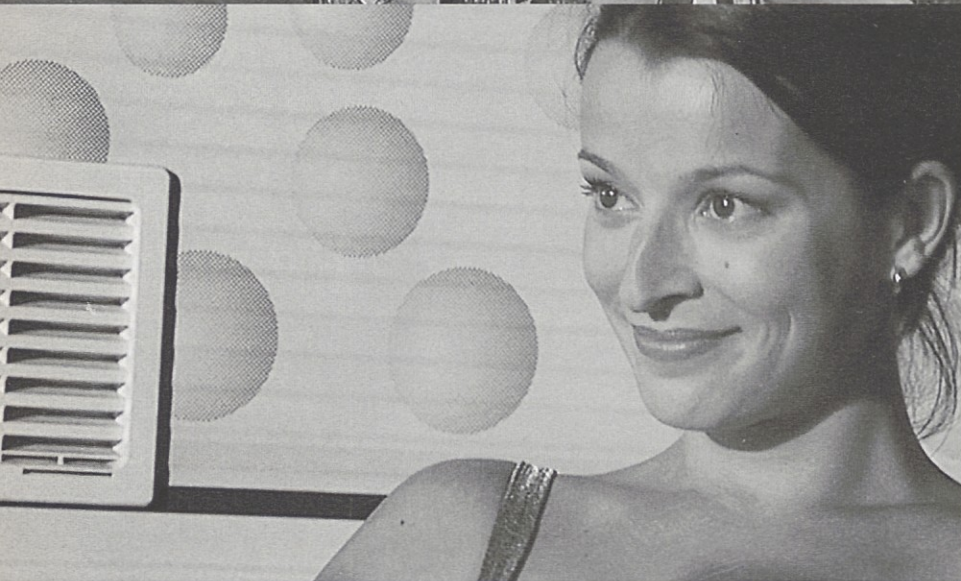


# šelestenje



**režija** Janez Lapajne **scenarij** Janez Lapajne, Barbara Cerar, Rok Vihar, Grega Zorc, Maša Derganc, Janez Usenik  
**fotografija** Matej Križnik **glasba** Uroš Rakovec **montaža** Janez Lapajne, Janez Bricelj, Matjaž Kenda **igrajo** Barbara Cerar (Katarina), Rok Vihar (Luka), Grega Zorc (Primož), Maša Derganc (Ana), Mateja Koležnik (lekarnarka)  
**produkcija** Triglav film (Janez Lapajne, Aiken Veronika Prosenč), VPK **35mm 90' barvni**

andrej šprah

Celovečerni igrani prvenec Janeza Lapajneteta je prišel tiho, skoraj neopazno, brez samoumevnega medijskega pompa, ki praviloma spremlja nastajanje celovečercer pri nas. Prišel je tiho in vstopil v zgodovino ... Ne zato, seveda, ker je na 5. festivalu slovenskega filma v Portorožu "pometa" s konkurenco in prejel vse tri velike nagrade – nagrado občinstva, nagrado filmskih kritikov in nagrado žirije za najboljši film. Nagrade so v prvi vrsti predvsem stvar določenega kompromisa znotraj "razmerja sil" v konstelaciji sestave posameznih žirij; (pre)pogosto pa tudi odraz neposrednega stanja stvari trenutnega kulturnega vzdušja, ki ga uravnavajo bolj naključna kot natančno opredeljena določila. Tudi zato ne, ker bi s "tehnološko" odločitvijo za digitalni medij – in s tem za bistvene prednosti, ki jih z redukcijo "proizvodnih sredstev" le-ta nudi v primerjavi s celuloidno "klasiko" – Lapajne morda oral ledino na slovenskem filmskem ozemlju. Dejstvo je, da je odločitev za nove tehnologije dodobra pretresala filmski svet skozi celotna devetdeseta in ob njihovem koncu obrodila že tudi prve sadove z domačega vrta. In še manj zato, ker bi realizacija v "neodvisni"\* produkciji Triglav filma – mimo razpisov Filmskega sklada RS, ki je bil šele v postprodukcijski fazi zaprosen za sredstva za povečavo na 35-mm filmski trak in jih je tudi odobril – nemara pomenila kakšno bistveno novost v našem filmskem prostoru. Prej bi bilo mogoče reči, da takšen način počasi postaja kar standardna produkcijska metoda tistih filmarjev, ki so dovolj prepričani vase in v svoje delo, da vedo, da bodo s stvaritvami na "delovnih" formatih prepričali tudi tiste, ki odločajo o dodeljevanju sredstev za morebitno povečavo. Nič od omenjenega torej. *Šelestenje* je pomemben cineastičen podvig iz povsem preprostega razloga: ker je dober film (seveda pa nikakor ne edini na letošnjem Portorožu). In vsak dober film na Slovenskem je – zaenkrat še vedno – zgodovinsko dejanje. Ne torej nagrade in z njimi povezana dnevno-aktualistična doza reflektorskih snopov hipnega zanimanja, ki zbledi z enako naglico, kot se posuši barva na straneh rumenega tiska, za katerega so današnji zvezdni utrinki že včerajšnja novica, temveč zgolj in edino kvaliteta je tisto, kar lahko prepreči zdrs v pozabo, še preden si ujede medijskega senzacionalizma izberejo novo "žrtev". *"Dnevne aktualne in politične teme me ne zanimajo. Tiste majhne usodne stvari, ki se pletejo med ljudmi, me zanimajo bolj kot eksplozije in ideološka natolcevanja. S Šelestenjem želim ustvariti lep, intimen film,"* je (na)povedal režiser, ko se je z ekipo odpravil v Belo Krajino in zbudil dobršno mero zanimanja med tistimi, ki so se navduševali nad njegovimi študijskimi prizadevanji. In ko se je film pojavil na velikem platnu, smo lahko videli, da je (bila) želja izpolnjena in obljuba dopolnjena. Lapajne je s prijatelji zares ustvaril lep, intimen film, kar pa bi bilo bržkone premalo za presežne vrednosti, če se rezultat njihove hitropotezne – nikakor pa ne nepremišljene, saj jo je uvajala temeljita doza



improvizacijskih predpriprav – akcije ne bi ponašal še s kakšnim filmsko mnogo bolj zavezujočim določilom. Čeprav sama metoda dela ob pogledu na konč(a)ni izdelek ni kakšen odločujoč podatek, je vendarle smiselno opozoriti, da je "scenarij" plod skupnega prizadevanja osrednje igralske ekipe (Barbare Cerar, Roka Viharja, Gregorja Zorca, Maše Derganc), režiserja in pa Janeza Usenika znotraj improvizacij ob pripravah na film, ki so trajale bistveno dlje kot samo snemanje v letos filmsko najaktualnejši domači pokrajini\*\* med 1. in 15. julijem 2001. Omenjeni način dela na naših tleh brez dvoma predstavlja določeno novost v pristopu k vsebinskim razsežnostim potencialne filmske materije, medtem ko so v režijsko-montažnem konceptu vajeti ostale trdno v rokah samega prvopodpisnika špice filma. Bistveni rezultat improvizacijskih prizadevanj na platnu je – poleg konkretnih rezultatov ekipne scenaristične predloge – predvsem izraziti igralski angažma celotne zasedbe, kar je v sodobnem slovenskem filmu vse preredko videna vrлина. Takšna neposredna zavzetost in "prizadetost" filmskih protagonistov je sicer več kot dobrodošla odlika, saj *Šelestenju* kljub izrazito "poglobljenim" tematskim zastavkom znotraj zapletenih eksistenčnih vprašanj partnerskega in ljubezenskega odnosa zagotavlja neverjetno lahkotnost preigravanja bivanjskih registrov v tistih intimnih razsežnostih, kamor kamera ne more ali morda noče (po)seči. Pa čeprav je vselej blizu ali vsaj na preži. Vendar pa, kot rečeno, temeljno kvaliteto vidimo predvsem v tistem segmentu, ki odpira vprašanje strukturiranja celote skozi princip odnosa med individualno izkušnjo in kolektivno zave(zano)stjo. Če se za trenutek ozremo k refleksiji in se pomudimo pri uvodnih mislih v eno pomembnejših historično-teoretskih filmskih študij s konca devetdesetih *The Material Ghost: Films and their Medium* Gilberta Pereza, nam v navezavi na *Šelestenje* vzbuja zanimanje dovolj splošno, morda na prvi pogled že znano, vendar v pričujoči artikulaciji ponovnega premisleka vredno izhodišče, ki ne predpostavlja narave filma kot nekaj danega, bistvenega in nespremenljivega, temveč kot nekaj variabilnega in dostopnega različnim konstrukcijskim principom; nekaj, kar naj bi se definiralo šele neposredno skozi konkretno filmsko dejanje in s pomočjo konvencij, razvijajočih se v procesu transakcije z občinstvom: "Kajti konvencija v umetnosti ni zgolj uveljavljeno pravilo – kot denimo pomen rdeče luči v prometu –, temveč skladnost z določeno publiko. Gre za soglasje občinstva s postopki umetnine, z načinom odnosa do stvari, kot ga konkretno delo predpostavlja. Ne glede na dejstvo, ali je določena publika priča že dodobra utrjenemu pristopu ali izrazito novi metodi, si mora delo pridobiti njeno soglasje – sprejeto mora biti kot konvencija –, če se ji hoče približati. Tudi najbolj 'konvencionalno' delo ne more preprosto predpostaviti, da so njegove konvencije že vzpostavljene, temveč mora na novo vzbuditi njihovo

funkcionalnost; celo najbolj inovativen pristop ne more zgolj prezreti konvencij, marveč si mora izposlovati pripravljenost občinstva, da sprejme njegove inovacije – pa četudi gre za negotovo pripravljenost, ki bo znova in znova preizpraševana." V tem kontekstu gledamo na *Šelestenje* kot na pretežno konvencionalno delo, ki pa se odločno trudi vzpostaviti ravnovesje med ambicijo biti univerzalen in zavestjo o neposredni individualnosti konkretnega intimnega odnosa. Čeprav na pragmatični ravni reprezentacijski postopki v veliki meri koketirajo z načeli Dogme 95, pa film kot celota nikakor ni "dogmatski" tudi – če ne predvsem – zaradi razmerja med individualnim in kolektivnim. Posamezn(ikov)a izkušnja v *Šelestenju* namreč ne pretendira za "reprezentiranjem kolektivnih procesov", temveč se na potencialni "točki prehoda" vselej vrača sama vase, v svoj (zgolj) individualni kontekst. "Dramatski lok" se namreč suvereno spopada z zapleteno strukturo "vrtenja v krogu narobe razumljene besede" kot odraza krize ljubezenskega odnosa po – pregovornih – sedmih letih, podčrtane z nesorazumom ob abortusu (ne)željenega otroka. Največ zaslug za prestrukturiranje konvencij kot rezultata družbenih procesov, ki naj bi v (pre)nov(ljen)i konstelaciji postale funkcionalne za svoje občinstvo, gre pripisati režijskemu pristopu, ki s presenetljivo večščino predvsem "odpira prostor" za razmah igralske impulzivnosti, hkrati pa "zapira zgodbo" v koherentno miniaturo, ki s poglobljanjem izpostavljenih dilem predstavlja estetsko izbrušeno in narativno prepričljivo podobo odnosov, ki se gradijo in razgrajujejo na temelju zaverovanosti v (ne)možnost dialoga kot predpostavke (ne)možnosti sobivanja. "A ti bi ga pa imel rad?" je skoraj retorično vprašanje, ki ga Katarina (Barbara Cerar) postavi svojemu potencialnemu novemu ljubimcu, vojaku Primožu (Grega Zorc), ko se zateče k njemu v trenutku popolnega brezupa in nemoči. Njeno vprašanje se nanaša na "otroka", ki ga ni več, predstavlja pa eno tistih paradigmatičnih mest individualnosti, ki postaja "konvencija" prav zaradi predpostavke, da nekatere univerzalne "teme" šele skozi individualno izkušnjo zaživijo v avtentični neposrednosti, ki ni več poljubna, temveč povsem konkretno določena. V takšni neposrednosti pa vidimo tudi določeno korespondenco *Šelestenja* z nekaterimi tendencami v sodobnem slovenskem filmu, ki si prizadeva(jo) "pripraviti teren" za čas, ko se bo realnost – po dolgoletnem "izgnanstvu" – lahko znova vrnila v podobo realnosti. •

#### Opombe

\* Govor o neodvisnem, gverilskem, partizanskem – in kar je še podobnih "alternativnih" načinov produkcije – doživlja v zadnjem času popolno inflacijo in je očitno plod velikega nesorazuma. Gre za oznake, ki dejansko pritičejo povsem drugim filmom kot tistim, ki se skušajo nerazumljivo okriti z njimi kljub, denimo, povsem mainstreamovski naravnosti ali celo državnim "blagoslovom" v obliki obveznega pojasnila (*realizacija filma je omogočil Filmski sklad RS*) v špici filma.

\*\* Tam sta bila v zadnjem času posneta vsaj še *Varuh meje*, dolgotražni prvenec Maje Weiss, in *Katalena*, eksperimentalni celovečerni dokumentarec Jurija Medena.