetih in devetdesetih let, je njegov bizarni, materialno predmetni in čutni univerzum, napolnjen z dragocenimi estetskimi objekti, starinami, ki vanj vnašajo duha zgodovinskosti in še bolj minljivosti vsega, in čudovitimi živalmi, psi, konji in pticami, ki kot del narave ohranjajo



lepoto na sebi, čeprav jih ljudje skušajo spreminjati v dekorativne statusne simbole. Kar je Jean–Louis Schefer zapisal o Tatijevem tipu komike, da je njegov temeljni gag sam zgodovinski svet, v katerega verjamejo sociologi, bi lahko v enaki meri veljalo za Iosselianija, čigar čut za ironijo zgodovine je za njegove filmske “junake” večinoma prav usodnosten. *Lunine ljubljence*, Iosselianijev prvi “francoski” film, ta izsek iz življenja velemesta, v katerem ljudje iz vseh slojev družbe prihajajo v interakcijo, ne da bi se sploh zavedali, kako vplivajo na življenja drug drugega, lahko zlahka primerjamo s Tatijevim verjetno najmanj popularnim filmom *Playtime* (1967), njegovo vizijo neprepoznavnega modernističnega Pariza, sicer pa melanholično satiro o modernem svetu. Stičnih točk je več: ni več niti glavnega junaka niti enega samega zapleta; scenarij je krožen in repetitiven, situacije so pomembnejše od depsihologiziranih likov, ni več tradicionalne dramaturgije, nobene napetosti, nobene možnosti identifikacije. Pripoved, filmska naracija, je dejansko tisto, v čemer obstaja vsa zgodba, ki jo je zaradi razdrobljenosti celo težko na kratko obnoviti, saj se zaradi matematično natančne aleatorike elementov njenega razvoja zdi opisljiva prej v muzikoloških terminih – kot glasbena partitura. To velja za strukturo prav vseh Iosselianijevih filmov. Kot pronicljivo ugotavlja Serge Toubiana, je zanje značilna pripovedna in mizanscenska fluidnost, ker avtorju ni toliko do učinkovitosti vsake posamezne scene znotraj kadra kot do harmonije in specifične tonalitete celotnega filma, pri čemer so besede, dialogi povsem drugotnega pomena. Ta težnja k eliminaciji verbalnega na račun vizualnega, primat podobe nad scenaristično logiko, “kvazi nemi balet”, kot se je o njegovi pripovedni strategiji posrečeno izrazil Toubiana v kritiki filma *Zbogom, krovji pastir*, Iosselianija nedvomno vzpostavlja kot dediča nemega filma, še posebej komedije. Ironija je namreč njegovo osnovno stilno sredstvo.

*Lunini ljubljenci* se zdijo na prvi pogled najmanj iosselianijevski, najmanj poetični, z izjemo nenavadnega uvoda mehanično mimetični, celo banalni, pa čeprav že z nezglašljivim satiričnim pridihom. Naslov filma cilja na male tatove, prostitutke, klošarje, čudake in sploh družbene marginalce vseh vrst, katerih anarhični svet Iosseliani z naklonjenostjo prikazuje v nepomirljivem nasprotju z navidez urejeno, a do konca instrumentalizirano, materialistično, duhovno in emocionalno pavperizirano meščansko družbo. To je brezčutni svet trgovanja, kopičenja, pollaščenja, udomačenja, prisluškovanja, prevar, orožja, imidža, televizije, avtomobilov, ubijanja... Svet policijskih inšpektorjev, preprodajalcev orožja, obrtnikov in njihovih podjetniških, prešuštniških, snobovskih žensk s salonskimi psički, ki jim tatovi po vrsti ropajo stanovanja... Nenehno kroženje kapitala, ki ga poganja družba v njegovi funkciji, preganjanje, degradiranje in uničevanje vsega, kar se mu izmika... bodisi socialno motečih elementov drugačnosti bodisi narave kot pojma drugosti nasploh. Iosselianijeva najbolj neposredna ekološko–antropološka kritika izkoriščanja narave in destrukcije prvinske kulture ima svojo upodobitev v filmu s svetopisemskim, seveda ironičnim naslovom *In bila je luč*. Gre za poetično parabolo o vdoru civilizacije, multinacionalke, ki seka drevesa, v matriarhalni paradiz senegalske vasice sredi džungle. Njihova tradicionalna skupnost začne razpadati, ko vaški trg postane postaja za tovornjake z delavci. Ena od žensk pobegne z voznikom džipa, njen mož pa se po posvetu odloči oditi v



Razbojniki

mesto, da bi jo poiskal in pripeljal nazaj, pri čemer ga do takrat, ko jo najde zavrženo z otroki na zadnjem dvorišču med smetmi, vojaki različnih veroizpovedi, predstavniki oblasti na provizoričnih mejnih prehodih do konca "civilizirajo" – namreč oblečejo in opremijo s potrjenimi dokumenti. Preden se skupaj vrnejo, od vasi ostanejo le še zogleneli ostanki, ker je življenje zaradi oglušujočega hrupa žag, podirajočih se dreves in vibriranja ter prahu težkih tovornjakov postalo neznosno. Vaščani so se porazgubili neznanu kam, par, ki se je nedavno zaljubil, pa vidimo, kako prodaja oblečene toteme v različnih barvah na mestnem pločniku... Belci, med njimi Iosseliani s sončnimi očali, z daljnogledom opazujejo "luč" ognjenih zubljev in fotografirajo... Iosseliani sam se bežno pojavi že v *Luninih ljubljencih* kot visok gospod v srednjih letih v dežnem plašču, čeprav brez Hulotovega klobuka in pipe, ki ogovori prostitutko z uglajenim "Kako ste kaj danes? Moje spoštovanje!" in z njo odide posteljnim radostim naproti. Tretjič pa sebe v filmu *Zbogom, kralji pastir* postavi v čisto pravo vlogo infantiliziranega aristokratskega starca, ki se v odsotnosti dominantne biznismenske žene strahoma zabava s streljanjem glinastih golobov, z miniaturno železnico in nalivanjem z vrhunskimi vini, pri čemer se na koncu morda reši osamljenosti v zlati kletki s pobegom za svojim naključnim, pravzaprav sinovim klošarskim prijateljem, medtem ko izpraznjeno mesto – da je ironija popolna – zasede njegov nad "resničnim življenjem" resignirani sin.

Življenje, kot ga vidi Iosseliani, če sodim po vseprežemajočem ironično-satiričnem, na trenutke celo parodičnem tonu njegovih filmov, ima nespregledljiv nagib navzdol, smer časovno napredujoče degradacije, ki je socialna, duhovna in materialna, vendar z Deleuzeovo definicijo filmskega naturalizma nima prav nič opraviti. Nasprotno. Čeprav se tako v *Luninih ljubljencih* kot še bolj plastično in premočrtno v novejših filmih *Lov na metulje* ter *Zbogom, kralji pastir* ukvarja z "diskretnim šarmom (sodobne) buržoazije", je ta njegova stopnjevana tematska triada po svoji formi in učinku fluidnosti bistveno bližje francoski tradiciji iz tridesetih let, poetičnemu realizmu. Na začetku *Lova* da Iosseliani gledalca za hip na vpogled "trabakulo, ki plove" s komaj opaznim, a pomenljivim napisom *Atalante*. Pa ne gre le za priložnostni poklon Vigoju, njegovi osupljivi, povsem vizualni metaforičnosti in družbeni revolucionarnosti, ki se je pri Iosselianiju v postkapitalizmu transformirala v ironično, pogosto tudi melanholično beleženje stanja stvari, sveta, "condition humaine"; tisto, kar Iosseliani idejno najbolj povezuje z Vigojem, je silovita apologija individualizma in svobode. In seveda lepote, naravne in ustvarjene, duhovne in materialne, ki je v Iosselianijevih filmih najbolj očiten objekt in subjekt degradacije. V *Luninih ljubljencih* od tistih umetelnih, dvesto let starih porcelanastih krožnikov, kupljenih na dražbi, ostane zgolj en sam, na katerem mladi tatič ugaša cigaretne ogorke, medtem ko je portret ženske iz prejšnjega stoletja na koncu filma zaradi nenehnega menjavanja lastnikov in novega uokvirjanja zmanjšan na tretjino prvotne velikosti. Tudi v *Lovu na metulje*, kot sugerira že sam naslov, slavi zmago moč kapitala v spregi s pohlepom novih bogatašev, saj po smrti obeh aristokratskih stark, ki sta se neomajno upirali prodaji svojega doma, njun prekrasni podeželski dvorec s podpisom daljne ruske sorodnice končno le preide v last korporativnih Japoncev; francoski "joie de vivre", umetnost življenja, še enkrat podleže

nadnacionalnemu kapitalističnemu funkcionalizmu. V filmu *Zbogom, kralji pastir* je aristokracija samo še predmet posmeha, surrealistična, dekadentna v meščanskem svetu kupčevanja in storitev, kamor mimo soban vsak dan pijanega, docela nekoristnega očeta hodi njegov sinko Nicolas, "poor little rich boy", skrivaj pomivat posodo v pariške lokale in se družiti s klošarskimi kameradi. Zdi se, da v Iosselianijevem imaginariju zadnji prostorček svobode naseljujejo tisti, ki jih je kapitalistična logika izvrгла, izrinila na obrobje družbe, bodisi da se vanjo nočejo ali ne morejo vkalkulirati. Njegove filmske osebe prihajajo iz sveta, ki se ne deli prvenstveno na bogate in revne, temveč na anarhoide individualiste in ljudi množice. V *Luninih ljubljencih* profesor glasbe skupaj z dvema klošarjema razstrelji nakazno grd kip vojaka v javnem parku; v *Lovu na metulje* lastnici gradu, od katerih ena igra orgle v cerkvi in trombon v vaškem pihalnem bendu, gostita skupino mladih, prepevajočih hare krišnovcev, nekakšnih duhovnih klošarjev, na svojem posestvu; v *Zbogom, kralji pastir* pa Iosseliani sam po ekstatičnem ritualu pičja, nazdravljanja prijateljstvu in petja starih, že pozabljenih francoskih pesmi z enim od klošarjev, ki se je izgubil v njegovi graščini, pobegne od doma z malho na rami v (samo)obljubljeno "deželo svobode, enakosti in bratstva"...

...s teboj, samo s teboj...

Sredi devetdesetih let je Iosseliani posnel štiriurni televizijski dokumentarec *Sama, Gruzija* (Seule, Georgie, 1994), v katerem je v treh delih z naslovi *Preludij*, *Skušnja* in *Preizkušnja* povzel kulturno in politično zgodovino Gruzije od pozne antike oziroma zgodnjega srednjega veka prek ruskega in sovjetskega vpliva v prejšnjih dveh stoletjih do neodvisne države, ki se je po razpadu Sovjetske zveze zaradi diktature Zvijada Gamsahurdije in odcepitvenih teženj avtonomnih pokrajin Abhazije in Osetije znašla sredi državljanske vojne. Že čez dve leti pa je svojo domovinsko bridkost umetniško nadgradil z odlično satiro *Razbojniki* (Brigands – Chapitre VII, 1996), ki ne izraža le njegovega kritičnega avtorskega pogleda na zgodovino, ampak lahko služi tudi kot paradigmatičen primer njegovega filmskega sloga. Gre za tri, z istimi igralci povezane gruzijske zgodbe, ki se dogajajo v srednjem veku, v času stalinizma in v postsovjetskem političnem razsulu; gre tudi za film v filmu, saj se vse tri odvrtijo v kinu na platnu pred cenzorsko komisijo. Film ima krožno strukturo, v kateri vse zgodbe variirajo med sabo, pri čemer se znotraj vsake od njih prav tako podvajajo situacije s tipično iosselianijevskimi tragikomičnimi modifikacijami. V središču sodobne zgodbe je zapiti kipar, ki se lepega dne v domačem mestu zbudi ob zvokih streljanja in padajočih granat, kar ga niti najmanj ne odvrne od njegove rutinske poti k dobavitelju vodke za vogalom, kjer sreča dva prijatelja, klošarja, s katerima odide na bližnji hrib pit, opazovat vsesplošno kataklizmo in prepevat gruzijske narodne, ki – mimogrede – zvenijo podobno žalostno kot slovenske. Vmes sanja gruzijsko zgodovino, sebe kot srednjeveškega kralja, krščanskega zavojevalca muslimanskih sosedov, ki svojim kraljicam seka glave, dokler se ne znajde kot žepar v carski Rusiji tik pred oktobrsko revolucijo, kjer ga za svoj cilj uporabijo boljševiki z enim od daljših dialogov v filmu: "Nismo s policije. Smo komunisti. Veste, kdo so komunisti? Ne? – Svoboda, enakost, dobro življenje..." Iz žeparja postane oblastniški funkcionar v stalinski obleki in brkih, ki do naslednje čistke in zamenjave politične garniture z veliko žlico uživa "novoburžoazne" sadove revolucije... Iosseliani z domiselno upodobitvijo klišejev (privilegiji, notranji boj za oblast, otroško ovaduštvo, preganjanje meščanskih intelektualcev, zapori, zasliševanja, eksekucije, vulgarnost novih oblastnikov itd.), s pretanjenim in inteligentnim občutkom za vizualne detaje, s stiliziranimi burlesknimi momenti in igro igralcev poustvari takratno realnost karseda prepričljivo in sarkastično. Osrednja kiparjeva zgodba se konča med klošarji v Parizu, kamor mu uspe pobegniti pred vojno v domovini, tu pa se konča, sicer v snobovski mestni četrti in v krogu družine, tudi zgodba gruzijskih vojnihi dobičkarjev, mafijskih preprodajalcev orožja, ki jih pri obsenem slačipokru z mitraljezom pobije njihova lastna hči. Ruski cenzorji, ki so gledali film, odidejo iz kina, češ da so konec že videli, medtem ko Iosseliani temu "filmu v filmu" doda še značilen melanholično poetični epilog. Kiparju klošarski prijatelj v pariški starinarnici pokaže oljni portret kralja, ki je njegova izrezana slika, potem pa na ulici po naključju zagleda žensko (njegovo ženo iz drugih dveh zgodb), od katere ne more odvrniti oči in ji začne slediti, da bi ji

pred semaforjem sredi Pariza v gruzijski rekel, da jo od nekom poznava... Ženska mu odvrne: "Sorry, I don't understand you," in gre naprej, njemu pa ne preostane drugega, kot da se vrne prepevat na svoj ulični vogal. Tudi v Gruziji eden od kiparjev prijateljev, ki je ostal tam, poje pod drevesom ob tabornem ognju, Iosselianijska kamera pa se ustavi na jesensko melanholični podeželski pokrajini...

### ... ko spet srce plamti in ljubi

Kot vsaka zgodovinska, družbeno-politična satira so tudi *Razbojniki* močno aluzivni, nabiti s pomeni, ki pri Iosselianijski nikoli niso učinek verbalnega, temveč vedno in skoraj izključno vizualnega. Treba je vedeti, da so kakor pri Tatiju v Iosselianijskem svetu filmske osebe pravzaprav neme; če že odprejo usta, je to zaradi izmenjave vljudnostnih fraz ali kakšne banalne, za filmsko pripoved le malo pomembne pripombe ali po drugi strani takšne, ki še poudari ironičnost neke situacije. Pravilo pri njem, kot ugotavlja Serge Toubiana, je preprosto: noben element niti nobena oseba ne sme odtehtati pomena oziroma pomembnosti vsakega posameznega prizora. Od tod, pravi, črpajo Iosselianijski filmi svojo svobodo v tekočem prehajanju iz enega sveta v drugega, zlahka izogibajoč se eksotizmu ali pitoreskosti. Vsi njegovi filmi so namreč kljub odprtosti v razsežnost komičnega, celo absurdnega in hkrati melanholičnega nadvse prizemljeni, gledalcu dajejo občutek celovite podobe nekega dela družbeno-zgodovinske resničnosti. S Tatijem pa Iosselianijska povezuje tudi podobnost njune filmske govorice, specifična uporaba glasbe in zvoka, na primer. Iosselianijski prizorov nikoli ne podlaga z glasbo zaradi doseganja čustvenih učinkov, čeprav je le ta vseprisotna v njegovih filmih. Vendar je glasba pri njem bodisi vpeta v samo zgodbo (prihaja iz naprav za reprodukcijo zvoka, gramofona, radia, običajno pa filmski liki kar sami, predvsem tisti simpatični, igrajo kakšen inštrument ali prepevajo), bodisi služi kot formalno sredstvo naracije – v *Luninih ljubljencih* se v prologu namesto zatemnitev v prehodih med kadri pojavlja godalni kvartet. Druga stvar, skupna obema avtorjema, je uporaba večinoma splošnega plana. To je pri Iosselianijski logična posledica dejstva, da ne daje prednosti zgodbi, temveč pripovedi in lastnemu pogledu, ki skozi "oko kamere" opazuje filmske osebe, katerih subjektivnost in medsebojna razmerja so kot v burleskah označena od zunaj, z družbeno (razred, status) ne pa psihično realnostjo. Če se že pojavi veliki plan, je to bližnji posnetek živali ali lepe stvari, medtem ko ljudje ostajajo scela na "ironični distanci", kar je očitno v vseh Iosselianijskih filmih, še najbolj morda ravno v *Luninih ljubljencih*. Sploh pa se Iosselianijski "oddaljeni pogled" kaže na obeh ravneh, formalni in vsebinski. Na ravni filmske pripovedi daje kar v vseh treh svojih eksplicitno kritičnih filmih v obliki burleskno potujitvenih učinkov čutiti prisotnost lastne "zavesti-kamere". Pri sicer (kvazi)dokumentarnem pristopu v filmu *In bila je luč*, paraboli o civilizacijskem uničevanju narave in kulturne drugačnosti, nepričakovano uporabi pospešeno gibanje, da niti ne omenjam mednapisov v stilu nemega filma, ki gledalcu prevedejo tistih nekaj dialogov iz nerazumljivega jezika senegalskega plemena. V *Luninih ljubljencih*, tem ironično-satiričnem prikazu "modernega časa" in pariškega malomeščanstva, Iosselianijski s samim prologom v film opozori na nekonvencionalnost svojega filmskega jezika, naracije, v njem pa nakaže tudi že drobce motivov lastnih obsesivnih tem: lepota in



In bila je luč

minevanje v času, svoboda posameznika nasproti vsakokratnemu ideološkemu ustroju družbe, narava in kultura kot žrtvi kapitala in civilizacije, farsičnost ponavljajoče se, nasilniško "razbojniške" zgodovine... Njegova kamera se iz prikazovanja sveta ljudi pogosto na vsem lepem zazre v svet narave. A te podobe niso tiste, ki bi jih gledale in videle filmske osebe, niti niso zgolj v funkciji posrednikov med kadri ali sekvencami, prej se zdi, kot da pogled navzven, skozi okvir okna in še bolj objektivna, osvobaja in prinaša očesu počitek, ugodje, diskretnemu opazovalcu, avtorju seveda, pa osrečujočo spokojnost. Iosselianijski v svojih filmih na način logično-matematične kompozicije mozaične sestavljanke in lirske abstrakcije glasbenega dela pripoveduje zgodbo o prehodni naravi kultur, tradicij, objektov, pri čemer, kot opazuje Toubiana, sociološki pogled pri njem nikoli ne prevlada nad poetičnim, ampak se z njim zliva v celoto; vsa Iosselianijska umetnost, pravi, je v opazovanju stvari v njihovem kroženju, v stalnem neravnotežju, vedno v spreminjanju, vedno v teku. Časovna in poetična dimenzija sta poleg komične v njegovem opusu bistveni.

*"Filmarji smo čisto posebna vrsta. Če si cineast, ne potrebuješ objektivna, kamere in filmskega traku, kajti gre za način razmišljanja v podobah in zvokih. In ta način življenja bo vedno obstajal. Če bi ne bilo več ljudi, ki bi komunicirali na tak način, bi to pomenilo konec sveta. Ravno zato sem prepričan, da bo film vedno obstajal."* To je Iosselianijski, ki plamti in ljubi – pač zato, če parafraziram največjega ruskega romantičnega pesnika, še enega častilca lepote in svobode, ker bi nas brez ljubezni do filma verjetno nikoli ne mogel tako navduševati. •



Zbogom, kravji pastir