

TAKIH NE DELAJO VEČ

STOJAN PELKO

Ne filmov ne režiserjev. Najteže umljiv paradoks, s katerim nas sooča slovo Matjaža Klopčiča, je dejstvo, da se nam pionir filmskega modernizma na Slovenskem kaže kot nekdo »iz stare šole«. Kako je torej mogoče, da so najdrznejši formalni in vsebinski poskusi razpiranja meja medija gibljivih podob stari petdeset let – in da njihova kristalna svežina ter ledena ostrost posameznih rezov ni niti za fotogram otopela od tedaj, ko jih je mladi avtor enkrat za vselej shranil v kinematografski dispozitiv, v tisto specifično temo med objektivom (kar je) in subjektivom (kar vidim). Če nas je kaj naučil modernizem, tedaj nas je prav tega, kako temeljno je naša percepcija realnosti pogojena s samimi mehanizmi percepcije, kako njena mehanična reprodukcija ne more ostati brez posledic za samo realnost. Walter Benjamin je zato lahko govoril o optičnem nezavednem in o tem, kako so kinematografski mehanizmi razpočili našo realnost: morda so res prikovali naš pogled, a so zato razgnali vse naše temnice in odprli možnost neslutnih potovanj.

V filmu *Na papirnatih avionih* (1967) se trenutek sneženja v sliki nadaljuje v sneženje same slike: v kristalizacijo filmskega gibanja nazaj na njegove osnovne zamrznjene »snežinke«, na *fotograme*. Moški glas nas s svojo ljubezensko izpovedjo najprej povede nad hiše in ulice mesta, kombinira mehko letenje nad strehami

in statične fotografije, vrhunec pa doseže z »razkosanjem« obraza in telesa ljubljene na serijo statičnih fotogramov. A šele ko se zadnji od teh premakne, ljubljena pa oživi, razumemo, da ni šlo za zločin, temveč za visoko pesem o ljubezni, ki je morala spet vse staviti na odsotnost gibanja, da bi lahko ujela tisti mrežnici neujemljiv trenutek, ko uspe niz negibnih sličic proizvesti gibanje, vdahniti življenje, izreči ljubezen. Zato je lahko Klopčič na vprašanje, kaj ga priteguje, kaj privlači, morda celo obseda, odgovoril: »*Komaj opazni odtenki strašno naključnih dejanj, ki jih skoraj nikdar ne opazimo.*« Narediti nevidno vidno je bistvo sublimne umetnosti – a šele modernizem si je za kaj takega upal zarezati v platno, razstaviti realnost, ustaviti filmski trak.

V tem je radikalnost novovalovskega modernizma *Na papirnatih avionih*: v najbolj intimnih trenutkih tega najbolj intimnega filma je Klopčič svoj medij gibljivih podob razgradil na serijo statičnih fotografij – in se v tej najbolj razdiralni drži najbolj radikalno približal jedru filma, ki je v tem, da *ujame čas*. Bližje ko je negibnosti zamrznjenega časa, bolj ostro sega v samo jedro strastnega vzgibanja sveta. In bolj ko gremo nazaj skozi Klopčičev opus, bolj se nam kot ključni za njegovo arhitekturo vizije kažejo prav prizori takšnih odbleskov dobe, odkruškov medija, iskrenja duha in bleščečega avtorstva. Če jih kombiniramo še z dneviškimi zapiski, ugotovimo, da pogosto sovpadajo

jo z avtorjevimi najbolj intimnimi spomini: »*Ne bom pozabil, kako so me starši tedaj peljali iz kina. Rahlo je snežilo. Pravljicična moč obetov, ki jih je sprožalo belo sneženje: vse je ostajalo odprto, novo*«, se v *Filmih, ki jih imam rad* spominja prvega ogleda *Čarovnika iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939, Victor Fleming).

Kdor je videl njegove filme, je zelo fizično občutil, da so sestavljeni iz posameznih podob (in zvokov). Lepota teh prizorov je, da vsaka njihova podoba, kot *fraktalni drobec*, nosi s seboj to izkustvo radikalnega razdora, dekonstrukcije. Ko jo vidite posamično, objavljeno v reviji (kot na sredini tokratnega *Ekrana*) ali razstavljeno na monografski razstavi (kot ob Klopčičevem prejemu nagrade Metoda Badjure pred leti v Portorožu), obstaja realna nevarnost, da se vam bo ob vsaki od teh podob ponovno odvrtil cel prizor, sestavil cel film, *re-konstruirala realnost*. Naj gre za veliki plan oči Milene Zupančič ali beneško veduto, za polje nad Blegošem ali strehe ljubljanskih nebotičnikov – vse te podobe nosijo na sebi pogled tistega, ki lahko – kot *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982) Ridleyja Scotta – suvereno zatrdi: *Videl sem reči, o katerih se vam še sanja ne*. Na nas in naših očeh je, da v teh, času ukradenih podobah prepoznamo najlepše med zgodbami, kar se jih je pripetilo slovenskemu filmu v minulemu stoletju. Če bomo dovolj pozorno gledali, bo to zares *Zgodba, ki je* – in ti momenti ne bodo nikoli izgubljeni kot solze v dežju.

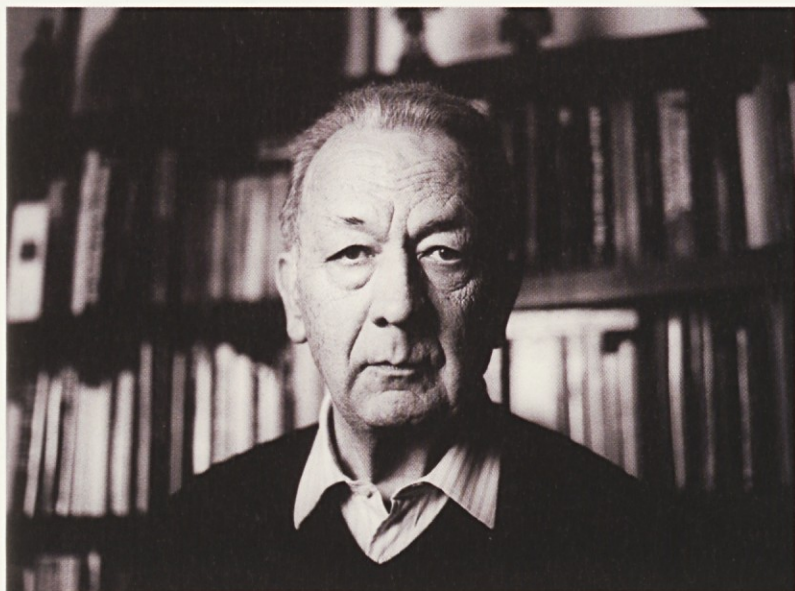


Foto: Jože Suhadolnik



Cvetje v jeseni

Naša generacija, ki je modernizem lahko le občudovala, njegova sporočila pa si kot *post-fordovske* telegrame (pri čemer naš Ford ni delal avtomobilov, ampak vesterne) pošiljala po (elektronski) pošti, je ravno prav stara, da je lahko poštarje moderne še srečevala na ulici, na festivalih, za katedrom, v Kinoteki ali v čitalnicah kulturnih centrih. *In smo jim sledili ...*

Prav nič metaforično ne mislim tega, temveč čisto dobesedno: spravite se tik za petami, kot senca, tistemu, ki vas zanima – pa boste iz postanka med dvema njegovima korakoma: roke, ki gre skozi lase; hitrosti sape in beganj pogleda najbolj natančno razbrali, kdo je ta človek in kaj mu hodi po glavi. Storite to isto z njegovim delom: vrinite se v njegove odstavke, zlezite med reze njegovih podob, reflektirajte njegove sence ... pa boste prišli na sled mojstru.

Če ste v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja tako stopili za hrbet Matjažu Klopčiču, za hip postali njegova senca, tedaj je pred vami hodil gospod s klobukom in dežnikom, ki si otreša plašč po vstopu v nekdanji Francoski kulturni center na nekdanji Titovi (zdaj Slovenski). Vidim kavalirja, ki je poljubil roko dami, preden se je iz Pordenona odpravil na pohod po Paladijevih vilah – in jih potem postavil v *Gospodični Mary* (1992). Vidim figuro, ki je v kinotečni temi pogosto pritegnila več pogledov kot dogajanje na platnu – in tako postal tisto, kar so nekoč v pariški palači Chaillot zanj bili Vidor, Eisenerjeva, Resnais ...

Vidim tudi eno samo floppy disketo, ki je potovala

na uredništvo *Ekrana* in nazaj v Rožno dolino vsakič, ko je bilo treba oddati nov članek – ker je imel gospod režiser težave s sejvanjem ... Si predstavljate? Na eni disketi je bilo vse, kar je Matjaž Klopčič kdaj zapisal za *Ekrana*, čisto vsa poglavja serije esejev »Kako razumeti film?«, ki so se potem skupaj s spominskimi zapiski zgostila v izjemno knjigo *Filmi, ki jih imam rad* (Slovenska kinoteka, 1998).

Zaradi specifične fraktalne narave njegovih modernističnih podob spomin nanj ni le kinematografski, ampak je dobesedno *topografski*: niso le njegove podobe temeljno zaznamovane s kraji, kjer je snemal (Blegoš, Benetke, Ljubljana); temveč so predvsem kraji, kjer je snemal, za vedno zaznamovani z njegovimi podobami. Na Bledu si želiš, da bi se še kdaj odprla kakšna streha, da bi videl naravnost nebo: v beneški cerkvi *Frari* gledaš na Assunto hkrati z očmi duhovna in svetovljana, predvsem pa ne moreš prek Tromostovja, ne da bi na enem samem, palimpsestno zgoščenem prizorišču hkrati šel po sončni strani ulice (1959), letel na papirnatih avionih (1967) in prečkal ljubljeno Ljubljano (2005). To pomeni ujeti čas: kristalizirati ga v trenutek, zgostiti ga v podobo – in jo projicirati nazaj v prostor, da lahko *preči dobo*. Podoba pride iz dobe, a ostane tudi še po njej. Tako dobimo prav kinematografsko specifične bloke *prostora-časa*. To pomeni *poslati čas na pot*.

Izidor Cankar, čigar potopis *S poti* je Klopčič upo-

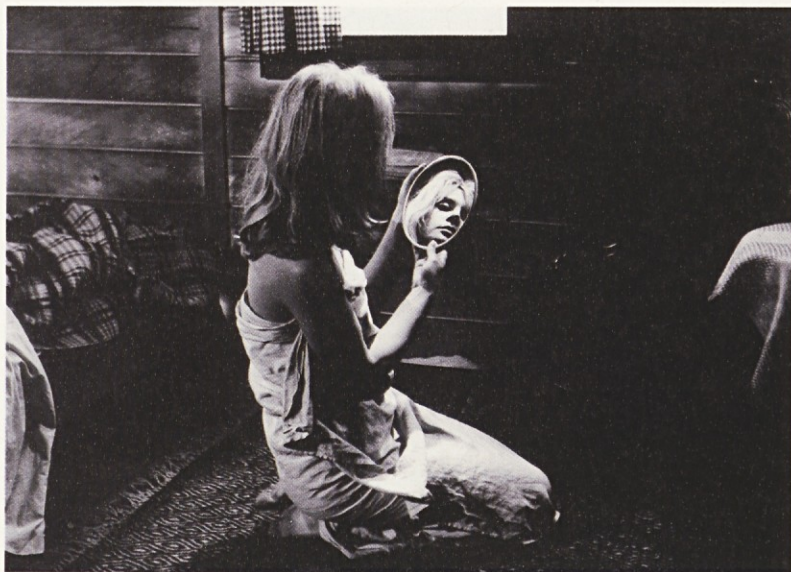
dobil v filmu *Iskanja* (1979), takole piše na prvi strani: »Težko si je misliti večjo razliko, nego je med ljubljanskim septembrskim jutrom in benečanskim septembrskim večerom. Zrak se mi vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, kadar sem obupal nad samim seboj in se povprašujem, čemu sem na svetu. In vendar je tudi današnje ljubljansko jutro bilo lepo, kljub tisti mrzli mokroti, ki peče oči.«

Lahko bi rekli, da je ves Klopčič v tem Cankarjevem uvodu. Natančneje, v treh stavkih tega uvoda so skrite tri osnovne premise, ki Klopčičevo umetniško gesto delajo vredno najvišje umetnostno-zgodovinske presoje. Delovno bi tem trem premisam lahko rekli *svetovljanstvo, svetobolje in svetloba*.

SVETOVVLJANSTVO

Na prvi pogled nemišljivo velika razlika med ljubljanskim jutrom in beneškim večerom je v resnici le način, kako se dve točki spneta v eno in isto daljico – in kako nemerljivo postane primerljivo. Morda je razlika med jutrom in večerom res velika, toda posledica te primerjave je, da so Benetke bližje Ljubljani: pet ur z vlakom, dve in pol z avtomobilom, en sam hipen rez s filmskim trakom ... Klopčičevo *svetovljanstvo* je v prvi vrsti prav v tem, da domnevno periferno, celo provincialno Ljubljano vpenja v daljice, katerih druga stran meri v Benetke in Pariz, Rim in Grčijo, Dunaj in Berlin. Merilo pa kar naenkrat niso več prostori, tem-

Fotografije: Arhiv Slovenske kinoteke



Na papirnatih avionih



Strah

več časi: jutro tu, večer tam; doba krize in čas razcveta; mlado in Stari; potres in razsvetljenje. Iz te vpetosti v časovne daljice, ki s svojim svetovljanstvom presegajo lokalne prostorske okvirje, so se rodili tako različni filmi, kot so post-maturantski potopis *Zadnja šolska naloga* (1961) in mojstrska *Iskanja*, findesiëclovska destrukcija potresa v *Strahu* (1974) in urbana rezistenca *Sedmine* (1969), poklon Paladiu v *Gospodični Mary* in številni eseji o svetovnih režiserjih (Ophülsu, Lubitschu, Vidorju, von Sternbergu ...). Klopčič svetovljan potuje z ladjo, gondolo, kočijo in vlakom, na svoji poti pa preči dobe, ne krajev.

SVETOBOLJE

Toda kdo je človek, ki se odpravlja na pot? Kateri obraz slutimo za zarošenim oknom kupeja ali orošenim očesom kamere? Drugi Cankarjev stavek, ki nam pomaga pri tej vse prej kot formalni utemeljitvi, govori o zraku, ki se vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, in o *obupu nad samim seboj*, ko se človek vpraša, čemu je na svetu. Ta svetobolna razsežnost je sestavni del šarma Klopčičevih podob, le da jo moramo razumeti skoraj dobesedno: *svet boli*, toda šele ta bolečina je pogoj, da ga hočemo narediti boljšega. Svetobolje tedaj postane želja po boljšem svetu, da bi bilo svetu bolje. Zato mora najprej boleti; zato je Klopčičevo svetobolje angažirano, je moderen boj za emancipacijo modernizma, je neizprosni spopad, ki lomi srca na obeh straneh. Če v Klopčičevem opusu kdo uteleša to bolečo, do srca segajočo emancipacijo, tedaj je to Milena Zupančič: ta želja ne lomi le Žaslerce (*Vdovstvo Karoline Žasler*, 1976) in razpoči srca Meti v

Cvetju v jeseni (1973), temveč, ne nazadnje, vodi tudi roko Karle, ko se v *Iskanjih* z eno samo veličastno gesto odišavi in pokriža hkrati. Ni boljšega sveta brez trpljenja, ni strasti brez pasijona, nam sporoča Klopčič, ki je v ta namen pripravljen do trpečega fragmenta prignati celo sam svoj medij, razpreti gibljive slike na fotografe (kot to stori s serijo fotografij ljubljenja v modernistični etidi *Na papirnatih avionih*), besede pa na prafaktorje (v eskapadi natakara v *Gospodični Mary*).

Klopčič modernist ve, da se lahko lepa godba prihotapi v srce le tako, da medij, v katerem je suvereno doma, prižene do njegove skrajne meje – in se s tem približa tistim ustvarjalcem, ki so to počeli s svojimi izraznimi sredstvi, zaradi česar jih je Klopčič vedno iskreno občudoval: arhitekt Plečnik, slikar Petkovšek, pisatelj Kocbek ...

SVETLOBA

Prav ta vrhunska imena slovenske umetnosti pa nas vodijo k tretji Klopčičevi prvini, k njegovi svetlobi. Vsi omenjeni umetniki so prav iz »mrzle mokrote, od katere pečejo oči« znali ustvariti tisto specifično prepoznavno noto, zaradi katere je navsezadnje tudi ljubljansko jutro bilo lepo, morda tisti hip najlepše na svetu: znali so ujeti Ljubljano in postaviti NUK, naslikati sliko *Doma*, napisati *Črno orhidejo* ... Tudi Klopčič svetovljan in Klopčič modernist je doma v mestu Ljubljani, gospod arhitekt Klopčič pričenja svojo pot *Na sončni strani ulice* in se vedno znova vrača k *Ljubljani Ljubljani*. Svojemu mestu namenja posebno svetlobo, jutranje meglice z Barja pripelje

v sam center, sledi toku reke, vsake toliko se vrne v Tivoli, da preveri, če je še vse po starem, najraje pa se s panoramskim *travellingom* sprehodi po strehah, ki jih ozvoči z jazzom šestdesetih let. Klopčič arhitekt dograjuje svoje mesto z medijem, ki je v celoti zapisan ravno svetlobi.

V tej specifični arhitekturi vizije, v dialektiki svetlobe in sence, ki jo najdemo tako na steni sobe ljubimcev v *Gospodični Mary* kakor v vsaki posamični lekciji profesorja na AGRFT in tekstih pisca *Ekrana*, se spenjajo niti, ki smo jih prek Cankarja iskali pri Klopčiču: jutro je ljubljansko, godba sega naravnost v srce, od mokrote pečejo oči ... Matjaž Klopčič je od vseh slovenskih režiserjev znal najbolj mojstrsko spojiti svetovljanstvo, svetobolje in svetlobo. Zato so ga nagrajevali v Pulju in Ljubljani, gledali v Cannesu in Benetkah, o njem pisali v *Cahiers du cinéma* in *Positif*u, mu prirejali retrospective v Montrealu in La Rochelle. Dvajseto stoletje je bilo njegovo. Zato ga je naša generacija neizmerno potrebovala: da se za nas spominja prihodnosti, da – kot v Kubrickovi *Odisseji 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) – za nas spaja monolite civilizacije s pogledom onstran časa. Ni nam bilo težko imeti rad *Iskanj* – toda potrebovali smo čas, da odrastemo za *Zgodbo, ki je ni* (1967). Vedeli smo, za kaj gre v *Sedmini*, toda kot da bi se morali vsi skupaj malo postarati, da bi znali ceniti vso radikalnost novovalovskega modernizma filma *Na papirnatih avionih*.

Danes vemo, da takih ne delajo več. Ne filmov ne režiserjev.