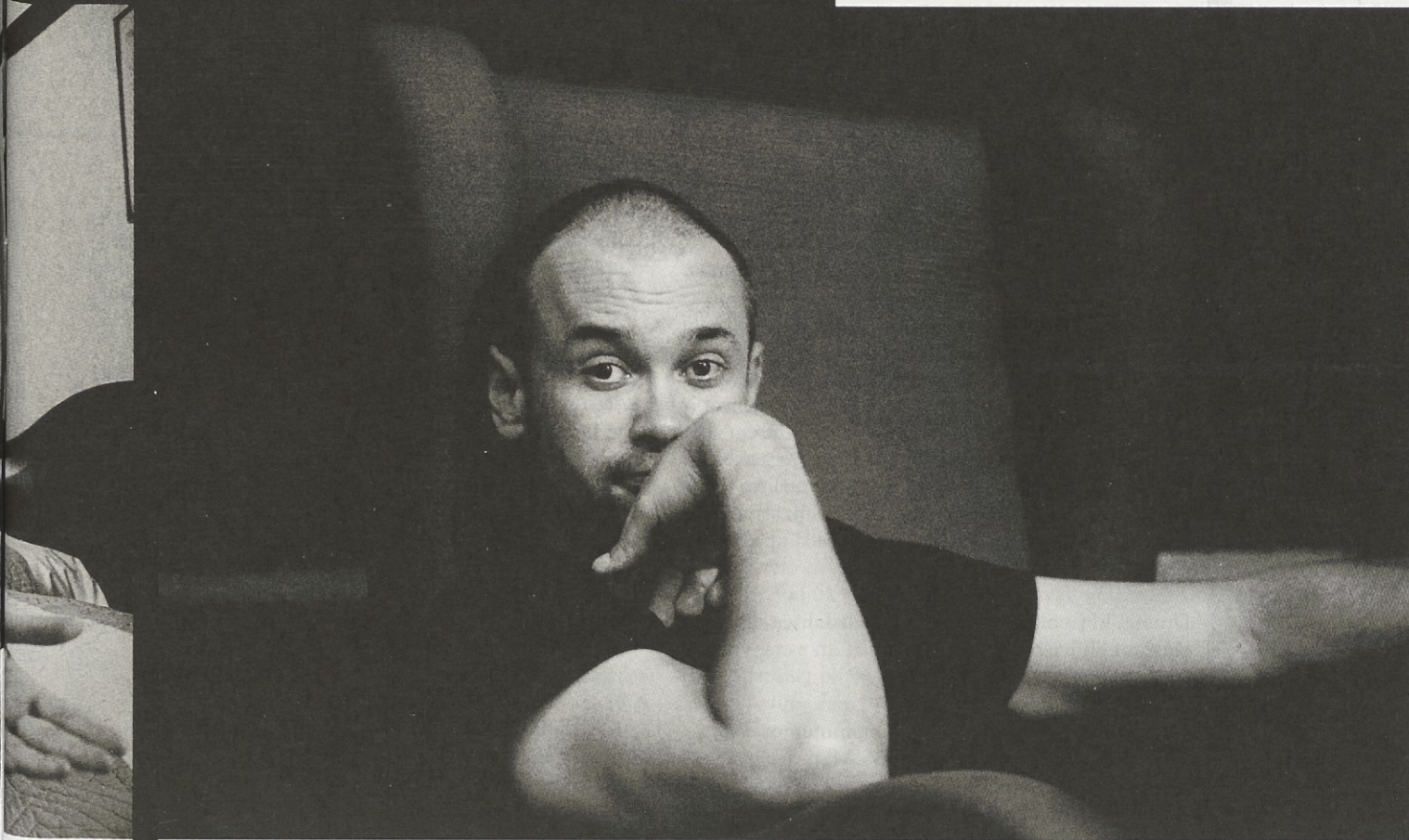


JANEZ BURGER



Najprej si zgodbo *Ruševin* hotel postaviti med fotografe, pozneje bojda med biologe; šele potem si prišel do teatra, svoje druge ljubezni. Zanima me, kako bi se stvari lotil, če bi jo izvedel po prvih dveh idejah, bi sploh šlo za isti film?

Najprej so bili biologi, potem fotografi in nazadnje gledališčniki. Kaj pa vem, vse je šlo nekako vzporedno; iščeš pravo obliko, posodo, kamor bi film postavil, kar vzame nekaj časa. Biologi so odpadli, ker v njihovem svetu, vsakdanu, zgodba ni vzdržala, sicer bi jih obdržal. Prihajal sem do ugotovitve, kako je cel svet narejen blazno egocentrično; ljudje ne vidimo in ne slišimo pretirano drugih, temveč predvsem sebe. Stvar se je ponujala sama od sebe, logično je namreč, da je v teatru pojav egomanije najbolj skoncentriran.

Jasno, biti fotograf je dokaj osamljen poklic; pol časa ždiš v temnici in razvijaš fotografije ...

Ja, potem bi bil film boj zračen, sam pa sem hotel klavstrofobijo. Tudi pri biologih je narava dela drugačna; ljudje pridejo in gredo, dela se po skupinah ipd. Hotel sem imeti skoncentrirano dramo znotraj skupine ljudi, ki nekaj počne.

Prevladal je torej teater kot metafora resničnega življenja ...

Ja.

Zakaj se, recimo, nisi lotil filmarjev?

Ker je to bolj razpršena dejavnost. Nikoli nimaš ob sebi cele ekipe, poleg tega se igralci med seboj pogosto sploh ne poznajo, ker ne nastopajo v istih prizorih. Hotel sem dve drami, dramo v drugi drami, da se vse skupaj podvaja.

V *Ruševinah* je po svoje zanimiv lik scenografa, edinega, ki pri projektu sodeluje kot *outsider*, zunaj trdne skupine. Posledično je tudi najbolj "normalen", ima dva otroka, vse kaže, da ima urejeno družinsko življenje ... Hermana nekajkrat zalotimo, kako ga opazuje z otrokoma; očitno je, da razmišlja o družini, morda mu celo zavida njegov status. Herman na koncu tudi reče, da želi čisto normalno, banalno življenje.

Nastopa scenograf kot nekakšna opozicija gledališčnikom?

Saj je, takšen je bil mišljen od vsega začetka; scenarij se je potem precej spreminjal in njegov lik je izgubil veliko teže.

Meni se zdi, da ima precejšnjo simbolno težo.

Se strinjam, ampak na začetku je bila njegova vloga veliko večja, bil je mišljen kot Hermanov najboljši prijatelj, pokazal sem njegovo ženo in njihovo druženje ...

Koliko verzij scenarija je bilo napisanih? Je bil način dela isti kot pri *V Leru*, ko ste najprej veliko improvizirali?

Ne, z Ano Lasič sva najprej veliko pisala, skoraj eno leto. Bilo je veliko popravkov; najprej so bili skoraj v celoti napisani scenariji o biologih in fotografih. Sam delam tako, da v nekem trenutku vse skupaj pustim, ker ugotovim, da zadeva ne deluje. In potem začnem znova. Bil sem presenečen, da je Ana vse skupaj vzdržala. Ko sem ji prvič omenil gledališče, je takoj predlagala "uporabimo dramo". Poleg filmskega scenarija si je bilo treba izmisliti tudi dramski tekst, ki ga v filmu vadijo.

Če uprizarjaš Ionesca, delaš tako, če se lotiš Shakespearja, stvar izgleda čisto drugače. Treba je bilo torej napisati tudi dramo, čeprav sem najprej govoril "zakaj pisati dramo, če delamo film"? A ona je vztrajala, da hkrati s scenarijem nastane tudi drama. Tako sva najprej zgradila dramo, to pogansko, postmodernistično ibsenovsko zadevo, kjer vsi vse posilijo in nekateri umrejo. Postavila sva dramo, ki jo je Ana v precej dolgih fragmentih tudi napisala. Prva verzija scenarija je vsebovala deset strani filmskega teksta in deset strani drame; bil je živ dolgčas. S tem sem šel v Istanbul na neko scenaristično delavnico, vseskozi pa sem vedel, da to dramo rabim. Tam so različni *script-doctorji* brali moj scenarij in samo enemu se je posvetilo, za kaj gre, čeprav je bilo vse skupaj zelo papirnato, pol-izdelek.

Drama, ki jo filmski liki vadijo v gledališču, je *hard-core* verzija njihove realnosti.

Na neki način.

Okej, nihče se ne ubije, čeprav imamo umor, vsaj s krščanskega vidika; Žana (Nataša Matjašec) splavi. V filmih redko doživim tako silovito enovrstičnico kot v *Ruševinah*, ko Žana Hermana (Darko Rundek) seznanj z novico, da je splavila.

Herman to ves film načrtuje. V bistvu so *Ruševine* film o njegovem iskanju, Herman dramaturginji na primer naroči, naj najde čim več podatkov o namišljenem islandskem avtorju, čeprav je avtor on sam. Rad bi se ustalil, vendar ne more brez svojih ekstravaganc in manipulacij.

Igralska zasedba se je menda veliko spreminjala ...

Vse vloge so se dostikrat zamenjale, razen glavnega igralca. Eni so kar sami odnehali.

Dialogi so spet plod vaj in improvizacij?

Ogromno je bilo improviziranega, tekst je bil napisan samo za lika scenografa in dramaturginje. Vaje za igralce so bile obsežne; pred prvimi vajami sem jim dal scenarij v branje – samo toliko, da vedo, za kaj v filmu gre –, ter jim naročil, naj ga potem vržejo stran, ker ga ne bodo več potrebovali. Iz prvega scenarija so dobili osnovne odnose, nakar se je začela improvizacija. Med vajami sem njihove dialoge sproti zapisoval ter prilagajal. Nekatero igralce sem med posameznimi vajami zamenjal, tako da sem moral z njimi še enkrat od začetka, kar pomeni, da so se spremenile improvizacije z njihovimi novimi partnerji. Veliko sem pisal in spreminjal. Zaključno sceno sem, denimo, napisal en dan, preden smo jo posneli. Ampak te scene zdaj tako ali tako ni v filmu.

Od kod je prišla ideja za Darka Rundeka v vlogi Hermana?

Glavna vloga je bila problematična od vsega začetka. Ko sva z Ano začela pisati, sem se zavedal, da bom takšnega modela težko našel. Nisem mogel najeti igralca, kajti igralec bo verno igral režiserja; ali se bo delal norca iz neke resnične osebe ali pa bo zmešal tri

režiserje in z tega naredil vlogo. Rabil sem malce premaknjenega, pa tudi enigmatičnega režiserja. Nato sva z Matejo Koležnik, ki je sodelovala pri *castingu*, prišla na idejo za Rundeka, ki je njen prijatelj. Srečala sva se v Zagrebu, kjer je ravno snemal ploščo, in bil mi je všeč, ker mi je podoben; malo govori, precej je zaprt, po drugi strani pa ima v svoji skupini vodilno funkcijo. Hkrati je diplomirani gledališki režiser. Ko je prišel v Ljubljano na prve vaje, je imel sprva težave z igralci, zato sem mu dal najprej režirati gledališki tekst, tisto islandsko dramo. Počasi so se stvari začele povezovati.

Ko Herman govori o igralcih, njihovih razmerjih, o tem, da jih je vedno treba provocirati ... so to tudi tvoje metode dela pri filmu?

Ne, ta film je popolnoma izmišljen, vsi Hermanovi monologi so bili napisani. Zdelo se mi je, da je Herman tip, ki bi to lahko počel. Monolog, da se vsi skrivajo za neko masko, ki je nikoli ni moč odpreti ... to sem ugotovil tudi sam.

Kam lahko postavimo te Hermanove "izpovedi"? So plod njegovega razmišljanja pred, med ali po predstavi, ko je šlo že vse k hudiču?

Še sam ne vem; meni je všeč, da gledalec ne ve, kam jih postaviti. Nisem jih umeščal časovno, temveč strukturalno. Vedel sem, da jih časovno ne bom mogel vstaviti. Vse te zadeve so nekako "izven" – lahko bi jih delal prej ali pozneje, npr. kot intervju –, toda glede na to, da se Hermanove izjave sčasoma pričnejo pokrivati s samim filmom, je to pomenilo, da jih na ta način sčasoma ne bomo več mogli umeščati, temveč gledati kot integralni del filma. Zato sem jih postavil tako, da gledalca zmedejo.

Dejstvo je, da te izpovedi ne komentirajo filmskega dogajanja.

Ja, nimajo oporne točke. Kar je meni super, nisem namreč delal dokumentarca o nekem režiserju, kakor je v navadi. Gre za pomanjkanje opornih točk, tako pri Hermanovih izjavah kot pri odnosih med liki, ko se vsi sprašujejo, kaj se je sploh zgodilo. Gledalec gleda samo še razvoj, neki dizaster, ne razmišlja o vzrokih ali logičnih povezavah. Nisem hotel, da bi se gledalci logično spraševali, temveč da bi do izraza prišla emocija. V nekem trenutku se prenehaš spraševati, kaj je logično in kaj ni, temveč samo še pluješ z dogajanjem na filmu.

Eno izpoved prihraniš še za Žano.

Tu gre za element presenečenja. Vseskozi imaš princip, da on to govori. Njena izpoved, njena linija dela konec filma. Zdelo se mi je super, da je tudi Žana del te druge ali tretje ravni fikcije. Njena izpoved na začetku in njegova na koncu sklepnega dela zapirata osrednji blok – prizor s premiere –, ki je formalno povsem drugačen. Uživam v nepredvidljivih stvareh. Pri filmu *V leri* je šlo v zaključku filma za linijo dveh prijateljev; Dizijeva prijateljica sta imela podobno vlogo kot izpovedi Žane in Hermana v *Ruševinah*.

Ko ravno govoriva o *V Ieru*; tisti prizor z Dizijem in Natašo, ko v parkiranem avtu prvič iskreno spregovorita o svojih težavah, se mi zdi ključen, kot izhodišče oziroma odskočna deska za *Ruševine*; kot bi se *Ruševine* rodile iz te scene. Lahkotna komedija o študentskem življenju preraste v radikalno dramo o odnosih med odraslimi.

V bistvu je to res. Tisti prizor je najmočnejša stvar mojega prvenca.

Hkrati povzame prvi film in napove drugega.

To je ena smer, po kateri sem šel, in zdaj sem jo izčrpal. Po *Ruševinah* takšnega filma verjetno ne bom več delal, kot ne bi še enkrat delal filma tipa *V Ieru*. Po tej smeri se take vrste realizem izčrpa. Je pa res, da je bila tista scena mušter za *Ruševine*, tudi za način dela, razmišljanje, kako naj določene stvari funkcionirajo.

Herman na začetku filma govori o manipulaciji, ob tem pa omenja Orsona Wellesa in *Vojno svetov*, radijsko igro, s katero je leta 1938 Ameriko spravil v paniko.

Sam se poslužuje podobnih manipulacij.

Herman Wellesu zavida, ker mu je uspela takšna fora. Sam sem se tega spomnil, ker mi je radijska igra ustrezala kot ilustracija samega lika, pa tudi ker ima Herman rad tovrstne zajebancije; rad se poigrava z ljudmi in potem opazuje, kako padejo na štos. Lik, kot je Herman, preprosto mora zavidati Wellesu in njegovi grandiozni potegavščini.

Hermanova nakana z manipulacijo je razkrita zelo zgodaj. Naredil si podobno kot Hitchcock v svojih najboljših filmih, storilca si razkril takoj, da bi se potem lahko v miru posvetil človeški drami. Sam menim, da je pri drami oziroma za ustvarjanje suspenza vedno bolje, da gledalec več ve o, denimo, junakovih rivalih kot junaki sami.

Mislím, da gledalec ne sme imeti več informacij kot oni, zato ker moraš gledalca vedno presenečati. V *Ruševinah* ne gre za presenečenje v prvoplanskem pomenu, nisem imel namena razkrivati Hermanovega plana na koncu, ker bi bilo to brez zveze, pa tudi film ne govori o tem. Film drži na drugih nivojih; gledalec nikoli ne ve, kaj bo naslednja scena, kam se bo vse skupaj obrnilo. Zanimivo je, kako se vse skupaj dogaja. Dandanes je največje presenečenje, če je nekdo iskren, to šokira. Drži pa, da je drama, ki jo igralci vadijo, napisana po principu postopnega razkrivanja šokantnih podrobnosti.

Kje ste posneli zaključne prizore?

Na Vremščici, to je en hrib nad Senožečami. Bil je cel problem, do tja sploh ni bilo ceste, konstrukcija je tehtala 25 ton in treba jo je bilo pripeljati tja. Najprej sem tam hotel postaviti grad, ruševine gradu. S Simonom Tanškom sva oblezla celo Šlovenijo, s knjigo *Ruševine v Sloveniji* v rokah; vse sva pregledala in kljub temu nisva našla primerne lokacije. Ko nismo našli gradu, sem od scenografa zahteval, naj ga postavi iz stiropora, pa me je takoj postavil na realna tla, češ da tam tako močno piha, da bo vse skupaj odneslo, pa še izgledalo bi slabo. Skratka, pristali smo pri stopničasti

scenografiji, vendar je bilo treba konstrukcijo spraviti na hrib, kar je bilo videti kot vojaška operacija. Najprej smo morali speljati in utrditi cesto. Potem smo tam posneli prizor premiere, s 400 ljudmi na tribunah, vendar je nisem vključil v film, saj sem zaključno, hvarvito sekvenco na odru videl kot statement, ki ni del zgodbe.

Je bil kakšen poseben razlog, da si film posnel v *cinemascopeu*?

Hotel sem, da je film posnet iz roke, *cinemascope* iz roke, posnet kot *home movie*. Posnet je seveda tako, da kamera ne opleta naokrog, ampak da statično diha iz roke. Nismo uporabili ne *steadycama* ne tračnic. Film se povečini – razen seveda v prizorih na Vremščici – dogaja v zelo ozkih prostorih, hodnikih ipd. Čisto drugače je, če hodnik vidiš v običajnem izrezu ali z vsemi stenami; zelo močno mi deluje, da klavstrofobija sovpade. Poleg tega se mi zdi, da je *cinemascope* blazno dober za detajle, bližnje plane, bistveno boljši kot za totale. Trdim, da je moč *cinemascope* v bližnjih planih, pa tudi sicer zame obstajata le dva formata, *cinemascope* in klasika, 1:1,33. Vse ostalo se zdi tako, kot da se režiser ni mogel odločiti.

Kaj pa osvetljevanje? Klasika? Visoko občutljiv film? Naravni svetlobni viri so lepo vidni ...

Simon Tanšek je to delal blazno preprosto. Snemal je ob normalni svetlobi, le žarnice je zamenjal, potem se je spomnil nekakšnih balonov, ki so dajali mehko svetlobo. Moralo je biti preprosto, kamera se namreč vseskozi obrača, zato luči niti nimaš kam postaviti. Film smo posneli v tridesetih snemalnih dneh, kar je za scenarij, ki je predvideval dolžino 160 minut, izredno hitro.

Polde Bibič ima v filmu dober stavek: hrvaški režiser, islandska drama, jebeš tak teater. Gre za hipen komentar slovenske ksenofobije oziroma strahu pred tujimi vplivi, tujci, ki delajo v Sloveniji?

Meni se zdi to logična reakcija. Več ali manj smo Slovenci taki, blazno konzervativen narod, čeprav se delamo, da smo liberalni. Pa tudi logično je, da legendarni prvak slovenskega gledališča tipa Bibič razmišlja na ta način. Polde Bibič je bil sijajen, prišel je na snemanje, potrpežljivo čakal celo noč, nič kompliciral, prizor pa posnel ob petih zjutraj.

Tvoj naslednji film?

Lotil se bom povsem drugačnega filma, po starem Fordovem receptu, da je treba po vsakem velikem filmu narediti enega poceni. Film se bo v celoti odvijal v avtu, vendar to ne bo klasičen *road-movie*, ker bo posnet v studiu. Nastopala bosta le Matjaž Tribušon in Silva Čušin; on bo avtomobilski inštruktor, ona kandidatka. Posnet bo v studiu, s t.i. *rear-projekcijo*, črno-bel. Film bo drugačen, nima veze z realizmom, vrnil se bom k svojim začetkom, ko sem delal bolj stilizirane zadeve. Rad bi izrazil svoj občutek klavstrofobije v Sloveniji, kako najti izhod oziroma normalno dihati v tako majhni deželi. •