

OTROCI

NA FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA JE DOMAČO PREMIERO (MEDNARODNO PA V ROTTERDAMU) DOŽIVEL NOVI CELOVEČERNI FILM VLADA ŠKAFARJA: OTROCI. NIČ POSEBNEGA ZA FESTIVAL, KI JE V LETU 2008 FILMSKO UDELEŽBO MERIL V – TAKŠNIH ALI DRUGAČNIH – DUCATIH, PA ZATO PRAZNIK ZA VSE, KI V DOMAČEM FILMU ZADNJA LETA ZAMAN IŠČEMO PRESEŽKE IN IZSTOPANJA.

JURIJ MEDEN

Otrocih se je s FSF-ja, to je treba povedati, poročalo malo ali nič. Tisti drobni odzivi pa so vseeno nosili slutnjo obeta. Poročevalka časnika *Delo* je tako, nemudoma po prvi

novinarski projekciji, film tankočutno označila za prvo veliko zgodbo festivala, v sklepnem poročilu pa *Otroke* navijaško in razočarano (nad distribucijo festivalskih nagrad) razglasila za največjega festivalskega poraženca, saj sta film in njegov avtor ostala povsem praznih rok (dvomim sicer, da je bilo slednjemu za to kaj mar). Vendar bi bilo odločitev žirije (oziroma žirij, saj so *Otroke* spregledali tudi kritiki in občinstvo) pre nagljeno razglasiti za slabovidno. *Otroci* so namreč za razsodišče – letos osredotočeno na bližanje slovenskih produkcijskih standardov hollywoodskim, na sproščene ilustracije spolnosti in na podobne periferne zadeve – pretrd zalogaj očitno predstavljali že s svojo neobičajno in na prvi pogled predvsem surovo, celo grdo formo ter žanrsko neopredeljenostjo.

Ta navidezni problem seveda lahko zbega samo v primeru, če od filma vnaprej želimo, da se jasno opredeli kot izmišljotina ali (bolj ali manj manipuliran) dokument, avtor *Otrok* pa, kar se tega tiče, (upravičeno) vztraja, naj se njegovega filma ne tlači, ne doživlja in ne razumeva pod nalepko dokumentarec. Nalepko, ki se sicer ponudi prva, saj *Otroci* v bistvu prinašajo »zgolj«, če povzamemo jedrnat opis filma v festivalskem katalogu, »intimne pogovore z neznanimi ljudmi o njihovem življenju in bivanju v tem svetu«. Sinopsis v katalogu nadaljuje takole: »V središču je postavljeno vprašanje o otroku in otroštvu kot izhodišče za človekovo razmišljanje o lastnem življenju. Tako človek hitro

zaide k razmisleku o svojih bistvenih stvareh, o življenju in svetu danes, o svojem mestu v njem, družbenem, političnem, moralnem, a tudi duhovnem in čustvenem. Film poskuša prodreti v njegova najgloblja doživetja življenja. V pogovorih se neprisiljeno odkriva posameznikovo občutenje tega sveta, svojega življenja in človeške vere (vere v ta svet). Skozi film se prepletata intimni dnevnik in družbena kronika.«

Ta sociološko-filozofski nastavek (v filmu, mimogrede, tudi gladko uresničen) ponuja rešitev v obliki definicije, da imamo opravka s filmom-esejem, to žlahtno formo filmskega ustvarjanja, po kateri so, vsaj uspešno, posegala le največja filmska imena, zlasti številni Francozi (Godard, Marker, Varda), doma pa se s poskusom v tej zvrsti, vsaj omembe vrednim, še nismo srečali. Pa vendar *Otroke*, če že moramo, tudi za filmski esej težko opredelimo; ne nazadnje je mehanizem delovanja tega nenavadnega filma vse prej kot analitičen, njegova metoda nizanja (dejstev, podob, izkušenj, spoznanj, vprašanj) vse prej kot racionalna, njegov kontekst vse prej kot kristalno jasen ali vsaj osredotočen. S čimer ni pravzaprav nič narobe, ravno nasprotno, saj film kot takšen – predvsem živ v smislu filmskega izraza kot spontanega, ne pa kot prenoša mrtve črke v otrplo podobo – lepo zrcali živahno, vijugasto pot svojega nastanka. Glede tega je avtor v intervjuju za revijo *Premiera* iskreno povedal: »Naši *Otroci* so prihajali na svet dlje kot običajno. Vesel sem, da sem ves ta čas puščal pot filma popolnoma odprto, da sem zavil na mnoge stranpoti in da sem na koncu vztrajal pri izhodiščni viziji kompleksnejše strukture in odkrite osebnosti.«

Gledalcu se tako, na primer, šele potem, ko globoko

zabrede v film, posveti, da je serija intervjujev (navadnih pogovorov, kot ta srečanja imenuje Škafar) pravzaprav skrbno strukturirana in da je vsak naslednji obraz, v katerega se potopimo, starejši od prejšnjega; tako vse od nemočnega, ljubljenega novorojenčka do obnemoglega, ljubljenega starca (rdeča nit ljubezni, ena izmed številnih, je morda najbolj opazna). Ko se enkrat zariše ta časovna linija, premalo za logiko eseja, kot edini opazni formalni princip *Otrokom* ostanejo še občasne punktuacije v obliki avtorjevih razmišljanj, podanih skozi šepetajoč, akuzmatičen glas (po elegičnem tonu soroden Sokurovemu) na podlagi (vsaj na videz naključnih) podob minljivosti in nostalgije: porumenele družinske fotografije, prazni prostori, kjer so prej potekali pogovori, ipd.

Te avtorjeve intervencije v obliki poetičnih razglabljanj so ozujevske blazinice v polnem pomenu besede, saj so v neposrednem smislu razvezane od »mesa« filma, vsakdanjih izpovedi; služijo predvsem za to, da opozarjajo nanje, na tisto posebno, ki se skriva v vsakem vsakdanu pod sočutnim, čuječnim pogledom. Avtor filma se tako paradoksalno oglašča takrat oziroma zato, da ob tem ne bi slišali njega, temveč druge; tiste, ki jim je v prvi vrsti prisluhnil tudi sam. Njegove besede so, tako se zdi, v prvi vrsti namenjene nekemu drugemu; vedno jih spremlja tudi pritajen zvok škrebljanja svinčnika po papirju, kar daje misliti, da je najbolj ustrezen način gledanja *Otrok* soroden branju (tujega) pisma; prozaičen uradni angleški naslov filma, *Letter to a Child* (Pismo otroku), pové, da je imel nekaj podobnega v mislih tudi avtor.

Intimno pismo praviloma pišeš sam, v samoti, da ga bo sam, v samoti nato prebral nekdo drug.



Gledanje *Otrok* se zato kaže kot do neke mere skrivno početje, ob katerem se nemalokrat znajdemo v zadregi. V zadregi pred neposredno, presenetljivo, celo surovo odkritostjo izpovedanega. V zadregi zato, ker nam je bilo podarjeno nekaj, kar si je sicer, onstran kinodvorane, treba prislužiti. *Otroci* tako niso samo film-pismo, temveč film-dar, tudi film-zrcalo. Film, ki pogled sprejme, nato pa neusmiljeno pogleda nazaj. Gledalčeva participacija tako ni le stvar zahteve ali nuje, temveč, spet, zadrege; radi bi spregovorili tudi sami, pa vendar sedimo v kinu, v temi, privilegirani, samo poslušamo, gledamo, beremo. To neverjetno razprtje prostora med filmom in gledalcem, ki ga odprtemu pogledu naklonijo *Otroci*, je tudi utelešenje lepe misli Petra Kubelke (gre za besedno igro, ki jo omogočata nemščina in slovenščina), da je (dobra) filmska predstava natanko to, gledalčeva predstava (videnega). Na mestu je obrabljeno, vendar redkokdaj tako resnično reklo, da so *Otroci* tako film, o katerem se piše toliko zgodb, kolikor parov oči ga gleda. Lahko torej tudi film-magdalena.

In tako kot so intimne zgodbe, ki jih iz nastopajočih čudežno (nadarjeno?, zagrizeno?) izvablja avtor filma, tako so intimne tudi zgodbe, ki se porajajo ob ogledu. Interpretacija *Otrok* je tako nujno – če želi posredovati vsaj kanec prizadetosti, kakršna spremlja ogled – obenem ali v prvi vrsti tudi doživljanje tega filma, slednje pa je po definiciji enkratno. In pisanje o tem filmu nato nujno parcialno in nedokončano. Škafar v tem smislu citira Milana Puglja: »Samo naše čustvo v prsih je resnica.« Pomenljiva v tem kontekstu je tudi pesem, ki jo je za potrebe predstavitve filma spisal avtor; naj bo tule navedena v celoti: »Nekaj prijateljev sem povabil v kino, / da mi povejo kaj o mojem filmu *Otroci* in so rekli, / da so videli / obraz otroka v obrazu

starca / in da si otrok tudi, ko imaš 80 let; / da se ti vrtil film tvojega življenja, / ko si pozabil, kakšen si bil / in se zdaj spominjaš prek drugih; / čustva in ranljivost ljudi, / kako se počasi odpirajo; / minevanje in spominjanje, / celo za pravkar minulim trenutkom; / in da je ljubezen nad vsem, / čeprav še vedno ne dobimo odgovora nanjo ... / jaz pa sem bil vesel, / da so videli vse te stvari / v nekaj navadnih pogovorih / s popolnimi tujci.«

O *Otrocih* bi potemtakem lahko pisali kot o meditaciji o minljivosti življenja, kot o strahovito (in uspelo) ambicioznem eseju o bivanju, kot o poetični razpravi o možnosti medčloveške bližine, kot o zaljubljeni zgodbi o ljubezni, kot o naključnem srečanju tujcev, katerih poti so zdaj nepovratno prekrizane. Tako kot je otrok iz angleškega naslova lahko kakšen konkreten, denimo še nerojeni otrok avtorja filma, ki mu ta, tako kot nekdo v nekem filmu Artourja Aristakisiana, piše pismo, da ga pripravi na življenje; lahko je to tudi otrok (v pozitivnem pomenu besede; tisti Wendersov otrok, ki se čudi), ki se skozi pogovore o resnih, življenjskih stvareh izriše v vsakem spraševancu pred kamero; lahko pa preprosto otrok v vsakem gledalcu, ki se mora zbuditi, da bo lahko videl, ne samo gledal Škafarjev film.

V tem, spet obrabljenem, pa zato nič manj dragocenem rekle, namreč tiči kleč. In če je za videti nato neskončno, je *Otrok* za gledati tudi dejansko bolj malo skupaj: v skladu s svojim vsaj opisno in navzven minimalističnim konceptom, ki zapeljuje izključno z vabilom k dialogu, ne pa s spektakelsko ali vsaj kakšno že udomačeno formo, je film na pogled in prisluh izrazito grob; k temu učinku prispevata predvsem ploščata, razvlečena, pogosto tavajoča video slika in nečist zvok. Pa vendar se ta na prvi pogled zgolj neprivlačna površina kaže kot edina možna, da film lahko ure-

sničuje svoje ambicije: podaljšani video posnetki so nuja, če se želi s kamero potrpežljivo prisluhniti (ne le loviti privlačnih utrinkov); begava slika simulira trepetanje pogleda spričo razgaljene intime; občasno lovljenje besed med truščem vsakdana, namenoma ali ne, ponazarja učinek globokega življenjskega spoznanja, dragocene izkušnje, ki vsak hip lahko preseneti v ščavju vsakdanjega monologa. Kot takšen film seveda tudi opozarja, da lahko dobra in dobro izpeljana ideja zasenči še tako razcefrano oblačilo, po drugi strani pa še tako zloščena površina ne more prikriti odsotnosti idej; lekcija, kakršno mora domači film šele vzeti.

Otroci naposled vseeno niso takšen kinematografski novum, kot bi šlo brati iz pričujočih vrstic; nenazadnje gre za svojevrstno nadaljevanje prejšnjega celovečerca Vlada Škafarja, *Peterka: leto odločitve* (2003), kjer je avtorja zanimal soroden motiv iskanja posebnega v vsakdanjem. Radovednega in prizadetega iskanja, ki spotoma obračuna še z umetelno delitvijo filmskega dispozitiva na igranega in dokumentarnega; šteje najprej samo intenca, nato samo film. Pet let, ki loči en film od drugega, je prineslo nadgradnjo, ki jo najlepše spet opiše avtor sam, ko govori o svojem interesu za simbolne podobe življenja. Če smo v *Peterki* ob gledanju »banalnih« trenutkov vsakdana portretiranja najprej iz svoje zavesti izbrisali kot ikono, ga uzrli kot človeka, slehernika, in nato prav v tem vsakdanu uzrli resnično posebnost in hkrati univerzalnost, gre do *Otroci* še korak dlje in vsakdan (nekoga) destilirajo v sam simbol (vsega) življenja – ta je nato berljiv, v eni pisavi in nešteto izgovorjavah, za vsakogar posebej. Lekcija življenja, lekcija filma, kakršno znajo redki, zmorejo pa še redkejši.