

Circus fantasticus 14+

pedagoško gradivo

avtorica Jana Drašler



kazalo

uvodna beseda	3
o filmu	3
filmografski podatki.....	3
vsebina	4
portret avtorja.....	4
beseda avtorja	4
režiserjevi zapiski	5
filmski kontekst	7
izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma	10
začetki cirkuške umetnosti.....	10
cirkus in film.....	10
cirkuska družina.....	12
umestitev filma v učne načrte	14

Kolofon | Circus Fantasticus • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Idejna zasnova: Petra Slatinšek, Barbara Kelbl • Uredila: Barbara Kelbl • Avtorica: Jana Drašler • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: iz filma Bonobo Beni • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor, 2011 • Kinodvor dovoljuje in spodbuja nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

uvodna beseda

Pričujoče gradivo pojasni filmski kontekst. Ker osrednje mesto v filmu zavzema motiv potujočega cirkusa, nas gradivo seznani tudi s kratko zgodovino cirkuške umetnosti, s povezavo cirkusa in filmske umetnosti ter z življenjem cirkuških artistov (s posebnim poudarkom na odraščanju v cirkusu), ki jih avtorica obravnava v antropološki raziskavi.

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov **Circus Fantasticus**

država produkcije Slovenija / Irska / Finska / Švedska

leto produkcije 2010

tehnični podatki 35 mm, barvni, 75 minut

jezik brez dialogov

režija Janez Burger

scenarij Janez Burger

fotografija Diviš Marek

montaža Miloš Kalusek

glasba Drago Ivanuša

zvok Robert Flanagan, Daniel Birch

scenografija Vasja Kokelj

kostumografija Alan Hranitelj

maska Alenka Nahtigal

produkcija Staragara, Fastnet films

koprodukcija Cine Works, RTV Slovenija, The Chimney Pot, Film I Väst

producenti Jožko Rutar, Petra Bašin, Morgan Bushe

igrajo Leon Lučev, Pauliina Räsänen, Ravil Sultanov, Rene Bazinet, Daniel Rovai, Marjuta Slamič, Luna Mijović Zimić, Natalia Sultanova, Viatcheslav Volkov, David Boelee, Zhang Xiaoxue, Yannick Martens, Devi Bragalini, Enej Grom

distribucija Cinemania group

vsebina

Sredi vojne vihre na osamljeni planoti moški ostane sam z otrokoma v napol porušeni hiši.

Ženo mu je ravnokar ubila granata v vojaškem spopadu. Pričakuje nov napad. Namesto tega se pri hiši ustavi potujoča karavana cirkusa Fantasticus. Z njimi potuje popolnoma izčrpan vodja cirkusa, ki je na koncu svoje življenjske poti. Ali se lahko v pokrajini vojne in smrti zgodi tudi nekaj lepega? Kakšen je smisel življenja v takšnih razmerah? Je mogoče spoznanje, da smrt ne obstaja?

Tretji celovečerec Janeza 'Mikija' Burgerja govori o vojni skozi sijajen preplet podobe in zvoka ter povsem brez besed. Najboljši film 13. Festivala slovenskega filma je dobitnik šestih vesen in Kodakove nagrade za najboljšo fotografijo.

portret avtorja

Janez Burger (rojen leta 1965 v Kranju), režiser in scenarist, študira na Ekonomski fakulteti v Ljubljani in na FAMU v Pragi, kjer leta 1996 diplomira iz filmske in televizijske režije. Med drugim režira celovečerna igrana filma **V Ieru** (1999) in **Ruševine** (2004). **Circus Fantasticus** je njegov tretji celovečerni film. Živi v Ljubljani.

beseda avtorja

»Ko sem se rodil v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, se je zdelo, da so bile temne sile zla poražene v času druge svetovne vojne in da bomo živeli v bratstvu, enotnosti in miru do konca svojih dni. Kar je ostalo od vsega tega, so samo lepi spomini na otroštvo. Ko razmišljam o tem, kako je človeštvo živelo zadnjih nekaj tisoč let, ne dobimo vtisa, da je živelo v miru, ki so ga občasno prekinile vojne. Živelo je v vojni z občasnimi premirji. Za dokaz je treba samo vključiti televizijo. Vojna spreminja svojo obliko, vendar pa to ne pomeni, da ni sestavni del človeške narave in kot taka del okolja, v katerem živimo. Bilo bi iluzorno misliti, da se bo to dejstvo bistveno spremenilo v naslednjih nekaj stoletjih. Circus Fantasticus obravnava vprašanje, kako preživeti v takem okolju. Dogaja se v vojni, ki ni vezana ne na prostor in ne na čas. Lahko bi se dogajal pred stotimi leti ali tri tisoč let v prihodnosti. Ljudje v tem filmu ne govorijo, kar pa ne pomeni, da je to nemi film. Besede v vojni ne veljajo nič. Če bi veljale, ne bi bilo vojn. Circus Fantasticus je film občutij, atmosfer, senzibilnosti, nadrealnosti. Film, ki govori o tem, kar ne more biti izraženo z besedami.«

- Janez Burger, režiser filma

režiserjevi zapiski

'Zamisel za film se mi je porodila na dolgi, beli peščeni plaži na poljski obali Baltika, kjer ima moja zdajšnja žena – tedanja punca – Magda vikend. Tam sem jo prvič obiskal, bila je jesen 2001, in vozila sva se po tej neskončni plaži s kolesi, veter v laseh, oba sveže zaljubljena ... Odprti široki prostori, bil je tako nor občutek, da sem si rekel, to moram enkrat posneti. Dva dni zatem sem se z avtom peljal nazaj v Ljubljano in poslušal neki nemški radio ... Bil je 11. september. Ko sem prišel v Ljubljano, sem po televiziji gledal, kako se rušita dvojčka, podoba, ki je nihče od nas ne bo nikoli več izbrisal iz spomina ... V istem dnevu sem moral spakirati; šel sem na letalo za Istanbul, ker sem imel tam filmsko delavnico. Še vedno je bil 11. september. Ko sem se pripeljal v Istanbul ob petih zjutraj, so mujezini začeli jutranjo molitev. Vse to se je v meni zmešalo v nekakšen nerazložljiv občutek. Občutek, da se dogaja nekaj zelo velikega – in nekaj zelo čudnega, temnega, nekaj, za kar v resnici sploh ne vemo, kaj je. Kataklizma. Apokalipsa. V enem dnevu so se mi tako zgodili lepota, ljubezen, svoboda, morje na eni strani in konec sveta, vojna na drugi. Takrat sem si rekel: če bom delal naslednji film, ga bom posnel brez besed.

To sem posnel tako, kot je bilo takrat zares ... Le da se ne znam voziti s kolesom po zadnjem kolesu in da takrat, ko sva se vozila z Magdo, ni bilo mrtvecev ...'

'V filmu se vozita s kolesi po plaži deček iz cirkusa in dekle, ki je pred kratkim izgubila mamo. Ravno se ji odpre nov svet, znova začne čutiti, se zabavati – a spet naleti na trupla, na smrt. Mladi cirkusant, ki ima drugačen odnos do smrti, pa ji nakaže, da lahko smrt spremenita v nekaj lepega. S školjkami, kamni, algami okrasita trupla. In spoznata, da smrt ni nič posebnega. Skozi ta film realnost, ki je v njem dovolj realistično brutalna, počasi dobiva nadrealistične odvode, rešitve.'

'Za mnoge je eden ključnih prizorov boj tanka in bruhalca ognja. V tem hipu ga lahko prenesemo na ulice Kaira: tank in človek. Lahko nam govori o človeku in stroju, o Davidu in Goljatu ... Se v trenutku, ko nastane določena podoba, zavedate, koliko plasti ima?

Takrat, ko se pojavi, najbrž ne. Kadar nastaja scenarij, sem v stanju čudne sproščenosti ... In potem gredo stvari skozme. Nikoli pretirano ne mislim zraven. Samo uživam. Ko sem pisal ta

scenarij, sem neznansko užival. Tako zelo, da sem si vmes rekel: Stari, to je res kul. To bo res dobro.'

'Kar pa se težav pri snemanju tiče ... Puščala nam je streha, burja na kraškem robu nam je večkrat odpihnila dele scenografije. Hiša je prvič zgorela, še preden smo jo postavili do konca. Iskra motorne žage je odletela v travo. Trava tam je počasi tlela, to gre pod zemljo, v korenine, ne da bi lahko kaj opazili – in potem je ogenj nenadoma izbruhnil. Tako da ... še preden smo začeli snemati, bi lahko kar nehali. Drugi požar se je zgodil, ko je ustrelil tank. Res je bilo čudno. Nekako se ta film ni in ni hotel posneti. Pri Circusu se je včasih zdelo, kot da se film snema sam, da je čisto vseeno, kaj naredim, lahko grem tudi domov spat, pa se bo film posnel ... Bilo je toliko težav na snemanju, toliko nekega zavlačevanja, zamud zaradi vetrov, pa oblakov, ognjev in vod, pa alg, ampak ta film se je kar snemal – in se je posnel tako, kot je treba. Hočem reči, vsak film je, kot bi bil živ, kot bi imel svoj značaj, svojo voljo in se snema čisto po svoje.'

'Leona Lučeva (ki v filmu igra očeta, op. a.) sem videl v Grbavici (film bosanske režiserke Jasmile Žbanić, op. a.) in takoj sem vedel, da je on pravi človek za to vlogo. Ko sem ga poklical, sem izvedel, da ima dejansko vojno izkušnjo, boril se je v prvih linijah v hrvaški vojni. Torej ima vojno v sebi, in ker sem naredil film brez dialogov, je glavna oseba morala imeti to vojno v sebi, jo nositi v sebi, seveda pa je tudi odličen igralec.'



filmski kontekst

Za Janeza Burgerja je bilo sredi devetdesetih značilno, da je v slovenski film s svojim prvencem **V Ieru** vnesel pristen, sočen, vsakdanji jezik in razbil stereotip o tem, da je slovenščina v filmu vedno uporabljena umetelno, preveč gledališko. V svojem zadnjem filmu pa se je pri razvoju filmske zgodbe naslonil zgolj na podobe in zvoke, ki jih spremljajo, in je popolnoma izpustil govor. S tem je hotel v prvi vrsti sporočiti, da je obdobje vojne, sredi katere se film začne in ga spremlja ves čas, družbena kategorija, pri kateri ni pomemben niti jezik niti čas. Žal se lahko zgodi kjerkoli in kadarkoli. Po drugi strani pa je hotel pokazati, da je ravno nepravilna uporaba besed, ki se sprevrže v sovražni govor, začetek spopada, ki ji sledijo katastrofa in molk ter občutek krivde.

V začetnih kadrih filma se pred nami odpira lirična, s soncem obsijana podoba krajine, v kateri sobiva nekaj oseb, brez komunikacije, srečnih in zadovoljnih. Je ta imaginarna podoba krajine tostran ali onstran? So to angeli? Je to raj? A že v naslednji sceni filma se znajdemo v kaotični in psihično napeti situaciji – spremljamo begajočo družino, ki po srditem vojnem napadu išče svoje najbližje, in ko se v žalosti zateče v zavetje svoje hiše, spozna, da je ostala brez žene in matere. V podobo žalostne družine v stanju močnih psihičnih obremenitev zopet vdre glas, ki izvira nekje zunaj vidnega polja (v filmu temu rečemo off glas). Hiši se približuje hrumeča kolona kamionov, in ko se zaustavi, v temo poskačejo temne postave. V neposrednem in napetem stiku z oboroženim očetom, ki čuva svoje otroke in svoje ognjišče, usoden konflikt preprečijo tri v takšni situaciji popolnoma nestereotipne podobe: podoba otroka, podoba umirajočega starca in podoba nezemeljsko lepe ženske, ki neguje umirajočega. Ti ljudje sestavljajo potujočo karavano cirkusa *Fantasticus*. Ta kader tvori tudi stik glave družine z glavo cirkuške karavane, kar na simbolni ravni pomeni spoj realnega sveta z imaginarnim. Je to prisposoda trka dveh svetov in dveh prostorov, iracionalnega in racionalnega? Obstaja paralelen svet ali svet tam čez? Stik obeh svetov se podkrepi še v zadnjem kadru te scene, ko umrla mati, ki leži na mrtvaškem odru, naenkrat odpre oči.

V naslednjih prizorih lahko opazujemo zблиževanje družine s skupino cirkusantov in tudi njihovo življenje. Svet družine nam je znan, domač, medtem ko je svet cirkusa popolna neznanka. Svet cirkusa je namreč, kot vsak spektakel, realen samo takrat, ko je v akciji, se izvaja. Zato je del cirkuške predstave tudi cirkuško potovanje. Cirkus se prikaže iznenada in ostane le kratek čas. Kot nam sporočajo plakati (ki v filmu sicer manjkajo, kar je povezano z 'vmesnim' stanjem protagonistov, stanjem na meji med življenjem in smrtjo, kjer umestitve v

čas in prostor niso mogoče), je njegov odhod določen že ob prihodu. Kjer je bila prej le pusta in prazna zaplata obrobja, čez noč zraste barvit šotor, saj je razlika s tem očitnejša in se narava njegovega nenadnega prihoda, povezana s prav takim izginotjem, močneje zasidra v zavesti lokalnih prebivalcev. Kolikor opaznejši je cirkus med svojim gostovanjem v mestu, toliko bolj očitno izgine po zadnji predstavi. Paradoks cirkusa je, da mora nenehno odhajati, če hoče obstati. Ker je dramatično konstruiran kot »tisti, ki je vselej na poti«, torej zunaj družbenega časa skupnosti, v katerih gostuje, in zunaj njihovih »zgodovin«, tudi ne more zavzemati njihovega prostora. Skupina cirkusantov nikdar ne pride »od daleč« in »za stalno«, temveč jo večinska skupnost vidi kot tisto, ki »nima doma, pride danes in odide jutri«, a je hkrati tu »od nekdanj«. A kaj se zgodi z življenji cirkusantov, ko ugasnejo luči? So sploh še cirkusanti ali postanejo takšni kot mi? Je zgolj smrt tisto, ki oba sveta druží v eno? Burger nam v tem filmu kot vzporedne glavni zgodbi pokaže tudi podobe iz življenja artistov. Z njim torej stopimo v zakulisje. Prek črte, iz sveta irealnega spektakla v vsakdanje življenje. V prostor, v katerem cirkusanti nastopijo kot tisti, ki v opustošen, prizadet prostor vnesejo obnovitvene oblike življenja (človeško etiko, solidarnost, prenašanje spretnosti, dobroto, tovarištvo in ljubezen). To harmonijo sožitja zmoti ponoven vsiljiv vdor realnega sveta. Nastopi ključna in morda najlepša scena filma, ko se na horizontu pojavi stroj za ubijanje v podobi tanka. Nasproti mu besno steče eden od artistov in se mu golorok zoperstavi. Ve, da ima v dvoboju približno enakovredne možnosti zgolj in samo v primeru, če mu uspe uničujoči stroj povleči v polje svojega imaginarnega sveta artistskega spektakla. Ko mu to uspe, smo priča igri humanizacije stroja za ubijanje. Ko tank sprejme igro merjenja artistskih veščin, postane s strani vseprisotne vojaške ekonomske logike nekoristen. Celo več, postane škodljiv in s tem tudi sovražnik, zato ga v imenu vojaške doktrine iz lastnih vrst tudi eliminirajo. Po tem in naslednjem prizoru, ko hči iz hiše in cirkuški fant na potepu naletita na naplavljen in skoraj že razpadla vojaška trupla na plaži, katerih realno podobo smrti spremenita v imaginarno podobo življenja, nastopi trenutek katarze. V praznem vmesnem prostoru je ljubezen tista odrešujoča sila, ki usmeri življenje obremenjujoče preteklosti v vitalno prihodnost. V paralelni prostor miru in sožitja, ki ga nadzorujejo angeli. V filmu je personalizirana podoba angela varuha v umrli materi z začetka filma, katere prisotnost protagonisti filma zaznavajo, vidi pa jo zgolj deček cirkuškega para kot personifikacija čiste duše. Njeno simbolično dajanje blagoslova in smrt cirkuškega vodje, glave družine v imaginarni cirkuški areni življenja, pa tudi obred očiščenja, simbolično odpro prostor ponovnega vznika življenjske ljubezni. Nič več zavezujočega ne materializira

podobe sveta in ne veže duš v materialnem. Čas je za ponoven vznik. Čas je, da karavana krene na pot.

Circus Fantasticus je film nasičenih, simboliziranih podob. Film, ki ga bomo zgolj nemo gledali in potem o njem veliko govorili.



izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma

začetki cirkuške umetnosti

Prvi cirkus v obliki, v kakršni ga poznamo dandanes, je v poznem 18. stoletju ustanovil Anglež Philip Astley. Zanimivo je – predvsem v kontekstu filma **Circus Fantasticus**, v katerem cirkus nastopi kot nekakšna odrešitev v času vojne –, da je bil Astley pravzaprav nekdanji vojak, povratnik iz sedemletne vojne med Anglijo in Francijo, ki si je, kot mnogi drugi, na londonskih ulicah služil kruh z jahalnimi veščinami. V bitke so mladeniči namreč večinoma odhajali zelo mladi, zato niso imeli priložnosti, da bi se izučili za katero koli drugo delo ali obrt. Astley je izstopal iz množice konjenikov predvsem po svoji ambicioznosti in velikopoteznosti: ni samo prikazoval veščin na ulici, temveč je dal postaviti veliko leseno stavbo, zaradi potrebe po obsežnejšem sporedu pa je v svojo jahalno šolo kmalu povabil vrhovodce, žonglerje, klovne in človeške spačke. Ti so se vanjo preselili z ulic in sejmov ter svoje nastope združili v organiziran prikaz veščin, prikaz, ki je bil pred tem le razdrobljen in nomadski. Nekaj desetletij pozneje pa so cirkusi na obeh straneh Atlantika že poganjali kot gobe po dežju. Angleški konjeniki, ki so se po spletu okoliščin udomačili še v klovnovskih spretnostih, italijanski žonglerji, francoski akrobati in nemški krotilci so skozi vse 19. stoletje s skupnimi močmi ustvarjali novo obliko mednarodnega podjetja, iz katerega je izšla vsa poznejša industrija zabave. Ko so močnejše države (predvsem Anglija, Francija in Nizozemska) osvojile velikanske imperije Afrike in Azije, so se konjem v cirkusu pridružili tudi tigri, levi, sloni, zebre, kamele in nosorogi; žalostni dokazi, da so daljna ozemlja osvojena in podrejena.

cirkus in film

Na svoji zgodovinski poti je cirkus preživel mnoge vzpone in padce. Zmagoslavje elektrike, ki jo je cirkus sprva navdušeno uporabljal v svoj prid, saj mu je pomagala narediti spektakel vidnejši in zato »še bolj resničen«, je na začetku 20. stoletja z vse večjo popularizacijo filma sprožilo počasen, a vztrajen zaton cirkusa. Da bi mogel konkurirati modernosti gibljivih slik, je cirkus s hujšo vneto kot kdaj prej oglaševal vse bolj »senzacionalne« spretnosti artistk in artistov, koval svoje ikone po načelih industrije zvezdnitva in obljubljal spektakle megalomanskih razsežnosti, k čemur so sodili tudi večji šotori in večje število sedišč. Številčnejše občinstvo, ki ga je cirkus spočetka vendarle uspeval speljati kinu, pa je dolgoročno pomenilo dvorezen meč in že v tridesetih letih 20. stoletja so se cirkusi znašli v zagati; večja ko je bila popularnost kakšne zvezde, več ljudi je hotelo videti njeno točko, in večja ko je bila zato

razdalja med zvezdo in občinstvom, manjša je bila vidljivost. Karizmatični, skoraj mitološki liki cirkuških artistov so s tem dokončno izgubili človeško komponento in se fizično tako oddaljili, da je bila psihološka bližina, ki je pogoj vsakršne identifikacije, nemogoča. Občinstvo se je razočarano obrnilo stran od cirkusa in znova našlo stik z izgubljeno bližino na filmskem platnu, v zavetju velikih planov, poudarjenih detajlov in jasno prikazanih notranjih stanj, ki so se zarisovala na obrazih igralk in igralcev. Film je gledalcem, naveličanim bleščavega senzacionalizma, ponudil navidezno nasprotje, ki pa je bilo v resnici le druga oblika spektakla: privid intimnosti.

Razmerje med cirkusom in filmom pa ni bilo vselej tekmovalne narave; nasprotno. Ne le da so cirkusi prikazom prvih zapisov na filmski trak pogosto namenili poseben šotor, ki je nadomestil poprejšnje panoptikume, panorame in mehanična gledališča, temveč so tudi prvi filmski igralci in igralk pogosto izhajali iz vrst cirkuških artistov. Eno izmed bolj znanih preobrazb iz artistke v filmsko igralko je v dvajsetih letih 20. stoletja tako poosebljala Fern Andra, ameriška akrobatka, ki je leta 1913 s skupino drugih cirkusantov pripotovala v Berlin in v njem le dve leti pozneje ustanovila prvi veliki filmski studio na območju Nemčije. Ta se je ponašal z zavidljivo produkcijo šestih do osmih filmov na leto, pri čemer morda ni odveč omeniti, da si je večina filmov za svoje prizorišče izbrala prav cirkuško okolje.

Četudi je cirkus počasi, a vztrajno, klonil pod prevlado kinematografa, so mnogi filmski režiserji v prihajajočih desetletjih – pa vse do danes – v njem črpali navdih za svoja dela. Med najbolj znanimi je **Cirkus** (1928) Charlesa Chaplina. Leta 1932 je občinstvo šokiral film Toda Browninga **Spački** (v izvirnem naslovu **Freaks**, 1932), ki še zdaj ohranja oznako provokativnosti. V ospredje namreč postavi groteskne cirkuške like, ki so jih igrali resnični cirkuški 'spački', torej ljudje, oboleli za mikrocefalitisom, brez rok in nog, siamski dvojčici, bradata ženska in pritlikavci. Povsem drugače je nekaj desetletij pozneje cirkus v svojih fimih obravnaval italijanski filmski režiser Federico Fellini. Čeprav v prav vsakem Fellinijevem filmu najdemo kaj cirkuškega, je njegova obravnava tovrstnih tematik in likov nedvomno kulminirala v filmu **Cesta (La Strada)**, 1954). V filmu spremljamo cirkuško potovanje „od obale do obale“, na katerega se podata Zampano (Anthony Quinn), potujoči artist, orjak, ki z močjo svojih mišic trga železne verige, in Gelsomina (Giulietta Massina), čudaška klovnosa, polna božanske miline in utrganosti. Liku cirkuške artistke se je s filmom **Lola Montes** (1955) posvetil tudi nemški režiser Max Ophuls, v filmu pa spremljamo življenje zvezde na trapezu, ki se tako v cirkuški areni kot na družbeni lestvici vzpenja vse više in više, dokler je usodni padec

z višine ne spremeni v »spako«, odtlej postavljeno na ogled, v posmeh in svarilo vsem (ženskam?), ki težijo k preseganju svojih – družbeno določenih – možnosti. Film **Trapez** (1956) angleškega režiserja Carola Reeda je cirkuško artistko (igra jo Gina Lollobrigida) v skladu s tedanjo hollywoodsko doktrino zamejil v stereotipno vlogo dive, ujete v ljubezenski trikotnik med Tonyjem Curtisom in Burtom Lancastrom, ki je, kot bivši cirkuški akrobat, večino prizorov na trapezu odigral samostojno. Povsem nestereotipno pa se je, kot je pri njem v navadi, cirkusa lotil David Lynch s klasiko **Človek Slon** (1980), posneto po resnični zgodbi Johna Merricka (igra ga John Hurt), ki je imel obraz zaradi hude bolezni poln buškastih tumorjev in so ga zato kazali v cirkusih viktorijanske Anglije. Leta 1987 se pojavi kulturni film **Nebo nad Berlinom** nemškega režiserja Wima Wendersa in avstrijskega pisatelja Petra Handkeja, elegična, 'angelska' kontemplacija o zidovih in razmejitvah, ki puščajo za seboj prostore opustošenja, o ljubezni in sočutju. Cirkuški šotor je umeščen na sam Potsdamer Platz, puščobno mesto meje dveh nasprotujočih si režimov in kot tak zavzame vlogo krožnega središča preteklosti v linearni modernosti sodobnega Berlina, ki je hkrati simbolni in realni prostor. S pomenom 'vrvohodčevega' prostora kot stika med nebom in zemljo pa se v odličnem, z Oskarjem nagrajenem dokumentarnem filmu **Človek na žici** (2008) ukvarja tudi režiser James Marsh. Film opisuje dogodek, ki se je zgodil 7. avgusta 1974 dobrih štiristo metrov nad tlemi. Triindvajsetletni Francoz Philippe Petit je stopil na žico, napeljšano med newyorška stolpa najvišje zgradbe na svetu, Svetovnega trgovinskega centra oz. Dvojčka. Na žici je zaneseno poplesaval ter jo osemkrat prehodil, preden so ga aretirali, medtem pa je množica s strahom in navdušenjem opazovala prizor, ki je jemal dih. Film smo imeli priložnost videti tudi v Kinodvoru, na voljo pa je tudi za šolske ogleda.

cirkuška družina

Omrežje cirkuške subkulture zvečuje pletejo prav družinske vezi, saj cirkusanti najpogosteje potujejo v družinah. Večje družine imajo cirkuse v lasti, manjše pa se jim priključijo na turneji in si po izteku pogodbe poiščejo delo v kakšnem drugem cirkusu. Delo v cirkusu je torej stvar cele družine, zato se tudi izkušnja otroštva znotraj cirkuškega tabora močno razlikuje od siceršnjega modela, ki prevladuje v zahodnem svetu. Otroci so vse od malih nog močno vključeni v delo in življenje svojih staršev. Ko gredo drugi v vrtec, cirkuški otroci ostajajo med karavani in šotori; vse dni opazujejo življenja staršev, sorodnikov in sosedov ter se od njih učijo. Že dve- in triletniki med igro navdušeno oponašajo svoje starše, klovne, žonglerje ali

akrobate, a skozi igro se v resnici urijo v veščini in s tem pripravljajo na zmagoslavni nastop, ki ga bodo nekoč, po letih in letih vztrajne vadbe, ponosno predstavili v 'pravi' cirkuški predstavi. Občudujejo svoje starše, ko se ti ob večerih prelevijo v čudežne like, ki v bleščečih kostumih in z vpadljivim ličilom na obrazu premagajo zakone gravitacije, se spretno izmaknejo možnosti tveganja in od občinstva požanjejo bučen aplavz. Hkrati pa ti otroci dobro poznajo manj svetle plati cirkusa, napor ob nenehnem postavljanju in podiranju šotora, pri katerem sodelujejo vsi, neskončne vožnje in potovanja v vsakršnih vremenskih razmerah, dolga obdobja zimske brezposelnosti, ki starše pehajo v obup. Ne nazadnje so njihovi starši vsak dan izpostavljeni dejanskim nezgodam, nesrečam, padcem, do katerih sicer redko pride, a zgodijo se vendarle. Nekateri otroci, ki so priče takšnim prizorom, nosijo posledice vse življenje. Vrvohodca, zakonski par iz italijanskega cirkusa Moira Orfei, sta nekoč povedala: 'Hči nikdar ne stopi v cirkuški šotor, kadar sliši glasbo, ki spremlja najino točko. Preveč jo je strah. Ne more naju videti na vrvi. Nekoč je bila priča nesreči; očeta je spodneslo na vrvi in ob padcu se je hudo poškodoval. Od tega je že zelo dolgo, a ona si vse od takrat ni ogledala niti ene same predstave. Odločila se je, da ne bo živela z nama v cirkusu, izbrala si je drugačno življenjsko pot.' Takšni primeri – da bi otroci izbrali lastno, samosvojo pot – so v cirkuškem svetu sicer redki. Složnost in enotnost med starši in otroki, nadaljevanje družinske 'tradicije', nenehno urjenje ter usmerjenost k istemu cilju – večerni predstavi – so namreč bistvenega pomena za preživetje družine v cirkusu in cirkusa na splošno. Družina se je primorana obdržati skupaj – če ne iz drugih razlogov, pa zavoljo skupne točke v predstavi, točke, ki artiste naredi odvisne od njihovih sester, bratov, staršev in otrok. V strahu, da bi se njihovi otroci osamosvojili, jih zapustili ter s tem uničili točko in prelomili z družinsko »tradicijo«, starši strogo nadzorujejo načrte, pogodbe in povezave, hranijo denar pri sebi in »nagrajujejo« svoje otroke s »simbolično« žepnino in »darili«. Pravila izvajanja cirkuških spretnosti niso zapisana v šolskih učbenikih in posredovana skozi formalne učne procese, marveč so del vsakdana in življenja artistov. V življenju cirkuške družine ima točka posebno mesto; vse je podrejeno točki, zanj o vsakdo stori vse, kar je mogoče. Na tak način življenja in mišljenja cirkuški starši že od malega navajajo svoje otroke. Čeprav se zdi to zunanjemu pogledu pogosto kruto in neusmiljeno, je hkrati nujno sredstvo za vzdrževanje cirkuške skupnosti; obdobja brezposelnosti, pogosti bankroti, odsotnost pokojninskega zavarovanja, pogodbeni začasnost delovnih razmerij in izjemno visoke zdravstvene zavarovalnine (te je zaradi velike možnosti nesreč mogoče skleniti le s specializiranimi zavarovalnicami) dajejo toliko večji pomen družini, ki je svojim članom v splošni negotovosti edina zmožna zagotoviti ustrezen občutek varnosti, zanesljivosti in zaščite.

To zavezuje posameznike k veliki odgovornosti in lahko poraja napetosti v družinskih odnosih, pri čemer so posebej občutljive vezi med starši in njihovimi otroki. Otroci skoraj nimajo izbire, saj so možnosti za njihovo osamosvojitve pičle; ker so svoje otroštvo in obdobje adolescence preživeli v zaprtem svetu cirkusa in ker se njihov svet razlikuje od svetov tistih, ki nimajo njihovih izkušenj, se mladi, komaj odrasli ljudje, v »zunanjem svetu« le stežka znajdejo. Čeprav navadno delajo že od malega, jim starši iz že omenjenih razlogov dajejo »žepnino« namesto »plačila«, zato nimajo financ, s katerimi bi lahko začeli samostojno življenje. Niso več v letih, ko bi si lahko privoščili povsem nov začetek, njihova formalna izobrazba pa je večinoma nezavidljivo nizka. Poleg naštetega gre upoštevati še trdovratne privzgojene in s predsodki napolnjene predstave o »svetu onkraj cirkusa«, v katerih je ta neprijazno, tuje okolje, povsem nasprotno domačnosti cirkuških taborov. Morda ni odveč omeniti, da je naloga takih predstav bržkone »strašilna«: njen namen je, da bi čim dlje zadržala cirkuške potomce v varnem, četudi klavstrofobičnem območju cirkusa.

In vendar, relativna zanesljivost sorodstvenega omrežja ter navajenost na nomadski način življenja marsikaterega cirkuškega artista odvrneta od misli na drugačne, ne-cirkuške poti. Četudi šele po vrnitvi s (kratkega) izleta v zunanji svet si morajo artisti slej ko prej priznati, da je izkušnja življenja v cirkusu nekaj, kar se za vselej vpiše v telo. »Ne sklepam kompromisov med svojim delom in časovnimi trendi, nočem biti v koraku s časom. Ljudje iz cirkusa smo ujetniki vzvratnega gibanja; medtem ko se ostali svet premočrtno pomika v prihodnost, mi kljubujemo spremembam in vztrajamo v svoji istosti,« piše v avtobiografski pripovedi mlade angleške artistke, ki se je na začetku devetdesetih let 20. stoletja pridružila cirkusu.



umestitev filma v učne načrte

Čeprav **Circus Fantasticus** obravnava perečo tematiko vojne, ne gre za vojni film v klasičnem pomenu, ki bi bil poln nasilnih akcijskih prizorov in površne delitve likov na zmagovalce in poražence. Je film o iskanju miru, medčloveške složnosti, solidarnosti, ustvarjalne moči in upanja, ki vedno znova presega rušilne sile. Zaradi učinkovitega prikaza psiholoških posledic, ki jih grozote vojn puščajo svojim žrtvam, je primeren za obravnavo pri pouku zgodovine ter etike in državljske vzgoje. V filmu večinoma ne nastopajo poklicni igralci, pač pa mednarodna zasedba "pravih" cirkuških artistov, ki jih je režiser izbral na obširnih avdicijah v Berlinu in Parizu. Ker je cirkuška umetnost v šolskih kurikulumih povsem spregledana, bi jo veljalo omeniti med pripravo na ogled filma. Zaradi tesne povezave zgodovine cirkusa s kolonializmom zahodnih držav v 18. in 19. stoletju je tema še posebej primerna za obravnavo pri pouku zgodovine, saj je tipičen primer popularne kulture v službi prevladujoče ideologije.

