

Ljubljana je ljubljena 16+

pedagoško gradivo

avtor Andrej Šprah



kazalo

uvod	2
o filmu	3
zanimivosti	4
film in kontekst	5
izhodiz a za pogovor o klju nih tematskih sklopih filma	
spomin	9
zgodovina	11
Oenske junakinje	14
umestitev filma v srednjezolske u ne na rte	16
beseda avtorja	18
priporo ena literatura	19



uvod

Pri ujo e gradivo je namenjeno vsem tistim, ki bi z mladostnikom 0eleli razpravljati o dolo enih problemskih izhodiz ih, ki jih film nakazuje s svojimi vsebinskimi in oblikovnimi poudarki. Osredoto ili se bomo predvsem na vprazanja, ki jih film zastavlja skozi problematizacijo dileme spomina na travmati no preteklost, na vidike verodostojnosti zgodovinskih dejstev in na vlogo 0ensk v okupirani Ljubljani. Ker poslednji film Matja0a Klop i a simbolno povzema njegov opus v cel oti, bomo izhodiz no osvetlili tudi pojem »filmskega avtorja« oziroma avtorskega filma. Seveda so na tem mestu izpostavljeni zgolj nekateri klju ni vidiki filma, ki s svojo . tako tematsko kakor estetsko . vsestranskostjo ponuja ze vrsto drugih izto nic za pogovor in razmislek.



o filmu

filmografski podatki

Ljubljana je ljubljena, Slovenija, 2005, 110 min, slovenski jezik, 35 mm, 1:1,85

režija in scenarij Matjaž Klop i

pomožnik režiserja Martin Turk

igrajo Kristijan Guček (Oton), Iva Krajnc (Marjana), Igor Samobor (Giorgio), Nataša Barbara Grašner (Anita), Polde Bibič (Martin Krpan - postrežnik Jaka), Ivanka Mežan (Shirley), Barbka Cerar (Sonja), Ivo Ban (Kralj), Dare Vali (župan), Slavko Cerjak (oče), Mirjam Korbar Žlajpah (mama), Metka Drovc (nona), Zlatko Učman (nono), Radko Polič (stric), Matija Vastl (Aco), Ivo Godni (katehet Žužek), Janez Vek (Vasko), Demeter Bitenc (žef Vic) idr.

fotografija Tomislav Pinter

montaža Janez Bricelj

glasba Urban Koder

scenografija Matjaž Pavlovec

kostumografija Leo Kulaz

oblikovalka maske Mirjam Kavčič

snemalec zvoka Jože Trtnik

oblikovanje zvoka Boris Romih

producent Arsmedia . Franci Zajc

koprodukcija Mestna občina Ljubljana, Jadran film Zagreb, Radio televizija Slovenija

direktor filma Frenk Celarc

distributer Ljubljanski kinematografski inštitut

vsebina

Nosilna zgodba filma **Ljubljana je ljubljena** po zagotovilu Matjaža Klopčiča v veliki meri temelji na avtorjevem lastnem podobenstvu, ki ga je kot otrok in mladostnik prebil v slovenski prestolnici. Njegovi spomini, ki se pričnejo leta 1934 z atentatom na kralja Aleksandra Karađorđevića v Marseillu, se najpodrobneje posvetijo obdobju druge svetovne vojne, iztečejo pa se v pregledu povojnih usod ključnih akterjev filma. Osrednji del filmskega dogajanja zajema italijansko in nemško okupacijo, dejavnosti ilegalcev, razseljevanje družin, zapiranja, mučenja, internacijo in streljanje talcev, preganjanje židov, hkrati pa govori tudi o pristajanju dela domačinov na zahteve okupatorjev, o prepovedanih ljubeznih in osebnih razmerjih. V mozaikni zgradbi pripovedi se nizajo epizode, v katerih se filmski liki prebijajo skozi nezavidljive situacije, kamor so jih pahnila tragična zgodovinska okolizina. Glavni nosilna figura filma prvoosebni pripovedovalec, gimnazijec Oton, se njegova zgodba prepleta z vrsto osebnih izkušenj samežank in samežanov, ki pogosto prikazujejo drugačno podobo dogajanja v mestu, kot smo je (bili) vajeni. Predvsem ženske junakinje so tiste, ki s svojimi dejanji najpogosteje obravnejo prenekatero zakoreninjeno predstavo o življenju v okupirani prestolnici. Celota tako na eni strani odstira tančice z vrste zamolčevanih, zakritih in zatajvanih plati zgodovine Ljubljane, na drugi pa v prvi plan postavlja ženske in njihovo neuklonljivost v času najtežjih preizkušenj.

Film je posvečen stoti obletnici slovenskega filma, zestdeseti obletnici osvoboditve Ljubljane in pisatelju Rudiju Šeligu.



zanimivosti

Slovenska prestolnica ima v filmskem opusu Matjeja Klopja prav posebno mesto. Tako je leta 1965 posnel kratki film **Ljubljana je ljubljena**. V njem na filmsko eksperimentalen način obravnava srečanje in sprehod dekleta in fanta po ljubljanskih parkih, Tivoliju in Rožniku. Film je posnet po narečnih »notranjega dialoga« mladeniča, v katerem se soočita Ljubljana in njegova ljubljena.

Leta 1969 je po literarni predlogi Bena Zupana nastal Klopjev film **Sedmina**, ki se sicer loteva podobne tematike kot zadnji celovečerec **Ljubljana je ljubljena**, vendar skozi precej drugačno perspektivo. Film obravnava dogajanja leta 1941 v slovenski prestolnici in dejavnosti mladih ilegalcev, ki jih je fašistična okupacija iz brezskrbnosti gimnazijskega vsakdana potegnila v oboroženo odporniško gibanje ter soočenje z okrutnimi dejstvi vojne.

Ljubljana je znova osrednje prizorišče filma **Strah** (1974), kjer Klop obravnava razkroj mešanstva ob koncu 10. stoletja, v času znamenitega ljubljanskega potresa.



film in kontekst

V sodobni slovenski filmski ustvarjalnosti po letu 1991 zavzema **Ljubljana je ljubljena** (1) prav posebno mesto. In si cer zato, ker je na ravni vsebine edini primer poosamosvojitvenega filmskega soo enja s asom druge svetovne vojne, po drugi plati pa predstavlja unikatno delo, ki mu s prefinjeno estetiko in raznovrstnimi pripovednimi prijemi uspeva preteklost predstaviti v druga ni perspektivi, kot smo je bili vajeni.

Za razliko od so asnih doma ih filmov, ki se ozirajo nazaj predvsem zato, da bi s staliz a sedanjosti povedali konkretno zgodbo o nekem pr eteklem dogodku ali usodi izbranega posameznika, oziroma zato, da bi skuzali razreziti dolo eno zgodovinsko zagato . takzni so npr. **Ko zaprem o i** (Franci Slak, 1993), **Radio doc.** (Miran Zupani , 1995), **Herzog** (Mitja Milavec, 1997), **Outsider** (Andrej Kozak, 1997) in **Zvenenje v glavi** (Andrej Kozak, 2002), **Brezno** (Igor ¥mid, 1998), **Sladke sanje** (Sazo Podgorzek, 2001) . , si Klop i prizadeva spomin na preteklost ufilmati kot dejavno reaktualizacijo dogajanj z izpostavljanjem staliz , ki ne sledijo splozno utrjenim predstavam, ampak jim protipostavlja predrua ene podobe. Klop i evo ponovno preizprazevanje obravnavanega dogajanja dosega izjemen u inek predvsem zavoljo dejstva, da vsebinski poudarki celote odlo no sovpadajo s filmskimi pripovednimi in oblikovnimi sredstvi. **Ljubljana** tako docela zadosti

¹ Zaradi poenostavitve izra0anja bo v nadaljevanju naslov filma **Ljubljana je ljubljena** uporabljan v skrajzani obliki **Ljubljana**.

avtorjevim lastnim merilom dobrega filma, ki jih je neko sam opredelil takole:

»Oblika se mora skladati z vsebino! Elementi filmskih izraznih sredstev se morajo zlivati z idejo in konstrukcijo filma v enoten, zaokrožen vtis filmskega dejanja.«

Na formalni ravni (tj. na ravni uporabe filmskih izraznih sredstev) bi bilo tako mogoče reči, da se je Klopčič s svojim zadnjim delom poklonil lastnim filmskim koreninam. Režiser namreč velja za enega ključnih predstavnikov slovenskega filmskega modernizma. Seveda bi **Ljubljano** lahko opredelili kot modernistični film, saj za takšno trditev umanjajo zgodovinsko-kulturne okolizine. Vseeno pa je modernistični pridih zaznaven v vrsti dejavnikov. Takzna je, recimo, metoda kontrapunktiranja, to je ustvarjalni način, v katerem je vizualna plat filma pogosto neusklajena (ali celo v nasprotju) s konkretnim vsebinskim dogajanjem, hkrati pa se posamezni prizori med seboj ne skladajo (kot kamenčki v mozaiku), ampak se neredko razvezujejo, da bi zele na koncu sovpadli v pomensko in estetsko celoto. (Za primer lahko na eni strani vzamemo pojavljanje kričev in rdečih barv bodisi v obliki rdečih nageljnov, krvi, zastave, Anitine obleke itn. v ključnih trenutkih filma; na drugi strani pa imamo dejstvo, da je meja med tistim, kar naj bi se dejansko dogajalo, in prizori, ki so zgolj plod Otonovih blodenj, sanjarij in hrepenenj, v veliki meri zabrisana.)

Ključni poudarek filma je zaznaven v dejstvu, da se večinoma osrednjih osebnosti filma obnaša precej drugače, kot smo vajeni iz večine filmskih, pa tudi literarnih del, ki obravnavajo sorodne ali celo identične tematike. (**Ljubljana** se tako, nemara presenetljivo, razlikuje celo od Klopčičevega lastnega filma **Sedmina**, o katerem je kratka notica priložena v poglavju Zanimivosti.) Edina tradicionalna figura filma je pravzaprav zgolj nosilec pripovedi Oton, ki se s svojimi težavami odražanja ne razlikuje dosti od, denimo, Marjana v filmu **Ljubezen** (1984) Rajka Ranfla (glej izpostavimo zgolj en primer). Vsi drugi protagonisti delujejo v nasprotju s priakovanji: kljub fašističnemu in kasnejemu nacističnemu zavojevanju se skuša večinoma ljudi prilagoditi novim, preprav nezavidljivim okolizinam in v veliki meri podrediti okupatorskim zahtevam. Takzna podoba precej posega v predstave o medvojni **Ljubljanici** kot »mestu heroinji«. Preprav film obravnava tudi dejavnosti ilegalcev, jih ne poveljuje, ampak njihovo vlogo postavlja na obrobje dogajanja. Celotični nosilec odpornitve, skrivnostni komunist Ernest, je aretiran zaradi povsem banalnega, neherojskega spodrsaljaja. Če posebej pa so ključne ženske osebnosti (Anita, Marjana, Sonja) tiste, ki delujejo docela drugače kot junakinje slovenskih

zgodovinskih, vojnih ali partizanskih filmov . neuklonljive matere, drzne ilegalke, poOrtvovalne podpornice mozkih ð Njihova dejanja so v najve ji meri podrejena lastnim Oeljam, hrepenenjem in pogledom na svet, ki jih motivirajo predvsem ljubezen, erotika in Oelja za preOivetjem. Zato nemara Klop i potrebuje posamezne »nevtralne« figure . Shirley Temple in postrez ka Jako (ta je po potrebi tudi Martin Krpan in kabarejski igravec), ki v bistvu prevzemata podobno vlogo, kot jo ima zbor v klasi ni grzki tragediji.

Zaradi izjemno kompleksne zasnove se Klop i ovo poslednje delo nadvse uspešno izmika posameznim Oanrskim opredelitvam. S svojimi poudarki namre zaobsega vrsto dolo il, ki ustrezajo vsaj karakteristikam zgodovinskega filma, vojnega filma ali filmske drame. Dejstvo je seveda, da se tudi znotraj posameznih filmskih zvrsti dolo ene zna ilnosti prekrivajo, prepletajo ali sovpadajo. Vseeno pa se o **Ljubljani** dozdeva najustrezneje govoriti kot o avtorskem filmu.

Pojem avtorskega filma sicer izvira iz francoske filmske misli in ustvarjalnosti ob koncu 50. let dvajsetega stoletja. Izhodiz no se je nanazal zlasti na filmske ustvarjalce, ki so kar se da celovito obvladovali proces nastajanja filma in niso bili zgolj reOiserji, marve najpogosteje tudi scenaristi in producenti filma, v asih pa so prispevali svoj dele0 tudi kot snemalci, igralci, avtorji glasbe itn. Klju nega pomena za avtorski film je bilo tudi dejstvo, da je nastajal zunaj mainstreamovske, komercialne, studijske produkcije, najpogosteje neodvisno od prevladujo ih modelov filmske industrije v dolo enih okoljih.

Hkrati pa je vprazanje avtorskega filma tesno povezano tudi s pojmom »politika avtorjev«, kjer pa se osnova filmskega avtorstva nanaza zlasti na vprazanje filmske reOije kot na ina »mizljenja v podobah« in opredeljuje predvsem formalne in estetske vidike realizacije posameznega dela.

Obe pojmovanji sta se skozi as spreminjali in dandanes se v bi stvu pogosto neselektivno uporabljata tako za celovitost avtorskega pristopa v opusu posameznega reOiserja kakor za formalno bravuroznost dolo enih filmskih naslovov. Poudariti pa je treba, da se oznaki Oanrski in avtorski film v osnovi ne izklju ujeta, ampak dopolnjujeta. Zgodovina sedme umetnosti pozna vrsto avtorskih imen, ki so se prete0no ali pa celo izklju no posve ala Oanrskemu filmu. Na eni strani imamo tako reOiserje, ki so se ukvarjali zlasti z enim samim Oanrom: Alfred Hitchcock, nenadkriljivi mojster trilerja in filmskega suspenza; Dugl as Sirk, klju ni ustvarjalec

filmske melodrame; John Ford, najvidnejši predstavnik vesterna itn. Na drugi strani pa imamo avtorje, ki so se preizkusili v različnih žanrih: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese in šteje vrsta drugih so tako imena, ki jih je mogoče povezati s celotno paleto ključnih sodobnih filmskih žanrov in podžanrov.

V našem primeru tako oznako avtorski film uporabljamo predvsem v tistem pomenu, ki se sklicuje na figuro avtorja kot nosilne ustvarjalne sile ključnih dejavnikov v izjemno zapletenem, skupinskem delu pri nastajanju posameznega filma. V takšnem pojmovanju v Sloveniji status najvidnejših avtorskih imen zagotovo pripada Božjani Hladniku in Matjažu Klopčiču.



izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma

spomin

Za filmska dela, ki se posvečajo preteklosti, je izjemnega pomena vpražanje, kdo predstavlja ključnega nosilca pripovedi. Kdo torej uveljavlja vpliv na pogled in pripoved. V primeru Klopčičevega filma je nosilna vloga obravnave preteklosti

podeljena spominski sledi posameznika. Osrednjo vlogo pri upodabljanju dogodkov namreč v največji meri zavzemajo avtorjevi spomini, podoben skozi pogled »pripovedovalca« Otona. Čeprav se posameznikovo doživljanje mestoma prekriva z zgodovinskim dejstvi (atentat na kralja, samomor Oupana Tavarja, strmoglavljenje letala na NUK, streljanje talcev v Gramozni jami), je tudi tem historičnim dejstvom podeljen izraziti individualni pridih. In tudi v spominskem gradivu prevladujejo standardne tematike odrazanja, zlasti fascinacija nad vsem, kar zadeva spolnost, pa kljub temu ni preatendarle daje negotov, tragičen čas vojne. Zato je mogoče reči, da gre kljub mladostniški vznesenosti nadzelo nevidnim, prvokrat doživetim ali komaj slutnim, vendarle za travmatične spomine (to so spomini na zelo huda, teška doživetja, kot so pri evanje grozodejstvom, nasilju, doživljanje krivic, tragične izkuznje, smrt bližnjih), ki se pri posamezniku zasnaujajo na povsem svojstven način.

Splošno uveljavljene predstave o preteklosti najpogosteje obravnavamo s pojmom »kolektivni spomin«, ki se je izoblikoval na temelju sestave vrste različnih dejavnikov, kakršni so zlasti individualni spomin, kulturni spomin in uradno zgodovinsko opisje. Kadar so pri kolektivni zavesti (naroda, družbene skupine, bodisi mainstreamovske bodisi marginalne) v sredini travmatični dogodki, dobijo zavoljo skupinske (najpogosteje medijsko posredovane) obdelave status dokončnosti.

Travmatični spomini posameznika pa, nasprotno, vsehskozidelujejo po načelu nedovrženosti, saj se ob vsakršnem ponovnem obujanju v njih odraatudi neposredni vpliv časa, v katerem se spominja. To je posebej velja za spomine iz otroštva, saj je na njihovo zasnovovplivala vrsta dejavnikov v procesu odrazanja. Tisto, čemur se v raziskavah spominare »spominska sled«, je tako v najzgodnejših spominih otroštva in odrazanja pogosto zabrisano oziroma se skozi čas spreminja. Ne gre torej za utrjene, dokončne spominske predstave, marveč za spremenljive podobe o resnici dejanskega dogodka, ki se ga spominjamo. Seveda spomini v vsakem primeru pomenijo enega ključnih dejavnikov posameznikove identitete.

Na podoben način delujejo travmatični spomini, ki pogosto nastopajo proti uveljavljenim, utrjenim »dejstvom« kolektivnega spomina. Njihovo bistveno določilo se odraatv dejstvu, da nekega travmatičnega dogodka iz preteklosti nazapirajo v dokončno zapeatenost v nekdanjost, temveč se ob vsakršnem ponovnem obujanju znova odpirajo ključna vpražanja o resnici in okolizinah samega dogodka. V takih

spominskih pri evanjih o preteklosti potemtakem ne gre toliko za vpražanje predstavljanja dolo ene preteklosti oziroma njenih konkretnih dogodkov, temve predvsem za ponovno obuj anje njene podobe v sedanj osti. V novih okoliz inah in njihovih pomenskih zvezah tako ni v ospredju samo uvažanje novih spoznanj, ki bi jih iz sedanjosti prenazali v nekdanjost in tako njeno uveljavljeno podobo post avljali pod vpražaj, temve predvsem za njihovo vztrajnost, v kateri se ohranjajo skozi as. Prav takzna vztrajnost je zagotovilo, da je mogo e s pomo jo obujanja travmatinih spominov razkrivati potvarjanja, konstrukcije, zamol evanja, poskuse popol nih izbrisov itn., kar pri a predvsem o tem, da sledi zlo inov, krivic, laOi ali prirejanja resnice, kljub uni enju konkretnih dokazov, ostajajo Oive tako v materialni stvarnosti kakor v zavesti ljudi. Spomin tako deluje zlasti proti zamol evanju oziroma potvarjanju dejanske podobe pretekl osti, ki ni nikoli dokon na, ampak vselej odvisna od interpretacij tistega, ki ima interes, da njegova resnica obvelja kot edina zveli avna.

V pri ujo ih okoliz inah imajo Klop i evi spomini v bistvu dvojno funkcijo: tako vlogo individualnega kakor tudi kolektivnega spomina, z vsemi zgoraj nazna enimi lastnostmi. In prav zato je Klop i eva spomska podoba okupi rane Ljubljane tako druga na od uradnih, najsploznejše uveljavljenih predstav o medvojnem dogajanju v slovenski prestolnici.

vpražanja za razpravo

Kateri naj bi bili klju ni dejavniki kolektivnega spomina?

Individualni spomin . ali se dogodkov pretekl osti spominjamo vselej enako ali pa se naze spominjanje spreminja glede na nove okoliz ine in vse ve ji asovni odmik?

Kako se spominjamo svojega otroztva . ali se nazi spomini pogosto precej prekrivajo s tistim, kar so nam o otroztvu pripovedovali drugi?

Ali se tistih dogodkov iz otroztva, o katerih imamo na voljo fotografije ali filmske oziroma video posnetke, spomi njamo druga e kot tistih, o katerih nimamo na voljo ni oprijemljivega?

Koliko zaupamo lastnemu spominu, kadar nas ho e nekdo prepri ati v nekaj nasprotnega?



zgodovina

Najpreprostejša oznaka obravnavanega filma bi bila, kot že rečeno, zgodovinski film. Klop i evo delo namre ustreza vsem potrebnim merilom čanra, ki se osredoto ajo predvsem na vidike ustreznosti podobe filma z dejanskim stanjem stvari v asu (zlasti) druge svetovne vojne. V mislih imamo predvsem scenografijo, kostumografijo in izpostavljene resni ne zgodovinske dogodke, ki jih uprizarja film.

Vendar pa je vprazanje filmske zgodovinskosti bistveno bolj zapleteno, kot je vprazanje ujemanja filmskega gradiva s prevladujo imi »zgodovinskimi dejstvi«. Zato je Klop i eva odlo itev za zgoraj omenjene estetske prijeme, ki temeljijo na prefinjeni izmenjavi momentov vizualne interpretacije »Oe videnega«, v, denimo, dokumentarnih filmih ali TV oddajah o Ljubljani med vojno, s podobami dejavnosti posameznikov, ki pre ijo pripovedno osnovo v nenavadnih, nepri akovanih ali celo nasprotujo ih si poudarkih, izjemnega pomena za samo zgodovinsko interpretacijo. Zdi se, da se je avtor povsem zavedal dejstva odprtega vprazanja filmskega razmerja z zgodovino. Film (in fotografija) kot relativno nova medija sta namre vprazanje zgodovinskih resnic zelo problematizirala.

Na eni strani imamo dokumentarni film, ki je s svojimi gibljivimi slikami (bodisi dejanskega dogajanja, dostopnega v arhivskih posnetkih, bodisi z insceniranjem poustvarjenih upodobitev dolo enih preteklih dejanj) vdahnil »resni no« podobo zgodovine. Vendar samo zgodovine od njenega izuma v 19. stoletju naprej, vsa predhodna nekdanjost pa je ze vedno predmet tradicionalnega zgodovini opisja. ¥e

posebej pa se stvari zapletejo, ko nimamo več opraviti z arhivskim, dokumentarnim vizualnim gradivom, ampak se soočimo z igranim filmom, kjer je resnica podob preteklosti odvisna od predstav posameznega avtorja ali ustvarjalne ekipe. Kljub zavedanju, da gre za popolno umetniško svobodo, se pogosto dogaja, da gledalec verjame, da so bile stvari tudi v resnici popolnoma takšne, kot jih prikazuje film. Tako pristanemo v paradoksnih situacijah, v katerih se določeno zgodovinsko gradivo in njegova filmska interpretacija pri obisku najdeta v redu enakovrednega podajanja »resnice o preteklosti«. V enaki meri kot dokumentarjem o zavezniški invaziji na Normandijo je mogoče verjeti njihovim rekonstrukcijam, kakršna je, denimo, razvpita uvodna sekvenca Spielbergovega filma **Reševanje vojaka Ryana**, ki po prepričanju velikega dela kritike predstavlja eno najbolj verodostojnih, tudi avtorsko prirejenih upodobitev zavezniškega izkrcanja. Ljudje se določeni (bodisi arhivskih ali dokumentarnih, bodisi igranih, insceniranih) podob, ki se pogosto ponavljajo, navadimo v tolikšni meri, da nam predstavljajo samoumevno podobo resničnih dejstev.

Skuzajmo povedano ponazoriti z enim nemara najbolj izbornih primerov. Leta 1985 je francoski režiser Claude Lanzmann posnel dokumentarni film **Shoah**, ki raziskuje resnico o nacističnih taboriščnih smrtih, v katerih je bilo usmrtenih z več milijoni ljudi. Dobrih devet ur dolg film temelji izključno na pričevanjih tistih, ki so holokavst preživeli. Bodisi taboriščnikov, bodisi nacističnih krvnikov, bodisi prebivalcev krajev, kjer so stala taborišča. V vsem filmu ni niti enega arhivskega posnetka. Paradoks, ki ga je avtor doživel ob pogovorih po predvajanju filma, pa je, da so si ob pričevanjih preživelih gledalci pogosto predstavljali znane arhivske posnetke plinskih celic, okostenelih trupel ali kolesnih preživelih, konvojev z interniranci itn., ki so jih posneli sami nacisti oziroma zavezniški, ko so odkrili grozljivo resnico. Kljub vsakršni odsotnosti takšnih slik so gledalci »videli« zgodovinske podobe, ki so se jim vtisnile v vizualni zgodovinski spomin.

Nove vizualne in zlasti posebej digitalne tehnologije so tako tudi v dožemanju zgodovine botrovale vzpostavljanju razlik med zapisano in posneto (oziroma upodobljeno) zgodovino. ali, rečeno s tujkama: historiografijo (reprezentacijo zgodovine v verbalnih podobah in pisnem diskurzu) in historiofotijo (reprezentacijo zgodovine in njeno premizljevanje v vizualnih podobah in filmskem diskurzu).

S povedanim smo hoteli predvsem izpostaviti dejstvo, da se tudi Klop i ev film v odnosu do zgodovi ne umez a med tista sodobna filmska iskanja, ki se odlo no ukvarjajo z dilemami zgodovinskih resnic. Da se potemtake m postavlja na staliz e, da je prava resnica preteklosti vselej nekaj relativnega in da se morajo vsaka doba, vsaka generacija in vsak posameznik vedno znova, na osnovi lastne pozicije v prostoru in asu, opredeliti do »zgodovinskih dejstev« in zasnovati lastno zgodovinsko zavest. To pa je mogo e zlasti skozi preizprazevanje dolo enih samoumevnih podob, ki se o dolo enih dogodkih preteklosti kar naprej neselektivno vrstijo.

vpraýanja za razpravo

Kakzna vrsta obravnave oziroma podajanja resnice preteklosti se zdi najbolj verodostojna?

- Uradno zgodovi nopolisje
- »Surovi« arhivski viri, ki ze niso uradno obdelani
- Dokumentarni filmi ali televizijske oddaje, posve ene zgodovinskim dogajanjem
- Knji0evne in filmske rekonstrukcije dolo enih zgodovinskih dogodkov: filmi kot Gladiator, Spartak, Poslednja Kristusova skuznjava õ
- Digitalno poustvarjene podobe preteklosti, o katerih nimamo zanesljivih virov: TV
- »Dokumentarci« o 0ivljenju v pradavnini
- Osebna pri evanja neposredno vpletenih

Ali ob utimo razliko med zgodovi nopolisjem in upodobitvami zgodovine?

Na kateri zgodovinski dogodek pomislimo, ko se vprazamo o zanesljivosti zgodovinskih dejstev?

Ali poznamo primere, ko so v zgodovi ni potvarjali tudi vizualno posneta dejstva oziroma z njimi manipulirali?



ženske junakinje

Čeprav bi v Sloveniji že dandanes težko govorili o popolni enakosti žensk in moških, je zanimivo, da nazaj filmska zgodovina pozna vrsto moških, emancipiranih, upornih, neuklonljivih ženskih likov. Od nemara najbolj prepoznavne Mete v **Samorastnikih** (Igor Pretnar, 1963), do vrste junakinj tako iz polpreteklega kakor sodobnega filma je namreč ženskam namenjena bistveno odločilnejša vloga, kot jo upozteva »uradna« realnost vsakdana.

Tudi Klopčič sam je avtor, ki je svoje filmske ženske vselej povzdigoval visoko nad njihovo ustaljeno vlogo v družbi. Zlasti Meta iz **Cvetja v jeseni** in žalezlerca iz **Vdovstva Karoline Payler** (v nenadkriljivih vlogah Milene Zupančič) sta nepozabni filmski upodobitvi, ki pri človeku o avtorjevem pretanjenem posluhu za dojemanje ženske kot ne zgolj enakopravne sodelujočinke dogajanj, temveč pogosto tudi njihove nosilne oziroma sprožilne moči. Tako je tudi v Klopčičevem poslednjem filmu ena temeljnih razlik, ki jo postavlja nasproti uveljavljenim pojmovanjem Ljubljane kot »mesta herojinja«, vloga žensk v času vojne v njej. Poleg poznanih predstav o zaskrbljenih ženah, poortvovalnih materah in pogumnih ilegalnih aktivistkah nam film postreže tudi z docela drugačno podobo žensk med vojno.

Kljuni skupni imenovalci njihovih upodobitev je dejstvo, da s svojimi dejanji ne predstavljajo podvrženosti kolektivni psihozi bodisi odporniztva (ki ga je predstavljala dejavnost ilegalcev in partizanski boj) bodisi kolaboracije, temveč kot izrazite individualistke sledijo svojim notranjim vzgibom. Vseeno pa je na prvi pogled nemara

presenetljivo dejstvo, da so nosilne vloge namenjene »moralno spornim« ženskim figuram: prostitutki Aniti, ljubici okupatorskega oficirja Marjani in prezuznici Sonji. Vendar pa razplet dogodkov (pre)priča, da je izbira junakinj, ki so po merilih (malo)mežanske morale izprijenke oziroma greznice, bistvenega pomena predvsem zato, ker prav njihova osebna drža botruje odločilnim dejanjem upora. Njihovo osebno uporniztvo je dejansko uperjeno v prvi vrsti proti lažni morali mežanstva, ki se v veliki meri udinja okupatorju, in se prelevi tudi v konkretna ali simbolna dejanja upora zavojevalcem. Tako dejanska kastracija italijanskega oficirja, ki jo izvrzi ljubosumna ljubica, kakor njegovo simbolno obglavljenje, ki ga Anita izvede v nadrealističnem prizoru Otonovih blodenj, priča, da so prav protagonistke tiste, ki se »v mislih, besedah in dejanjih« najodločneje, pa tudi pred očmi javnosti, upirajo. Prav ta osrednja ženska struktura treh junakinj, ki jo na obrobju obdaja plejada mnogoterih ženskih figur z njihovimi tipiziranimi družbenimi vlogami, opredeljuje temeljno razsežnost, izpostavljeno v filmu: predpostavko odporništva, kljubovanja in svobodne volje. Izjemnega pomena se dozdeva prav svojstven uporniški vidik, ki ni vsaj neposredno ne toliko uperjen proti okupatorju, kolikor predstavlja predvsem samozavest suverene ženskosti v vseh njenih družbenih vidikih ...

Boj žensk za enakopravnost, kot je izpostavljena v Ljubljani, predstavlja nasprotje prevladujočim modelom, ki v obravnavah travmatičnih dogodkov preteklosti (vojne, etnična izenja, holokavst ...) ženske najpogosteje prezrejo ali pa vsaj odrivajo daleč na obrobje prevladujočih »mozkih tematik«. Klopčič pa gre celo tako daleč, da ženski dobesedno postavi spomenik, in čeprav je ta zgolj prisposodbičen, saj se dogodi v najbolj abstraktnem prizoru, pa je njegova teža v okviru celote filma povsem realna. Zato bi bilo v luči novih spoznanj, ki jih prinaza film, o Ljubljani med vojno nemara primerneje kot o »mestu herojinji« govoriti kot o »mestu junakinji«.

vprašanja za razpravo

Ali ima en sam film lahko takšno moč, da dejansko spremeni določeno pojmovanje o preteklosti. V našem primeru predstave o resnični vlogi žensk v obravnavanem času?

Ali bi ga zavoľjo kljub njihovim pozicijam, ki jih zasedajo protagonistke, opredelili kot feministični film?

Kakšna je vloga, ki jo dandanes zgodovinski pogled v preteklost pri nas namenja Oenskam?

Kateri slovenski filmi oziroma njihove protagonistke vam najprej pridejo pred oči, ko pomislite na ključne domače Oenske filmske like?



umestitev filma *Ljubljana je ljubljena* v srednjeolske učne načrte

slovenščina

Glede na dejstvo, da je celoten scenarij objavljen v reviji KINO! (zaradi želje po ohranitvi avtorjevega avtentičnega sloga ni lektoriran), se ponuja dobrodozla priložnost za obravnavo scenarija kot literarne zvrsti. Bodisi neposredno bodisi primerjalno: v Sloveniji je namreč v zadnjem času izzlo kar nekaj scenarijev za celovite igrane filme v knjižni obliki: *Sladke sanje*, Miha Mazzini; *V Jeru, Kruh in mleko*, *Od groba do groba*, Jan Cvitkovič; *Petelinji zajtrk*, Marko Naberznik itn. Večina omenjenih scenarijev je napisana v klasični maniri, kakršno zagovarja in predpisuje večina scenaristov in delavnic. Za razliko od omenjenih pa Klopčičev scenarij *Ljubljana je ljubljena* izbornouje dejstvo, da scenarij lahko predstavlja tudi izbornoliterarno besedilo.

Hkrati z možnostjo primerjalne analize predstavlja scenarij izjemno priložnost primerjalnega gledanja: ali je film, kot je nastal, takšen, kakršnega bi si predstavljali

po prebiranju scenaristi ne predloge, ali pa rezultat predstavlja nekaj druga nega od pri akovanj?

zgodovina

Film, ki o dolo enih, ob e uveljavljenih zgodovinskih resnicah spregovarja na druga en, provokativen na in, zagotovo ponuja v razmislek možnost dostopa do resnice zgodovinskih dejstev. Donedavna je namre veljalo prepri anje, da v obravnavi »resnice (o) preteklosti« igrajo ključno vlogo primarni, izvirni viri: arhivska gradiva, dokumenti, zapisniki, pri evanja udele0encev itn., ki naj bi predstavljali avtentno, »surovo« zgodovinsko mater ijo. Vendar pa je sodobno pojmovan je takzna prepri anja postavilo pod odlo en vpražaj. Danes se tako uvel javlja mnenje, da nam preteklost izvirnih dokumentov in pristnih materialnih sledov nikoli ni predala surovih in da tudi nikdar niso bili kot taki sprejeti, ampak je v njihovi obravnavi vselej 0e prisotna tudi zgodovinarjeva osebna prizadetost, kar ka 0e na subjektivno in intimno razmerje vseh vpletenih v podajanju in razlaganju posameznega zgodovinskega projekta. Takzne spremembe pa so v bistvu dale ve jo veljavo sekundarnim virom, pri katerih sta bili osebna prizadetost in interpretacija vselej 0e vklju eni v pojmovanje celote. Izpostavljene dileme, ki jih je mogo e zaznati tudi v Klop i evem filmu, odpirajo odli no izhodiz e za obravnavo pomena in vloge zgodovinskega filma v sklopu zgodovinskih raziskav.

umetnostna zgodovina

Scenografija filma se v veliki meri odvija na nekaterih pomembnih umetnostnih to kah stare Ljubljane: Tromostovje, NUK, Prezernov spomenik, Robbov vodnjak itn. Obenem pa dolo ene filmske intervencije prav tako postavljajo svojevrstne spomenike, kar ponuja izto nice za obravnavo vloge dejanskih in namizljenih spomenikov v umetnosti . Odpira pa se tudi vpražanje, ali lahko film kot tak predstavlja neke vrste spomenik.

sociologija

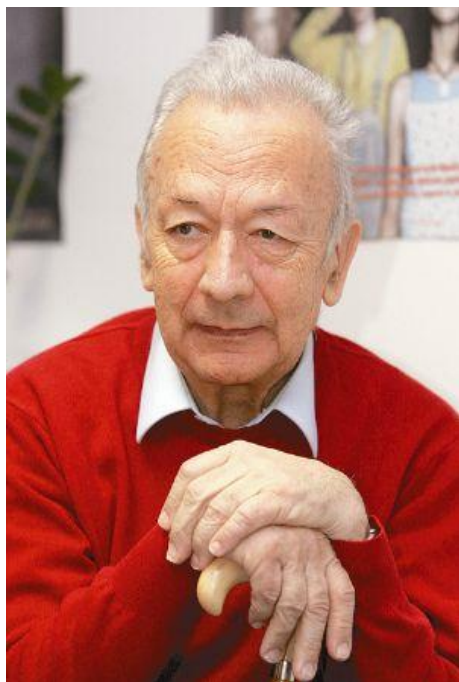
Ker so osrednje figure filma Oenske, se samo umevno odpira vpražanje, ali se zdi filmska interpretacija druObenega poloOaja Oensk ustrezna ali pa gre nemara za preve poljubno, avtorsko predelano vizijo moOnosti emancipacije v obravnavanem obdobju.

Nosilne vloge, ki so namenjene Oenskam, vzbuajajo tudi dilemo, ali je, kljub dejstvu, da sta tako reOiser filma kakor njegov (prvoosebni) pripovedovalec mozka, mogo e o filmu vendarle govoriti kot o feministi nem delu.

psihologija

Vpražanje spomina, kot ena bistvenih tematik filma, ponuja izto nice za obravnavo dilem osebnega, kul turnega, kolektivnega in popularnega spomina ter vidikov verodostojnosti posameznih spominskih sledi.

Obenem je pod vpražajem tudi vloga avdiovizualnih medijev pri zasnovi in oblikovanju spomina, znotraj problematike razlikovanje med formiranjem in pojavljanjem spomina. Ali fotografska, filmska oziroma video podoba spomi nu omogo i, da pride na dan, ali pa ga dejansko ustvari? To klju no vpražanje se ne nanaza samo na posamezni kove spomine iz otroztva, temve tudi na kolektivne in nacionalne spomine, ki jih sproOajo podobe, posnete s fotoapar atom ali filmsko kamero.



beseda avtorja

Nekaj misli Matjaž Klopčiča iz pogovora, ki ga je vodil Denis Valič na 8. festivalu slovenskega filma v Portorožu, decembra 2005

Denis Valič Gospod Klopčič, kako se je vrnil k filmu po toliko letih?

Matjaž Klopčič Hja, ni najlažje, je pa svoje tudi ohrabruje, ker se mi zdi, da sem strazno vezan na sedmo umetnost in sem zelo zadovoljen, da sem lahko svoj novi projekt pod vodstvom gospoda Zajca posnel letos spomladi in ga pred kratkim dokončal.

D. V. Sam film zajema zelo dolgo časovno obdobje, pred vojno, med vojno in delno po vojni oz. samo osvoboditev. Scenarij ste verjetno dolgo pisali. Koliko časa je pravzaprav nastajal?

M. K. Scenarij sem napisal v več korakih. predvsem zato, ker sem dal prvo verzijo v produkcijo Arsmedie, ki je potem film oblikovala in ga spravila do končne izdelave, do filma samega. Film sem nekaj let dopisoval, ga končno zaključil in ga potem takega predstavil. Res pa je, da je Filmski sklad ta moj scenarij zelo pozasi oblikoval in ga potem tudi pozasi odobril. Skladu bi rekel, da se mora najbrž veliko bolj ozirati na

mlajze filmske ustvarjalce in da jih mora potem po neki ustvarjajo i zapovedi po asi pripuz ati v snemanje. To je zelo va0na odlika, pomembno je, da se neki scenarij dokon a in potem tudi realizira, da je mogo e videti, ali je dober ali slab. Mislim, da je to klju no za bodo nost slovenskega filma. Vsako po asno obdelovanje scenarija s strani Sklada zelo slabo vpliva na slovensko filmsko produkcijo.

D. V. V scenariju sta zajeti tudi obdobji vazih otrozkih in mladostnizkih let ...

M. K. Scenarij je delno avtobiografski in v precejnji meri zajema del tistega obdobja, ki sem ga med vojno pre0ivel v Ljubljani v asu italijanske okupacije. Jaz sem to potem ze oblikoval in prepletel z usodo mojega strica, ki je ve kot trideset let pre0ivel v Sibiriji, v gulagu gospoda Stalina.

D. V. V filmu je zaznati tudi fascinacijo z 0enskimi liki, zdi se, da nekako stopajo v ospredje.

M. K. Meni so se 0enski liki vedno zdeli zelo zanimivi. (Smeh.) Zdi se mi, da so bile 0enske vedno odlo ujo e pri oblikovanju biografij vseh mojih prijateljev in sodelavcev pri filmu. Kot vidite, sem tudi z nastopom Barbare Gra ner in Ive Kranjc pri tem zadnjem filmu vendarle uspel preusmeriti pozornost na 0enske, ki so v slovenskem filmu vedno na neki na in osebe na robu. Mislim pa, da so bile v moji mladosti usode vseh teh 0ensk marsikdaj zelo odlo ujo e. e se to v filmu vidi, tem bolje.

priporo ena literatura

Klop i , Matja0. 1998. *Filmi, ki jih imam rad ...* Slovenska kinoteka, Ljubljana.

Klop i , Matja0. 2007. *Ljubljana je ljubljena (scenarij)*. KINO! zt. I, str. 43. 101.

Möler, Olaf. 2007. *Gledalizi e 0ivljenja: ko so bili ze filmi*. KINO! zt. I, str. 40. 42.

€prah, Andrej. 2007. *Ljubljana je ljubljena: mesto heroinja*. KINO! zt. I, str. 7. 39.