

Intervju z Damjanom Kozoletom

»Bistvene stvari v medčloveških odnosih so tiste, ki niso izgovorljive«

ANA ŠTURM

Damjan Kozole, brez dvoma eden najbolj prepoznavnih in raznolikih slovenskih režiserjev, je svojo filmsko pot začel iz upora. Svoj prvi film je – kot pravi tudi sam – posnel, ker ni bil sprejet na AGRFT. Strast do filma je bila premočna. Zato tudi ni nenavadno, da je **Usodni telefon** (1987), njegov gverilski prvenec, film o obsesiji s filmom. Od takrat se je seveda marsikaj spremenilo. Kozoletov opus danes (za slovenske razmere) šteje zavirljivo število naslovov, skoraj vsi njegovi filmi pa so doživeli tudi mednarodne premiere na priznanih festivalih. **Rezervni deli** (2003), film o migrantski problematiki in dveh tihotapcih iz Krškega, je bil nominiran za berlinskega zlatega medveda, za **Nočno življenje** (2016) pa je prejel kristalni globus za najboljšo režijo na festivalu v Karlovih Varih.

Damjan Kozole ne snema všečnih filmov. V svojem delu, pa naj gre za celovečerne, dokumentarne ali kratke filme, pogosto nastavlja kritično ogledalo sodobni družbi. Zanimajo ga socialne in politične teme: od trgovine z ljudmi v že omejenih *Rezervnih delih* do izbrisa, ki je tema dokumentarca **Dolge počitnice** (2012), in prostitucije, ki jo obravnava v



enem svojih komercialno najuspešnejših filmov **Slovenka** (2009). Druga izstopajoča značilnost njegovih filmskih del pa je tudi ta, da je v ospredju vedno izrazit in premišljen estetski koncept.

En kader. 10 minut. Nešteto obrazov: **Meje** (2015) so filmski eksperiment, ki gledalca sooči s skupino migrantov, ki v spremstvu policije in vojske prečka mejo med Slovenijo in Hrvaško. Konceptualni minimalizem deluje s srhljivo močjo. Minimalizem zaznamuje tudi *Nočno življenje*, ledeno hladno dramo, v središču katere je postavljena

odmevna afera Baričević. Film gledalcu vseskozi neprijetno spodmika trdna tla pod nogami in ga duši s tesnobnim in brezizhodnim vzdušjem. Podobno kot v *Nočnem življenju* tudi v **Polsestri** (2019) like uokvirjajo gole stene in prostori, v katerih ni nobene sledi človeške toplote. Irena in Neža, odtujeni (pol)sestri, ki se po spletu okoliščin skupaj znajdeti v (pre)majhnem stanovanju, sta v njem ujeti kot v kletki. Vendar ju fizična bližina, ki se ji med štirimi stenami ne moreta izogniti, počasi zbliža tudi čustveno. Film skorajda nevidno, a vztrajno vrta v njuno intimo in kader za kadrom načinja zidove, ki sta jih zgradili okrog sebe.



Polsestra (2019)

Polsestra je bila na začetku julija premierno prikazana v tekmovalnem programu 54. edicije festivala v Karlovih Varih, kjer je Kozole tri leta prej že slavil z *Nočnim življenjem*. Sprejem filma je bil tudi tokrat zelo dober. »Vabilo za Karlove Vारे smo dobili, ko film še ni bil končan. Selektorji so prosili za ogled delovne verzije in naslednji dan smo prejeli mail z vabilom. S producentom Danijelom Hočevarjem sva bila v veliki dilemi, ali naj ga sprejmemo ali ne. Nismo bili prepričani, ali bomo film sploh lahko dokončali do festivala. Jasno mi je bilo, da ne moreš dvakrat zapored pričakovati nagrade na festivalu A kategorije, imeli pa smo tudi že nekaj drugih vabil z močnih festivalov. Če ne bi umetniški direktor Karel Och tako vztrajal, se ne bi odločil, da gremo ponovno tja. Kakorkoli, ni mi žal. Odziv občinstva je bil odličen, tudi mednarodne kritike so zelo dobre.«

Za intervju sva se tako dogovorila kar tam, ko sva se tik pred premiero srečala pred veliko dvorano v hotelu Thermal. Slab mesec kasneje sva se nato po krajšem lovljenju (poletni dopusti in festivali) v jutranjih urah dobila na kavi v Narodni galeriji, kjer sva o njegovem najnovejšem filmu debatirala dobro uro in pol. Ko sva zaključevala s pogovorom, mi je povedal, da je imel prvi (in edini) intervju za Ekran leta 1987, ko je posnel svoj debitantski *Usodni telefon*. Nato ga je leta 2009

poklicala takratna urednica Ekрана, Nika Bohinc, da bi z njim naredila ponovni intervju. »Zanimalo jo je, zakaj je kritiška recepcija mojih filmov tako različna doma in v tujini. To je bilo, se mi zdi, po *Slovenki*, ki je dobila v tujini odlične kritike, doma pa so jo trgali podolgem in počez. Sedela sva v Sax pubu in šla od filma do filma. Prišla sva do polovice in se zmenila, da intervju dokončava, ko se vrne s Filipinov. Od tam pa se ni več vrnila. Beseda Ekran me tako vedno spomni na Nikino nenadno, neverjetno, filmsko smrt in na ta nedokončani intervju.«

Ko dva dni po najinem srečanju začnem s transkripcijo intervjuja, z grozo ugotovim, da imam posneto le slabo polovico. Tehnična napaka, ki mi še danes ni jasna. Pred očmi se mi odvrti horror film. Prekletstvo nedokončanega intervjuja? Ne. Tokrat ne. Damjan prijazno in potrpežljivo znova odgovori na preostanek vprašanj, tokrat pisno. Še enkrat: hvala Damjan! Tisto, o čemer sva se pogovarjala ob kavi, je morda res za vedno izgubljeno, ampak intervju je tu – kljub vsemu! – in upam, da ga boste z veseljem prebrali. *Polsestro* si boste premierno lahko ogledali septembra na Festivalu slovenskega filma, v kinodvorane pa pride januarja naslednje leto.

Nekje sem prebrala, da navdih za zgodbo Polsestre izhaja iz osebne izkušnje. Bolj kot to pa me zanima, kako iz tega

prvotnega impulza začneš razvijati idejo. Na katere elemente se osredotočiš, kako poteka proces?

Vsak moj projekt se začne z neko mislijo, morda sliko ali občutkom. Včasih je to ena sama beseda, včasih stavek, ki opiše neko idejo. Običajno je to nekaj, kar se me je dotaknilo in s čimer sem na nek način povezan. Vedno potrebujem začetno točko, ki je moja. Nisem tip režiserja, ki bi lahko režiral zgodbo, v katero ne bi bil sam vsaj z neke točke pogleda vpet. Podobno je bilo tudi s *Polsestro*.

Če je bilo *Nočno življenje* film o strahu, je *Polsestra* film o sovraštvu in odpuščanju, o tem, kako smo krhki in kako lahko nas je čustveno poškodovati. Vedno gre za idejo, s katero sem osebno povezan. Iz tega občutka se nato razvijejo liki, ki se počasi sestavljajo v odnose, odnosi pa v zgodbo. Film so zame trenutki, občutki, situacije in karakterji. Zgodba pride kasneje. V *Polsestri* je to zelo evidentno, saj me v tem filmu zgodba pravzaprav ni zanimala. Zanimalo me je, kako v nekem toksičnem in sovražnem odnosu poiskati upanje, odpuščanje, solidarnost. V tem filmu me je bolj zanimalo, kaj liki mislijo in čutijo, kot pa kaj govorijo. Bistvene stvari v medčloveških odnosih so tiste, ki niso izgovorljive. To najbrž vsi vemo. Zanimalo me je, kako odločitve staršev vplivajo na otroke; ko se sprašujemo, kdo smo, iz česa smo sestavljeni, kaj nas določa kot intimna in družbena bitja. Hotel sem posneti film o ljudeh, ki imajo probleme, takšne, kot jih imamo vsi. Nisem se hotel ponovno ukvarjati s politiko in težkimi globalnimi temami. Zanimale so me vsakdanje težave ljudi, s katerimi se marsikdo ni pripravljen soočiti. Pokazati sem želel svet, ki nam je daleč in blizu hkrati.

Scenarij za *Polsestro* ste skupaj napisali trije scenaristi: ti, Ognjen Sviličić, s katerim sodelujeta že daljši čas, in Urša Menart. Kako je potekala dinamika med vami? Kaj je k scenariju prinesel vsak od vas?

Prvo verzijo sva z Uršo začela pisati na začetku leta 2015, ko sem bil še v montaži z *Nočnim življenjem*. V dveh, skoraj treh letih dela na scenariju je nastalo več kot 10 verzij in okoli 150 strani dolg scenarij, v katerem so bili postavljeni vsi ključni elementi tega filma. Pravzaprav je bil to že film, vendar predolg. Če bi ga posneli, bi trajal več kot 3 ure. Ko je Urša začela s pripravami na svoj film *Ne bom več luzerka*, sem k sodelovanju povabil še Ognjena. Njegova naloga je bila, da scenarij skrajša vsaj za četrtno, kar ni bilo enostavno, vendar mu je to uspelo. Izločil je številne manj pomembne epizode, vnesel pa nekaj novih elementov – to, da je Nežina mama Albanka, je recimo njegova ideja.

Pri liku Irene, ki ga igra Urša Menart, gre za zelo zahtevno vlogo. Kako to, da si se odločil tako pomembno vlogo zaupati nekemu brez igralskih izkušenj? Kaj te je prepričalo?

Na avdicijah, ki so trajale kar nekaj časa, sem prišel do spoznanja, da lika Irene ni mogoče klasično odigrati, da Irena enostavno – nekdo mora biti. Irena je človek, ki skriva svoja čustva, je nekdo, ki je verjetno v resnici čisto druga oseba kot ta, ki jo srečamo v tej življenjski situaciji. Postal mi je jasno, da mora biti to nekdo, ki bo pred kamero mislil in čutil kot Irena. Bil sem v precej izgubljeni situaciji, ker enostavno nisem našel prave igralkice. Ko sem vse to razlagal ženi Zori (Stančič, op.), mi je predlagala Uršo, češ, če kdo pozna to vašo Ireno, jo ona. Najprej se mi je ideja zdela smešna, potem pa sem pomislil, da bi z nekoliko nižanim glasom Urša res lahko bila tak lik.

Da ni še nikoli igrala, se mi ni zdel problem. Mislim, da se v vsakem režiserju skriva nezavedni igralec, zgodovina filma je polna takšnih primerov: od Charlieja Chaplina in Buserja Keatona pa do Johna Cassavetes. Urša je bila sicer takrat moja asistentka režije in skupaj smo delali vsak dan. Ko sem ji to predlagal, se ji je kava zataknila v grlu.

V praznih prostorih Kinoteke, kjer smo imeli pisarne, sva naredila dolgo poskusno snemanje. Šla sva čez cel scenarij: ona je bila pred kamero Irena, jaz pa sem za kamero bral vse ostale like. Ko sva prišla do konca, je upala, da ne bo izbrana, jaz pa sem vedel, da imam glavno igralko. Prinesla je točno tisto zadržano realno osebo, ki sem jo potreboval. Za vlogo je začela kaditi, naučila se je primorsko, hodila je na frizerski tečaj, trenirala je plezanje (to smo potem tik pred snemanjem zaradi finančnih težav črtali) in ne nazadnje – naučila se je igrati. Cenim njen pogum, da si je upala iti v to, ker vem, da ni bila lahka odločitev, bilo je veliko tveganje.

Za tovrsten film, ki temelji na dinamiki in kemiji likov, je bilo zagotovo potrebno veliko vaj? Koliko in kako ste vadili z igralci? Ste se striktno držali scenarija ali je bilo tudi kaj improvizacije?

Ključ tega filma je bil pripraviti glavni igralki do stanja, da izgledata, kot da sploh ne igrata. Ta film sta dve ženski, močni in hkrati ranljivi, in odnos med njima – in to je pravzaprav vse. Vse je odvisno od njih. Liza Marijina je prvič igrala v celovečernem filmu, Urša ni igrala še nikoli.

Proces priprav in vaj je trajal od januarja do konca oktobra, do začetka snemanja. Večina vaj je potekala z njima, v pripravah pa sta se večkrat soočili tudi z vsemi epizodnimi

liki. Začeli smo klasično, z analizo karakterjev, z osebnimi izkušnjami, in potem počasi z igro, z različnimi nivoji igre, iskali smo natančno intonacijo. V zadnji fazi smo v dialog vnesli še primorski dialekt.

Pravzaprav me je tu bolj kot končni rezultat, čeprav se to sliši absurdno, zanimal proces dela. Režija tega filma je bilo delo z igralci. Blizu mi je bressonovski koncept *no-actinga*, v mojih filmih igralci nikoli niso preveč eksplicitni, zagovarjam igralski minimalizem realnih oseb. Vendar je tak minimalizem, ki včasih deluje, kot da tukaj sploh ni ničesar, da se sploh ne igra, zelo težko doseči. Veliko težje kot eksplicitno, vihravo, prenapeto igro. Marina Abramović je nekoč, ko so ji očitali, da v MOMI samo sedi in nič ne počne, odgovorila, da je najtežja stvar na svetu početi nekaj, kar izgleda kot nič. *Polsestra* je blizu temu, da se jo lahko odpravi s »saj to ni nič«. Gre za minimalistično scenografijo, zadržano igro in minimalni razvoj karakterjev, vendar je ta pomemben: če nekega dne pri triintridesetih spoznaš, da kri ni voda in da nima smisla vztrajati v ignoranci in sovraštvu, je to velika stvar.

Čeprav se morda zdi, da je bilo veliko improvizacije, je sploh ni bilo. Vse je bilo pripravljeno vnaprej. Ko smo po nekaj mesecih vaj dialog prilagodili in očistili, smo ga pred poletjem s pomočjo svetovalke posneli še v primorskem dialektu. Ker sta obe igralki Ljubljanki, je bil to kar velik problem. Obe sta imeli čez počitnice dialoge na svojih mobitelih in vadili. Nisem hotel, da bi bil dialekt premočan, karikiran. In spet smo pri tem, da se je blagi dialekt veliko težje naučiti kot močnega, karikiranega. Ko smo se po premoru spet dobili, sta imeli ritem in melodijo dialogov tako globoko v podzavesti, da ju je vsaka sprememba vrgla iz ritma in prosili sta, da ne bi več spreminjali dialoga. V filmu tako praktično ni niti enega improviziranega stavka.

Ponovno si sodeloval tudi z direktorjem fotografije Miladinom Čolakovičem. Estetika v *Polsestri* je podobno kot pri *Nočnem življenju* hladna, asketska, minimalistična. Kako je nastala vizualna podoba filma in zakaj sta se z Miladinom odločila, da je tovrsten stil primeren za ta film?

Z vsakim novim filmom vedno bolj reduciram izrazna sredstva. Ne zanima me klasični film, ki se vedno trudi biti vizualno bogat. Jaz grem bolj v nasprotno smer, poskušam uporabljati čim manj izraznih sredstev, čim manj scenografije. Kar me je v tem filmu zanimalo, je kompleksnost medčloveških odnosov; študija odnosov v družini z vsemi težavami, ki tlijo pod površjem. Poskušam se približati bistvu. Bistvo pa so zame igralci. Miladin je direktor fotografije, ki moj koncept izredno



Polsestra (2019)

dobro razume, tudi njegov vizualni stil je blizu temu, kar sem opisal. Ne strinjam pa se, da je estetika hladna, prej bi rekel, da gre v tem filmu glavnim likom mrzad do kosti.

Velik izziv je bil zagotovo tudi snemanje v majhnem stanovanju – večina filma se namreč odvije med štirimi stenami. Kako tovrstne scene, ki se odvijajo v enem samem prostoru, narediš zanimive?

V filmih je preveč vsega, v želji po ugajanju so prenasičeni. Življenje je veliko bolj asketsko in repetitivno, vsak dan se

nam ponavljajo iste stvari, iste lokacije in isti ljudje. To je bilo izhodišče za idejo, da se večina zgodbe dogaja v enem stanovanju. Produkcija me je prepričevala, da filma, ki se dogaja v enosobnem stanovanju, ne moremo posneti na realni lokaciji, da je edina možnost snemanje v studiu. V tako majhno stanovanje lahko komaj spraviš igralke – kam boš dal pa kamero, tehniko, luči, monitorje, ekipo? Vseeno sem vztrajal, ker sem bil prepričan, da bom samo v realnem stanovanju dosegel pravi učinek utesnjenosti, klavstrofobije. Snemanje v studiu bi bilo lažno. Nasploh v filmih ne maram scen, ki so posnete v studiih, takoj jih prepoznam in takoj me vržejo iz filmske iluzije.

Dolgo nismo našli primerne lokacije, na koncu pa je scenografinja Neža Zinajčič v Šiški našla idealno rešitev. V devetem nadstropju bloka Na jami smo dobili 42m² veliko stanovanje z balkonom, diagonalno od njega pa smo najeli še eno stanovanje, v katerem smo bili ekipa, maska, garderoba, monitorji. Obe stanovanji smo povezali s kabli. Med snemanjem sta bili v filmskem stanovanju Urša in Liza – in seveda kamera. Stanovanje je res postalo njuno stanovanje, mi pa smo kot nekakšni voajerji iz drugega stanovanja na monitorjih spremljali njuno igro. Večina komunikacije je potekala po voki-tokijih, vsake toliko časa pa smo se ustavili in na monitorju analizirali probleme.

Rekel si, da je Polsestra film o sovraštvu in odpuščanju. Film poleg tega obravnava tudi univerzalne teme izgubljenega občutka varnosti, pripadanja in zaupanja. Rada pa bi se dotaknila še ene teme: film posredno obravnava tudi nasilje nad ženskami. Gre za zelo aktualno temo, ampak jo v filmu namenoma pustite v ozadju. Zakaj taka odločitev?

Ta film v prvi plan postavlja odnos dveh žensk in njuno iracionalno sovraštvu. Pod površje tega odnosa pa smo (namerno) skrili nekaj pomembnih vprašanj družbe: rasizem, predsodki, Airbnb opustošenje, nerešeni družinski problemi, občutki krivde za dejanja, ki jih nismo sami zakrivali, ne nazadnje pa tudi družinsko nasilje. Med pisanjem scenarija sem se veliko spraševal, do kam naj grem v odnosu Irena – Brane. Nisem želel posneti še enega filma o družinskem nasilju z mučnimi prizori trpinčenja. Popolnoma jasno je, četudi tega nikoli ne pokažemo, da je bila Irena v tem odnosu žrtev. Čeprav ne pristaja na vlogo žrtve. Kaj se je dogajalo v njunem odnosu, prepuščam gledalčevemu sklepanju. Tudi v realnosti je tako. Kot družba se nismo pripravljene spopasti z družinskim nasiljem, raje ga ignoriramo kot pa naslavljam. Zame je pomembno, da je Irena dovolj močna,

da se upre. Vedno so me fascinirali ljudje, ki so zaradi svoje ideje, prepričanja ali občutkov pripravljeni zapustiti vse, kar imajo, in začeti novo življenje iz nič. In to je tisto, kar je pri Ireni pomembno.

Veliko tvojih filmov se ukvarja s političnimi tematikami: s prostitucijo (Slovenka), korupcijo (Nočno življenje), trgovino z ljudmi (Rezervni deli), migracijami (Meje), izbrisom (Dolge počitnice); na drugi strani pa si se podpisal tudi pod precej dokumentarcev, v katerih se ukvarjaš z umetniki. Od kje ta interes, kaj te vleče v bolj umetniške teme? Ali kaj iz drugih umetnosti prineseš tudi v svoje filme?

Rad se gibljem blizu roba. Všeč mi je, da so interpretacije mojih filmov kontradiktorne. O vsakem resnem umetniškem delu so vedno bila in bodo mnenja deljena. Misel, da bi bil moj film vsem všeč, me naravnost zgrozi. Če kaj, me res nikoli ni zanimalo, da bi delal varne, všečne, klasično plan-kontraplan zrežirane filme. To me ne zanima, dovolj drugih režiserjev je, ki to počnejo bolje od mene. Zame je film del sodobne umetnosti, vedno sem bil prepričan, da je treba skreniti z varne in utečene poti. Sodobna umetnost pa je vedno tudi politična, gre za refleksijo sodobnega sveta, v katerem živimo.

Zanima me, kako kot eden najbolj izkušenih in tudi v tujini najbolj prepoznavnih slovenskih režiserjev gledaš na svojo filmsko pot? Ali z izkušnjami ustvarjanje postaja lažje ali težje?

Režiranje filmov sem se lotil dokaj ekscentrično, nikakor ne po ustaljenih, normalnih poteh. Prvi film sem posnel iz revolta oziroma upora, ker nisem bil sprejet na AGRFT. To najbrž res ni normalen vstop v kinematografijo. Delam samo tisto, kar mi je všeč in kar me zanima. Za to plačujem precejšnjo ceno, vendar s tem nimam težav. Naj odgovorim z enim najboljših filmskih naslovov v zgodovini filma: če hočem žvižgati, žvižgam. In če citiram še pokojnega prijatelja Boštjana Hladnika: življenje filmskih režiserjev je zelo kratko, ker v resnici živimo samo takrat, ko snemamo. Vse ostalo je čakanje na nove projekte, iskanje denarja, priprave, čakanje na koproducente ... Saj ne da to ni življenje, ampak pravi eros in adrenalin se sprožita samo na snemanju, takrat gre za življenje ali smrt. Vsak snemalni dan moraš izkoristiti do konca, nobene izkušnje ti ne pomagajo, ni popravnega izpita – tako kot na olimpijskih igrah, vse je odvisno od dnevne forme. Štiri leta se pripravljáš in potem moraš v dveh mesecih dati vse od sebe. In vztrajati, ne glede na vse dvome, ki te razjedajo.