

# NA ZDRAVJE, OTAR!

MICHEL CIMENT (POSITIF): »KDAJ SI POMISLIL NA TO TEMO, TAKOJ ZA FILMOM ŽIVEL JE POJOČI DROZG?«

OTAR IOSELLIANI: »VEŠ, KO KONČAM FILM, ŠE NAPREJ ŽIVIM. UKVARJAM SE Z DRUŽINO, S SVOJIMI STVARMİ, PIJEM, POJEM. IN KO UGOTOVIM, DA DOMA NI VEČ NIČESAR ZA JESTI; TAKRAT SE SPET LOTIM FILMA. NOVE TEME NI PREVEČ TEŽKO NAJTI, SAMO RAZMISLITI JE TREBA MALO.«

UROŠ ZORMAN

Otar Iosseliani se je rodil leta 1934 v Tbilisiju. Njegova pot do kinematografije je bila precej ovinkasta. Od 15. do 19. leta je vzporedno z obiskovanjem gimnazije na tbilisijskem konservatoriju študiral kompozicijo, klavir in dirigiranje. Leta 1953 je odšel v Moskvo, da bi študiral likovno umetnosti, a se je vpisal na matematiko; študija ni dokončal. Odločil se je, da bo raje beležil svoje trenutke veselja, in tako se je leta 1954 vpisal na moskovski VGIK, kjer je bil dve leti učenec Aleksandra Dovženka (do njegove smrti). Na učitelja ima najlepše spomine, pravi da je bil resnični genij, čeprav ga večina ni razumela. Bojda je bil resen in pozoren, tudi do najbolj trdoglavih študentov. Nikoli ni imel teoretičnih predavanj, bral je scenarije in razpravljal s študenti. Od njega se je naučil, da si umetnik nikoli ne more reči: zdajle bom naredil nekaj, kar mi nič ne pomeni, pozneje pa bom delal tisto, kar imam rad. Dovženko je živel v skladu s svojim velikim načelom, da je treba v življenju vsak korak narediti, kot bi bil zadnji. Nasprotno mnenje ima o prvem velikanu sovjetskega filma Sergeju Eisensteinu – za katerega pravi, da je bil velik znanstvenik z veliko glavo in mnogo talenta, ne pa umetnik. Vse je vnaprej preračunal in predvidel, ni imel duše, nič resničnega. Hladni cinik, ki je vse je skonstruiral in bil tudi sam skonstruiran. Med ruskimi ustvarjalci ceni še Tarkovskega in Končalovskega, med starejšo generacijo Mihaila Romma in še zlasti Borisa Barneta. Sicer sta njegova največja vzornika – čeprav ga kritiki najraje primerjajo Jacquesom Tatijem – Jean Vigo in René Clair.

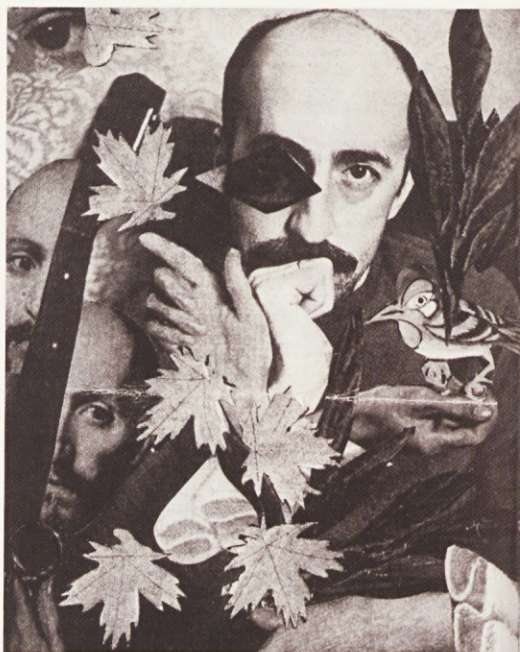
Pred celovečernim prvencem *Ko odpada listje* (Giorgobistve, 1966) je posnel nekaj krajših del, od ka-

terih so najopaznejši in najbolj inventivni študentski kratki film *Akvarel* (1958), srednjemetražna sodobna pripovedka *April* (1961) in kratki *Čugun* (1964) – vsi brez ali skoraj brez dialogov, a z dovršeno uporabo zvoka. Prilika o potrošniški družbi *April* prikazuje mladi par, ki se preseli v novo stanovanje, a si s kopičenjem materialnih dobrin uniči srečo; ko si stanovanje napolnita s pohištvo, v njem ni več prostora za ljubezen. Film ni prišel v kinodvorane in režiser si je poiskal službo na ribiški ladji, nato v železarni. Ko je bil fizični delavec, zvečer ni mogel več nič napisati, saj je bil na smrt utrujen. Iskal je način, kako bi kinematografija lahko bila obenem globlja in preprostejša. Nastal je *Čugun* [lito železo], ki ga je Georges Sadoul opeval zaradi osebne in inventivne note, »ker ne poudarja vulkanskih plavžev, temveč pozornost usmeri na ljudi, ki tam delajo«.

Tudi v *Ko odpada listje* se Iosseliani resnih tem loti z enostavno zgodbo in zavračanjem pretehtane, akademske umetnosti. Na začetku je imel scenarij naslov *Inženirji*, dogajanje pa je bilo postavljeno v tovarno transformatorjev. Mladi delavec se je zavzemal za tehnični napredek in zmagal. Avtor je scenarij v dveh mesecih preoblikoval v zgodbo, ki se odvija v tovarni vin. Film je najprej ironična, grenko-sladka kronika dobe velikih razočaranj in učnih ur življenja mladostnika, ki se vključi v delovni proces. Mladi, neizkušeni, brezmadežni in naivni Niko je tu skrivni opazovalec družbe in njenih mehanizmov. Na drugi strani je film komedija o ljudeh, ki jim ni preveč do dela, predstavljena z vso navdušenostjo dežele vina in začinjena s sovjetsko birokracijo. Že v celovečernem prvencu so se pokazale režiserjeve najznačilnejše poteze: gledalca ne zgrabi in ga pelje proti koncu zgodbe, temveč film

večkrat ustavi, nam zavrta malo glasbe in pusti, da si odpočijemo, zadihamo, malo razmislimo in začutimo skupaj z ustvarjalcem. Navidez lahkotna forma, ki vzbuja občutek improviziranosti, frfotavosti in begavosti, je dejansko izraz skrbne, skrajno dovršene in mojstrsko izpiljene mizanscene, ki bo tudi v prihodnje ostala Iosselianijev primaren avtorski (režijski) pečat in mu med drugim omogočila, da se bo tako dobro znašel tudi v prostovoljnem izgnanstvu na tujem, ko ne bo imel več opravka z »rodnimi« tematikami.

Leta 1970 je luč sveta (ne pa še luči projektorja) ugledal *Živel je pojoči drozg* (Iko šašvi mgalobeli), film o mladem tolkalcu tbilisijskega opernega orkestra; film, ki ima vse lastnosti svojega junaka – raztresenega, nezanesljivega postopača in sanjača, ki mu težave povzročata prav njegova prevelika dobrota in ljubeznivost. Iosseliani je bil vedno poln načrtov, ki pa so običajno ostali v oblakih. Izbrati je moral tiste, ki jih je bilo mogoče posneti (kar se tudi s prihodom v Francijo ni kaj dosti spremenilo). Najti je moral temo, ki so jo birokrati (sovjetski politični ali francoski ekonomski) lahko razumeli. V *Pastorali* (1975) je režiser skušal analizirati predstavo o ljudeh, ki imajo boemsko, svobodno, umetniško dušo, tako da je soočil inteligenco in kmete ter jih prikazal v vsakdanjem življenju – prepričan, da med njimi ni razlike: oboji se morajo odpovedati velikemu delu svoje duše: kmet mora upoštevati vsa pravila, ki veljajo za dobrega kmeta, misliti na jutri, skrbeti za pridelke, družino, poskrbeti za prihranke ... enako umetnik. Toliko je o filmu mogoče povedati z besedami in za birokracijo je bilo to dovolj. Rekel jim je, da želi posneti film o »psihologiji malomeščanstva, ki ovira boj za izgradnjo novega človeka«. Nihče se ni smejal, bili so sila resni in dobil je dovoljenje za sne-



Portret



Ko odpada listje

manje. V filmu nastopajo štirje glasbeniki, ki so prišli iz mesta vadit na podeželje; okolje jih sprejme. Na križišče dveh svetov je režiser postavil mlado kmetico (odigrala jo je Nana Iosseliani – njegova hči), ki bo morala izbrati svojo prihodnost: življenje, ki ji ga nudi njena družina je enostavno in prikladno, a po drugi strani so ji tudi glasbeniki zelo všeč. Da je *Pastorala* prišla v kinodvorane, je potreboval tri leta, nazadnje je uspelo – v SZ so funkcionarji načeloma morali braniti humanizem, napredek, prijateljstvo, mir ... plemenite stvari, zato je bilo z njimi vedno mogoče stvari logično utemeljevati, razpravljati v skladu s socialističnimi pravili; na koncu so morali odnehati.

Pozneje se je zaradi uveljavitve komercialnih zahtev vse spremenilo, a do tedaj je bila Sovjetska zveza dejansko edina država, v kateri je lahko snemal svoje filme. Nato je oblast avtorje začela siliti k ekranizaciji književnih del in za velik del režiserjev je bila to najenostavnejša rešitev. Zaslužili so in niso bili odgovorni za izdelek, odgovoren je bil avtor besedila. Književnost je bila v takratni Sovjetski zvezi (tako kot je marsikje še danes) pač dominantna umetnost, kinematografija je bila daleč zadaj in v njeni službi. Še nedolgo pred tem je bilo preprosto: imeti je bilo treba zamisel in jo znati inteligentno zagovarjati. Iosseliani ne pravi, da je bilo lahko – bil je boj, a boj, v katerem je bilo mogoče zmagati. Približno ob istem času je sovjetski aparat tudi doumel, da filmska ustvarjalnost lahko zares posega v stvarnost in da to mimogrede lahko stori tudi na način, ki ne ustreza državnemu pojmovanju filma kot »najpomembnejše umetnosti našega časa«, zato so se režiserji nenadoma znašli pod mnogo strožjim drobnogledom.

Splet navedenih okoliščin je naposled botroval

sklepu oblastnikov, ki so našemu avtorju jasno sporočili, da v domovini ne bo več snemal. Od leta 1979 živi med Tbilisijem in Parizom. Svoje gruzijsko obdobje še vedno vidi kot čas velike sreče in ceni, da je imel možnost ustvarjati. Da so bili filmi prepovedani, se mu zdi normalno; niso bili *antisovjetski*, bili pa so *asovjetski*. Marca 1988 je revija *Positif* v Franciji delujoče tuje režiserje povprašala o njihovih izkušnjah s snemanjem v novem okolju. Otar Iosseliani je na vprašanje o mehanizmih podpore odgovoril, da je pri francoski kinematografiji velik problem cenzura, ki izhaja iz okusa občinstva: bolj ko je nek projekt prefinjen, globok in subtilen, težje najde pozitiven odziv pri producentih; nasprotno pa si obrabljene, poenostavljene in nasilne zgodbe brez težave zagotovijo sredstva. Tudi nad distribucijo ni bil navdušen. Občutek je imel, da je njegov film (*Lunini ljubljenci* [Les Favoris de la lune, 1984]) prišel le v drugorazredne dvorane, da je bil proračun za promocijo skromen, zaradi česar delo ni doseglo svojih naslovnikov.

V Parizu je najprej posnel kratki portret mesta *Lettre d'un cinéaste* (1982), nato televizijski dokumentarec o Baskiji, njenih prebivalcih, njihovem skrivnostnem jeziku, pesmih, duhovnikih, kulturi – *Euskadi été 1982* (1983). Leta 1984 je končal celovečerec *Lunini ljubljenci*, kjer je poudaril estetiko, ki je zaznamovala vsa njegova prihodnja dela: filmska sestavljanka, kjer se veržijo osebe in dogodki, vsi stranski in glavni obenem, ki po zakonih naključja drsijo od enega do drugega ter se na koncu sestavijo v skrbno (popolnoma svobodno in hkrati filigransko natančno) celoto – ki je tako virtuozna sanjarija kot tudi ostra družbena kritika.

Leta 1988 je sledil *Un petit monastère en Toscane*

[majhen samostan v Toskani], enourni televizijski dokumentarec o odmaknjeni, majhni skupnosti toskanskih menihov, ki se posvečajo bogoslužju, petju, sprehodom po pokrajini in vinogradu. Naslednje leto je v Benetkah predstavil v Senegalu posneti igrani celovečerec *Et la lumière fut* [in nastala je svetloba] o rajnu na zemlji, ki ga bo povozil (dobesedno izsekal) sodobni kapitalizem, s katerim je eksplicitno napovedal témo, ki ga bo spremljala vse do danes in ki jo je nadaljnje razvil v svojem naslednjem delu – leta 1992 posneti nostalgичni pripovedi o kulturi, običajih in načinu življenja, ki izginjajo, *Lov na metulje* (*La Chasse aux papillons*). Filmsko dogajanje *Lova na metulje* je postavljeno na francosko podeželje, kjer dinamična stara gospa Solange (Narda Blanchet) skupaj s sestrično Marie-Agnès de Bayonnette (Thamar Tarasachvili) živi v razkošnem, a propadajočem dvorcu. Solange je ves čas zaposlena s svojimi dejavnostmi v skupnosti, župniji, z nakupi, igranjem pozavne v vaški pihalni godbi ... Vas pa poleg njenih starih, prav tako nenavadnih prebivalcev, na primer ponočnjaškega župnika in besnega notarja, naseljuje kar najbolj pisana družčina: skupina mladih Krišnovih častilcev, indijski maharadža in skupina japonskih investitorjev, ki se jim nato pridruži še banda grabežljivih morebitnih dedičev. Idilo ruralnega življenja in vrednot, ki so se zdele nespremenljive, uniči lov za dobičkom.

Devetdeseta so bila za Iosselianijevo rodno Gruzijo prelomna, burna in krvava: razglasitev samostojnosti, državljanska vojna, etnično čiščenje, državni udar ... Režiser se je vrnil v domovino in leta 1994 končal tridelno dokumentarno fresko o njeni dvatisočletni zgodovini *Seule, Géorgie* [sama, Gruzija], tema pri kateri je ostal tudi z naslednjim igranim filmom *Razbojniki*,

### 7. poglavje (Brigands, chapitre VII, 1996).

Ob vrnitvi v Pariz je opazil, da je mesto, kot ga je imel rad, izginilo – Pariz, za katerega je bil prepričan, da bo ostal nedotaknjen: mesto umetnikov, pesnikov, barov, kavarnic, malih restavracij ... Življenja, kot ga je poznal, ni bilo več. Na trgu Contrescarpe in na ulici Mouffetard je še uspel najti zadnjo generacijo »klošarjev zaradi vokacije« – ne brezdomcev, ki so prisiljeni spat zunaj. Dva meseca je živel z njimi, našel izjemne prijatelje, a njihova življenjska doba je kratka, tako da jih je izgubil. S filmom *Zbogom, rodna gruda* (Adieu, plancher des vaches!, 1999) se je odločil obnoviti mesto svojih sanj. Predvsem avtorjevi zadnji trije filmi, *Zbogom, rodna gruda*, *V ponedeljek zjutraj* (Lundi matin, 2002) in najnovejši *Jesenski vrtovi* (Jardins en automne, 2006), najočitneje iščejo alternativo svetu in razmerjem, v katerih živimo. Najpopolnejši in najcelovitejši predstavnik tega ustvarjalnega obdobja je gotovo leta 1999 končani biser *Zbogom, rodna gruda* ('adieu, plancher des vaches', dobesedno nekako 'zbogom, kravja zemlja', je sicer ironični in posmehljivi izraz govornice mornarjev, s katerim se poslovijo od kopnega), v katerem skuša vsak od likov na svoj poseben način uiti iz svoje posebne malomeščanske vsakdanjosti oz. razredne ujetosti. Film lahko beremo kot kristal Iosselianijeve ustvarjalnosti: poleg do skrajnosti dovršene forme, ki – radikalno, subverzivno – na mesto montaže kot ključnega in inherentno filmskega izraznega sredstva postavlja dozdevno nefilmsko, od gledališča prevzeto mizansceno (Iosselini tako enakopravno stopa ob bok unikatnim genijem, kakršna sta npr. Jacquesa Tati in Rivette). *Rodna gruda* združuje tudi vse Gruzijčeve vsebinske preokupacije: od tegob zdomstva (ne toliko v geopolitičnem smislu kot v kunderovskem občutju »življenja, ki je drugje«) do temeljnega veselja (veseljaštva) nad bežnimi trenutki lepote, ki naj v življenju navsezadnje prevlada (pa čeprav vse skupaj jemlje vrag).

Zgodbo povezujeta dva mlada lika z nasprotnimi težnjami: Nicolas (Nico Tarielashvili), najstarejši sin, ki izhaja iz premožne družine in se pretvarja, da je reven; ter Gaston (Philippe Bas), čistilec vlakov, ki se v prostem času pretvarja, da je bogat. Njunjo nasprotje (in simetrija) je prikazano že v prvih prizorih: medtem ko Gaston takoj po koncu službe spleza iz delovnega kombinezona in si obleče nedeljsko obleko, se bogataški Nicolas na poti iz družinskega dvorca proti Parizu znebi obleke in kravate ter se si nadene preprosta ulična oblačila in se tako poslovi od udobnega, a pogubnega domačega kopnega. (Da preoblačenje ni pot iz determinizma sicer ve starejša služkinja, ki ob neki priložnosti izjavi: »Obleka še ne naredi človeka.«) Enaka nasprotna simetrija se pojavi v »liku« vlaka: brezdelni, uživaški oče, igra ga Otar Iosseliani, (in na koncu, ko ga zamenja v njegovi vlogi, tudi mladi Nicolas) se v času svoje ujetosti v življenju, ki mu je tuje, igra z modeli hitrih vlakov – ki tako kot njegovo življenje cele dneve vozijo po isti poti; draga igra, ki



Jesenski vrtovi

se vrti v krogu. Medtem ko vlaki v življenju mladega železničarja, ki je prav tako trdno zasidrano na nepremakljivih (družbenih) tirnicah, niso nobena igra, temveč trdo delo. Motiv vlaka, ki teče po ustaljenih tirih, avtor uporabi za ilustracijo še ene determiniranosti: z električnim vlakcem se igra že Nicolasova mala sestra. V krogu pa se vrti tudi edina pesem (iz Schubertovega cikla *Lepa mlinarica*: »Potovati je mlinarjevo veselje. Slab mora biti mlinar, ki si nikoli ne želi potovati ...«), ki jo na sprejemih venomer prepeva Nicolasova mati (Lily Lavina), poslovna ženska, ki je največja ujetnica.

Film je torej klic k temu, da odvežemo vrvi in zadržamo v življenje – tako kot je režiser že na začetku svoje ustvarjalne poti razvezal vrvi svoje umetnosti in kamero (ter vsekakor tudi mikrofon) popeljal na nepredvidljivo, a vselej veselo potovanje. Iosseliani je iznašel svoj način popolnoma osvobojene kinematografije – ki na ravni oblike ustreza njegovemu vsebinskemu iskanju popolne svobode – občutek imamo, da svoje filme sklada, ne snema, dirigira, ne režira. Besede in liki že od vsega začetka nimajo nobene teže, nobene tragike; osebe orkestrirano prihajajo, odhajajo in se srečujejo, kot da delajo v izmenah, kadri pa se vijejo kot reka. Dialogi so mu odveč, nekoč je dejal, da jih sam ne more pisati, počutil bi se preveč trapasto, če bi napisal take vsakdanjosti. Zato pa je snemalna knjiga toliko bolj natančno razdelana – čeprav gledalec mogoče nima tega občutka. A na koncu se na videz sproščeno nesmiselni dogodki sestavijo v dovršeno celoto. V kolikor imamo film za avtoportret, to ni avtoportret nekega brezdelnega bonvivanta, ki se ne peha za dobičkom, temveč raje strelja glinene go-

lobe (oz. lesene bumerange v tem primeru), pije in poje, marveč avtoportret nekoga, ki ljubi svobodo, in našeto pač sodi zraven.

Nostalgijo po (mestu) preteklosti je mogoče začutiti tudi že v prvem prizoru *Jesenskih vrtov*. Občutek dobimo, kot da smo se znašli v nežno čudovitem dokumentarnem filmu Agnès Varda o svoji domači pariški ulici iz leta 1976 *Daguerréotypes*. Otar Iosseliani skozi lik odstavljenega ministra, ki znova odkriva resnično življenje in njegove radosti – sam je izjavil, da politiki izgublajo čas, kajti oni ne živijo, temveč funkcionirajo – tudi v svojem zadnjem filmu pripoveduje o nekem drugem, prefinjenem svetu in ga hkrati ustvarja. Svetu, kjer se ljudje ne obremenjujejo z nesmiselnim lovom za dobičkom, uspehom, oblastjo, ki uničuje vse tisto, kar je cineastu drago in kar hoče deliti z nami. Film je tako tudi novo poglavje v avtorjevi knjigi pripovedk, ki je štiri leta prej ostala odprta pri naslovu *V ponedeljek zjutraj*, zgodbi o delavcu, ki nekega jutra pred vhodom v tovarno ne ugasne cigarete in vstopi v monotoni delavnik, temveč se obrne in odide na potovanje po svetu.

Ne glede na tematiko ali na resnost tematike so liki in dogodki predstavljeni lahkotno. Kot glasbene note lahko poplesujejo po zraku. Zato je morda treba zaključiti z besedami, s katerimi je naš cineast nekoč odgovoril reviji *Positif*: »Ti me siliš k temu, da zelo resno govorim o tem filmu. Mislim, da narediti nek film spet ni tako zelo pomembno. Kot pravi gruzijski pregovor: 'Nihče ne more skočiti višje kot njegova jajca.'«