

Peter Mettler: radikalizirani cineast, pravzaprav terorist

U pal bi si reči, da je Peter Mettler eden tistih filmskih ustvarjalcev, ki ga zaradi tega ali onega razloga poznajo resnično mnogi (no, vsaj slišali so zanj), zares prepoznajo pa nasprotno le sila redki.

V skoraj štirih desetletjih svoje filmske kariere je namreč ustvaril divje raznolik in čudovito raznovrsten opus, ki je ne nazadnje tudi količinsko impozanten. Te, ne takoj in neposredno razvidne značilnosti njegovih del, se v pravi razsežnosti zavemo šele takrat, ko na Mettlerjev opus pogledamo skozi prizmo njegove morda celo ključne in prelomne odločitve: da v imenu popolne ustvarjalne svobode skozi vso kariero brezkompromisno vztraja pri delovanju zunaj institucionalnih produkcijskih okvirjev. Zavestno se je torej odločil za realno težje, bolj nepredvidljive in zahtevnejše produkcijske pogoje. In ko se, upoštevajoč to spoznanje, znova obrnemo k celoti njegovih stvaritev, bomo v njej nenadoma ugledali nekaj, česar ob danih dejstvih in vedenjih tam resnično ne bi pričakovali: osupnila nas bo namreč kontinuiteta, s katero je Mettler ustvarjal kljub ne najbolj naklonjenim produkcijskim pogojem, ter njegova skoraj stahanovska učinkovitost pri realizaciji, udejanjanju lastnih idej in vizij.

Očitno je torej, da v njegovem ustvarjalnem procesu produkcijski pogoji še zdaleč nimajo tako odločilne vloge kot pri nekaterih drugih. Zato ne preseneča, da se jim je tako zlahka in na videz kar nepovratno odrekel. Navsezadnje mu je ta "izguba" podarila ključno in temeljno sestavino ustvarjalnega procesa ter mu omogočila izpolniti edini absolutno nespregledljivi pogoj njegovega ustvarjanja: delovati pod pogoji in v duhu absolutne ustvarjalne svobode, ki jo omogoči prav izbris vseh zunanjih zahtev, pričakovanj in imperativov, teh rednih spremljevalcev ustvarjanja v okvirih institucionalne produkcije.

Posredne in neposredne posledice te Mettlerjeve odločitve, pravzaprav skoraj manifestne opredelitve za delovanje v pogojih popolne ustvarjalne svobode, so vidne v vseh porah njegovega opusa in v vsaki posamezni stvaritvi, na vseh ravneh in v vseh fazah ustvarjalnega procesa, pa tudi v številnih plasteh njegovega intimnega odnosa s filmom ter razmišljanj o samem mediju in njegovih izraznih sredstvih. V vsej svoji silovitosti in dramatičnosti se na primer izrazijo že na ravni formalne zasnove njegovih del. Čeprav se na prvi pogled komu morda zdi, da bi s preprosto ločitvijo dokumentarnih in igranih filmov Mettlerjev opus lahko razdelil v dve smiselno zaokroženi skupini, pa pozornejši pogled razkrije, da je vsako posamezno delo bodisi temeljno ali komaj opazno, pa vendarle neizbrisno drugačno od vseh ostalih.

A bodimo konkretni in se zakopljimo v grmado njegovih stvaritev. Tu bomo našli skoraj klasične (*Aurora Borealis/Picture of Light*, 1994), a tudi skrajno eksperimentalne dokumentarce (*Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*, 2010); igrane celovečerne eksperimente, ki skozi prizmo obravnave problema zasvojenosti s heroinom zastavljajo vprašanja o naravi in o ravneh percepcije, o naši intimni in družbeni identiteti ter o morebitnem pojavu zavesti pri tisti tehnologiji, ki nam omogoča pripovedovati s podobami



(njegov celovečerni prvenec, film *Scissere* [1982], ki se je v zgodovino vpisal kot prvo študentsko delo, vključeno v uradni program festivala v Torontu); svojske, formalno povsem osvobodjene priredbe gledaliških komadov, v katerih upodobi in razmišlja o dramatičnem trčenju zgodovine, kulture in človeške želje (*Tectonic Plates*, 1992); družbeno-politično nastrojene, skoraj aktivistične dokumentarce o aktualnih problemih s področja ekologije (znova *Petropolis*); ne nazadnje pa tudi težko opredeljiva dela, v katerih razvija *hardcore* filozofska prevpraševanja o presečišču živalskega in človeškega sveta (njegovo trenutno zadnje delo, *Becoming Animal* [2018]).

Peter Mettler, ta sicer v Kanadi rojeni filmski ustvarjalec – kjer ga imajo (ob kolegu in sodelavcu A. Egoyanu, B. McDonaldu in drugih) za enega najpomembnejših in najbolj svojskih predstavnikov v Ontariu porojenega novega, t. i. kritičnega vala kanadskih cineastov v 80. letih –, nikoli ne pozabi opozoriti, kako globok vpliv na njegovo ustvarjanje je imela in še ima njegova druga domovina, Švica, rodna dežela njegovih staršev. Ob tem velja dodati, da si ga obe deželi glasno in odločno lastita kot svojega: nejasno je le to, ali si ga občasno podajata iz rok v roke ali pa si je ena prilastila njegovo srce, druga pa njegove živahne nevrone; skratka ustvarjalec, razpet med dvema domoma in dvema domovinama. Zaradi tega je nujnost soočenja z mejami in razmejitvami ponotranjil, postavil v središče svojega intimnega in ustvarjalnega sveta, premagovanje teh pa dvignil na raven osebnega poslanstva in hkrati ustvarjalnega creda. Peter Mettler je prejemnik nagrade Darko Bratina 2018 in s tem protagonist letošnjega festivala Poklon viziji, ki bo med 15. in 22. oktobrom njegova dela predstavil v sedmih mestih čezmejnega prostora med Slovenijo in Italijo ter ob zaključku obiskal tudi Ljubljano. V goriški Hiši filma bo Mettler

v torek, 16. 10., vodil tudi celodnevni *masterclass* (več na spletni strani www.kinoatelj.it). Če vas izziv drugačnosti in ustvarjalnosti, utemeljene na spoznanju o nujnosti preseganja vseh in vsakršnih mej, razmejitvev ali delitev, vznemirja in zapeljuje, srečanja z Mettlerjem vsekakor ne gre zamuditi.

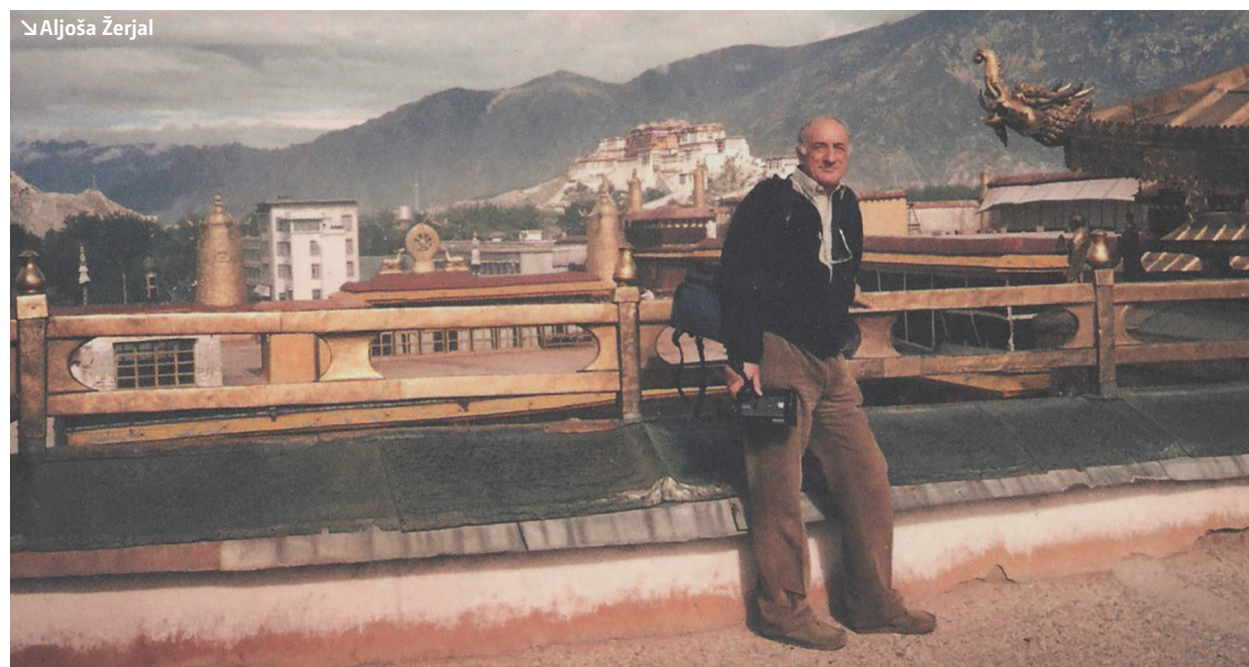
✎ Denis Valič



✎ Scissere, Peter Mettler, 1982

Scissere, 22. 10. ob 18.00

POKLON VIZIJI: ALJOŠA ŽERJAL



Goriški Kinoatelj bo letošnjo nagrado Darko Bratina podelil kanadsko-švicarskemu cineastu Petru Mettlerju, ki bo v oktobru glavni protagonist čezmejnega filmskega festivala Poklon viziji. V predfestivalnem dogajanju pa se predstavlja tržaški filmar samouk Aljoša Žerjal, katerega dela posneta na 8mm trakovih bodo premierno prikazana v slovenskem prostoru.

Poklon filmskemu amaterju¹

/.../ Tržaški Club Cinematografico Triestino je bil dolgo drugi doma Aljoša Žerjala. A tako kot se je amaterski film razvil izven institucionalnih okvirjev (kinoklubi kot ne strogo formalizirana organizacijska oblika druženja so prišli šele kasneje in so predstavljali bolj kvazi institucionalno obliko, praviloma neprofesionalno in samoorganizacijsko), se je tudi Žerjal pričel filmsko udeleževati že prej in povsem samostojno. Tako je svoj prvi film, dokumentaristični filmski zapis o škedenjskem pustnem karnevalu, posnel že leta 1954, komaj šestindvajsetleten in kot uradnik zaposlen v tržaški pomorski agenciji. Čeprav je bil tehničen tip in so ga novosti s tega področja vedno zanimale, pa takrat svoje kamere še ni imel. Posodil mu jo je legendarni fotograf Edi Šelhaus. Žerjala pa to ni omejevalo, saj je kmalu zatem posnel še nova dela.

Skoraj istočasno je na drugem koncu Slovenije, v Kranju, svoje prve amaterske filme posnel tudi Boštjan Hladnik in oba, tako Žerjal kot Hladnik, sta z njimi nase opozorila tudi v tujini, na mednarodnem prizorišču, ki je že budno spremljalo dogajanje izven institucionalnih okvirjev in kjer so se že pričela odvijati prva festivalska srečanja namenjena tovrstni filmski ustvarjalnosti. Pravi razcvet pa je amaterska filmska produkcija doživela z vstopom v šestdeseta in nato pisano cvetela vse do konca sedemdesetih let. Kino klubi, kjer so se zbirali, si pomagali in si delili znanje številni filmski amaterji, so v vse večjem številu odpirali vrata tudi pri nas (največji je bil ljubljanski).

/.../ Tako ima tudi zgodovina domačega filma bogato poglavje o amaterski filmski ustvarjalnosti. Avtorjev je bilo veliko, najpomembnejši akterji pa so bili poleg omenjenih še vsaj Vasko Pregelj, čigar zapuščina je, tako kot pri Žerjalu, osupljivo bogata, a žal hkrati tudi vse preslabo poznana; nato Tadeja Horvat, Naško Križnar, ki je tovrstno ustvarjalnost povezal z akademskim svetom, pa Vinko Rozman, čigar lirični esej "o košarkarju" je nepozaben. Kasneje sta se jim pridružila še Marko Feguš ter med zadnjimi Miha Peče. V pokrajini sodobne filmske produkcije pa smo zelo podoben pristop, tako idejno kot produkcijsko, lahko odkrivali v delih Jureta Medena.

Že iz naštetih imen je moč razbrati (ogled njihovih del pa to le potrdi), da gre za izjemno različne ustvarjalne osebnosti. In taka je

bila tudi produkcija amaterskega filma: bogata, skrajno raznovrstna in raznolika, še bolj pisana kot mavrica. In natanko tak je tudi vtis, ki ga dobimo po ogledu bogatega in tako tematsko kot formalno nadvse raznoliškega opusa Aljoše Žerjala. Po ogledu tega se človeku zazdi, da je posnel vse in vsakogar, ki mu je prekrizal pot, da je kamera usmeril v vse tisto, kar je v njem vzbudilo vsaj malo zanimanja. Od škedenjske pustne povelje, prek kraške pokrajine, ki ga je navdihovala in navduševala, in tamkaj živčih ljudi, pa vse do daljnih krajev, ki jih je obiskal – Vietnam, Tibeta, Patagonije. Snemal je tako športnike – od kotalkaric do igralk namiznega tenisa –, kot tudi umetnike (na primer Černigoja in Spacala), tako glasbenike kot gledališke predstave. Za večino njegovih del velja sicer priznati, da le občasno – s fascinirano kompozicijo ali domiselno rabe svetlobe in sence – presežejo raven vizualnih impresij oziroma preprostih beleženj.

Toda v njegovem opusu najdemo tudi dela, ki preprosto očarajo in navdušijo s svojo umetniško ambicijo. Ko je na primer snemal omenjena slikarja, se je na vizualni ravni poskušal približati njenemu svetu in ga kreativno poustvariti v filmski podobi. S svojo poetiko in pristno človeško toplino navduši v nekaterih dokumentarističnih zapisih. Včasih tudi na pripovedni ravni pokaže večje in višje ambicije, saj ne pripoveduje le z montažo surovih posnetkov, pač pa celo z režijo umišljene pripovedi. V tem pogledu sta naravnost prisrčna trobentača, ki zapeljujeta ljubko dekle. Žal pa je tovrstne ambicije kasneje vse pogosteje opuščal in tako so njegovi popotniški filmi sorazmerno preproste popotniške beležke.

Prav to pa zgovorno kaže na še eno temeljno opredelitev amaterskega filma: da je bil ta tako historično kot tudi tehnološko konkretno opredeljiv. In sicer ga lahko zamejimo v obdobju od 50. pa vse do srede 80. let, ko je prišlo do prvega radikalnejšega tehnološkega premika: filmski trak je nadomestila najprej video, nato pa tudi digitalna tehnologija.

Zato bi si drznili za konec reči, da je Aljoša Žerjal v obdobju od srede 50. do konca 80. let ključno soustvarjal podobo slovenskega in italijanskega amaterskega filma, danes pa ustvarja nekaj, kar je temu v določen pogledu sicer podobno, a hkrati tudi temeljno drugačno.

✎ Denis Valič

¹ Odlomek iz istoimenskega teksta, ki je v celoti dostopen na: www.kinoatelj.it/poklon-viziji/nagrada-skozi-cas/nsc-2018/2018050911411419/.

Pust v Šklednju, Sneg v Šklednju, Soline – Škedenjski portič, Avgust Černigoj, Forma Viva, Bosna Orient, Iran, Vizije ostankov. Poklon Žerjalu, 2.10. ob 18.00