

Matevž Jerman, Ciril Oberstar

***Matjaž Ivanišič
»Če se ne razbiješ
na tisoče koščkov,
če ostaneš cel in cel
vstaneš, šele nato
lahko igraš«***

Matjaž Ivanišič se je v zadnjih letih uveljavil kot eden najbolj vznemirljivih avtorskih glasov v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu. Sanjava poetičnost, melanholija, duhovitost in skorajda fantastična metafilmskost, ki so zaznamovale večkrat nagrajenega **Karpopotnika** (2013), prežemajo tudi njegov aktualni esejistični dokumentarec **Playing Men** (2013), v katerem vzame pod drobnogled sredozemske moške in njihove starodavne igre. Igra in igrivost sta tudi imperativa režijskega pristopa, saj Ivanišič v filmu postreže z nepričakovanimi zasuki in z novimi pravili igre. *Playing Men* je tako film o arhetipih, o moških, ki se igrajo, in o moških, ki igrajo moške; je tudi film o ustvarjalnem krču in o režiserju, ki ve, da je igre treba igrati še kako zares.

Z režiserjem smo se pogovarjali mesec dni po premieri filma na 28. mednarodnem filmskem festivalu FID v Marseillu, kjer je prejel nagrado Georges de Beauregarda.

Po treh letih, ki so minila od *Hišk* (2014) in *Karpopotnika* (2013), sta skoraj naenkrat doživela premieri dva nova dokumentarna filma (*Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba* in *Playing Men*), ki si ju podpisal kot režiser. Kakšno obdobje je za tabo?

Takoj po filmu *Hiške* sem začel snemati v ljubljanski Drami. Štiri mesece sem s kamero na observacijski način sledil procesu nastajanja predstave *Boris, Milena, Radko*. Istočasno sem začel snemati film *Playing Men*, ki je bil po načinu snemanja precej drugačen. Gre za esejistični dokumentarec, ki smo ga snemali v etapah z vmesnimi daljšimi pavzami. Odločil sem se, da bom znova snemal na 16-mm filmski trak, kar je prineslo tudi določene omejitve. *Playing Men* je enourni film, za katerega smo imeli pri snemanju na voljo le za nekaj ur materiala, povsem drugače kot v Drami. Tam je bilo posnetega materiala za več kot sto ur. Obema filmoma je sledil daljši proces montaže. Pri *Vsaki dobri zgodbi* precej časa potrebuješ samo zato, da si ves posneti material ogledaš, preden sploh narediš kakšen rez. In šele nato začneš iskati primerno strukturo za film. *Playing Men* pa je imel malo materiala in veliko selekcije smo opravili že pri pripravi na snemanje na sami lokaciji. Nekdo bi lahko mislil, da smo tisti sir (maiorchino, op. a.) v Navari na Siciliji metali v nedogled, ampak mi smo dejansko posneli teh nekaj kadrov, in to je bilo to. Skratka, daljše časovno obdobje montaže za *Vsako dobro zgodbo* in specifičen način snemanja filma *Playing Men* sta pripeljala do tega, da sta bila povsem organsko končana skoraj istočasno.

Čeprav ta ideja ne zdrži do konca filma *Playing Men*, se na začetku zdi, da bomo videli katalog moških iger, nekako tako kot pri Brueglovi sliki lahko gledamo katalog otroških iger. Je bila to sprva osnovna ideja za dokumentarec?

Natanko tako. Ko smo se prijavljali za sredstva na Slovenski filmski center, je bila Brueglova slika *Otroške igre* prva referenca, ki sem jo navedel. S to idejo sem začel snemati film. Hotel sem narediti nekakšen kolaž iger, ki jih igrajo moški. Ideja izhaja iz igre, ki ji pri nas pravimo mora, na Hrvaškem pa ji rečejo šijavica. Ko sem videl ljudi igrati to igro, sem bil fasciniran, kako jo igrajo; fascinirali so me ekspresivni obrazi igralcev, gibanje prstov, ritem, hrupnost igre in tudi dejstvo, da jo igrajo samo moški. In posledično me je začela zanimati atmosfera, ki se med temi moškimi med igranjem ustvari. Že od vsega začetka me je fascinirala tudi beseda *igrati* in vsi konteksti, v katerih jo lahko uporabljamo. Se pravi: da se nekdo igra, ali pa igra vlogo v gledališču ali na filmu, ali da igra glasbeni inštrument, ali da se kdo le igra s kom, da ne misli povsem zares ... Vse skupaj je tako predstavljalo moje izhodišče za film: moški, ki se igrajo, in hkrati moški, ki igrajo vloge moških. Nato sem podobne značilnosti začel iskati ter prepoznavati tudi pri drugih oblikah igre.

V filmu spremljamo igranje more, kirkpinar (največje tekmovanje v rokoborbi v olju na svetu), metanje sira maiorchino in druge zanimive moške igre. Kako si sploh izbral in našel vse te igre? Hkrati pa se hitro opazi, da skoraj nikoli nisi predstavil pravil za igranje, zdi se, da te je bolj zanimalo nekaj drugega. Izbral sem samo igre, ki so me fascinirale. Gre za zelo osebni izbor. Že od vsega začetka me niso toliko zanimala pravila, ampak nekaj bolj arhetipskega ali celo mitološkega v igri. Bolj kot za razlago gre v filmu za mojo osebno fascinacijo nad določenimi elementi igre. Zato sem pri vsaki igri skušal poudariti tiste stvari, ki so izstopale. Pri mori so bili to prsti in hrup. Tekmovanje v kirkpinarju je dogodek, ki se je v času snemanja odvijal že 654. po vrsti. Dogodek ima res dolgo zgodovino. Pri kirkpinarju me je fasciniralo telo, telesnost. Zato je bilo nujno, da smo s kamero blizu borcem, da smo z njimi tako rekoč fizično, sredi rokoborbe. Pri metanju sira so me bolj kot to, kdo bo sir prej prikotalil do cilja, fascinirale prazne ulice starega mesta, ki je včasih imelo veliko prebivalcev, danes pa jih je ostala samo še desetina. In podoba sira, ki med igro potuje in se kotali skozi te prazne ulice.

Toda redukcija na tisto, kar me pri igri zanima, ima tudi svojo ceno. Pri kirkpinarju, recimo, smo ob posnetkih borb uporabili glasbo bobnarjev, ki jo glasbeniki na terenu izvajajo v živo. Tekmovalci se borijo, zraven pa je mali orkester, ki borbam daje ritem. Ne vem, zakaj takrat nisem hotel posneti tistega orkestra. Niti enega kadra. Zvočno smo glasbenike seveda posneli, slikovno pa ne. Posneli smo samo dirigenta, ki stoji pred njimi in jih usmerja. Ampak posnetka dirigenta v procesu montaže na noben način nisem mogel vključiti v film, čeprav se mi kader sam po sebi zdi sijajen. Še danes mi je žal, da nisem uspel pokazati, da te glasbe nisem dodal naknadno z namenom, da bi poudaril doživljanje podob, temveč da se dejansko igra na lokaciji. Tolažim se seveda s tem, da sekvenca s to glasbo vseeno dobro deluje ...

V tvojih filmih ima geografska zamejenost pogosto pomembno vlogo. Po Vojvodini v *Karpopotniku*, Štajerski v *Hiškah* in po Šentilju bi lahko rekli, da si tokrat zamejen na Sredozemlje, čeprav je na začetku kazalo drugače.

Kot rečeno, moja ideja za film izhaja iz igre mora. Ko sem naletel nanjo v slovenski Istri, sem o njej posnel kratki film in ugotovil, da jo igrajo samo v sredozemskem bazenu in nikjer drugje. In tako me je začelo zanimati, kakšne igre še igrajo na tem prostoru. Vsi poznamo kartanje in balinanje, ampak mislil sem si, da je najbrž še kaj drugega. Po drugi strani mi ni šel iz glave Predrag Matvejević, avtor *Mediterranskega brevirja*, ki je nekje govoril o razlikah med severom in jugom ter o dejavnostih, ki povezujejo širše Sredozemlje. O srečanju dveh identitet. O identiteti »biča« in identiteti »činjenja«. In o tem, koliko prva dominira v Sredozemlju.



Potem se film nekje na sredini notranje zlomi, nastopi starosta slovenske filmske kritike Jože Dolmark in označi, da je režiser padel v globoko krizo. Odkrito priznanje ustvarjalne krize sredi dokumentarca precej presenetli.

Jožeta Dolmarka sem z največjim veseljem vključil v film. Kdo bi bil bolj primeren, da prepozna mojo ustvarjalno krizo kot Dolmark z vsem svojim filmskim znanjem. A tudi njega sem moral vključiti igrivo, zato sem njegovo podobo nadsinhroniziral z glasom Nebojše Pop Tasića. S tem radikalnim prelomom sem preusmeril pozornost na filmski medij, s katerim pripovedujem zgodbo o igri. In posledično sem se začel s tem medijem igrati oziroma ga preizpraševati. Pa ne samo z medijem, tudi s svojo vlogo za kamero. Znotraj filma sem želel ustvariti svojo igro, določiti svoja pravila. Saj pri filmu gre zmeraj za to, da se med avtorjem, filmom in gledalcem vzpostavijo določena pravila igre. Zdelo se mi je, da bom s tem presekalo nekoliko antropološki pristop iz prvega dela in stvar obrnil na glavo. Film na tej točki postane bolj oseben in tudi ironičen.

Saj nas v film tudi uvede nekakšen metafizični igralec, ki v *offu* pojasni pravila neke večje igre, ki je hkrati precej poetična. Reče na primer: »... potem zamižiš še na drugo oko, počepneš in skočiš visoko, visoko na vrh samega sebe ...«

Ko sem raziskoval igre, sem odkril, da je srbski pesnik Vasko Popa napisal več pesmi na to temo. Eno izmed njih sem v nekoliko prirejeni obliki postavil na začetek filma. Struktura filma sledi tej pesmi. Na začetku filma slišimo glas,

ki pove, da moraš zamižati, potem pa moraš pasti »globoko v samega sebe, do dna svojega brezna, in če se ne razbiješ na tisoče koščkov, če ostaneš cel in cel vstaneš, šele nato lahko igraš.« To mi je služilo kot vodilo, da se podajam v svet, ki je na nek način paralelni svet, svet igre, kjer veljajo določena pravila. Pravila, ki zahtevajo »igrati zelo zares, hkrati pa se še vedno samo igrati«.

Bi lahko spregovoril o kreativnem procesu za filmom; kaj je botrovalo krizi in kako se je porodila rešitev? Lahko bi vprašali tudi, kako je Ivanišević Ivaniščinu razrešil ustvarjalno blokado?

Tenis je od vseh najbolj moja igra, dolgo sem ga aktivno treniral pri mariborskem teniškem klubu Branik. In ko je prišel film do te točke, da je moral postati oseben, je bil tenis edina igra, ki sem jo lahko vključil v ta drugi del. Vse ostale zamisli in poskusi so bili samo koščki, in kot pravi Vasko Popa – »če se ne razbiješ na tisoče koščkov, če ostaneš cel in cel vstaneš, šele nato lahko igraš«.

Pri Ivaniševiću je šlo za to, kako prikazati ta trenutek krize v filmu ... Zdi se mi, da se je tudi z njim v tistem času dogajalo nekaj podobnega. Dobro se spomnim, kako je bil pred letom 2001 trikrat v finalu Wimbledona, a nikoli ni zmagal. Čeprav je bil vsakič čisto blizu zmagi, je enkrat izgubil proti Agassiju, dvakrat proti Samprasu. A po drugi strani je na nek način moral premagati samega sebe, da bi sploh prišel do finala. Včasih se mu je namreč zgodilo, da igre ni mogel odigrati do konca, ker je polomil vse svoje loparje.

In potem je prišlo tisto leto 2001. Ivanišević je bil šele 125. na lestvici in na turnirju sploh ne bi mogel sodelovati, če ga ne bi povabili z *wild card*, najbrž zato, ker je bil prej že tolikokrat v finalu. Potem se je zgodilo nekaj neverjetnega, znašel se je v finalu, ponovno igral odločilni peti set in spet so nastopile težave s tem, da bi zaključil dvoboj. Tu sem videl podobnost s svojo krizo, med njegovimi težavami z zaključnimi žogami in tem, da tega filma ne uspem izpeljati do konca.

Ampak za razliko od drugih iger v filmu igre tenisa nisi prikazal; prikazal pa si sprejem Ivaniševića v Splitu. Morda zato, ker je tenis že tako ali tako preveč v medijih?

Res nisem kazal nobenih posnetkov dvoboja. Zdelo se mi je pomembno, da si gledalci sami predstavljajo ta moment, zaključek tekme. Slišati samo glas komentatorja se mi je zdelo dovolj. Šlo je za zelo napete trenutke; veliko ljudi, ki so sedeli pred televizorji, tekme sploh ni moglo gledati. Ob zaključku dvoboja so mižali, ali pa so se obračali stran, vstajali so od televizorja. Skratka, redki so končnico dvoboja sploh gledali, večinoma so samo poslušali. Zato se mi je zdelo pomembno, da na tej točki v filmu prikažem črno platno in samo poslušamo komentatorjev glas. Na tak način dobi trenutek podobno intenzivnost, kot jo je imel sam dogodek. Sprejem, ki so ga po zmagi zanj organizirali v Splitu je nekaj čisto posebnega. Vzhičenost in vsi tisti ljudje, ki čakajo – oblasti so dovolile, da so v luko vplule vse tiste ladje, barke in čolni, polni navijačev ... Ko sem pregledoval arhivsko gradivo, se mi je zdelo, kot da gledam nekaj, kar

je onkraj športa, onkraj sprejema zmagovalca, nekaj veliko večjega od tega. Ti posnetki so me popolnoma presunili.

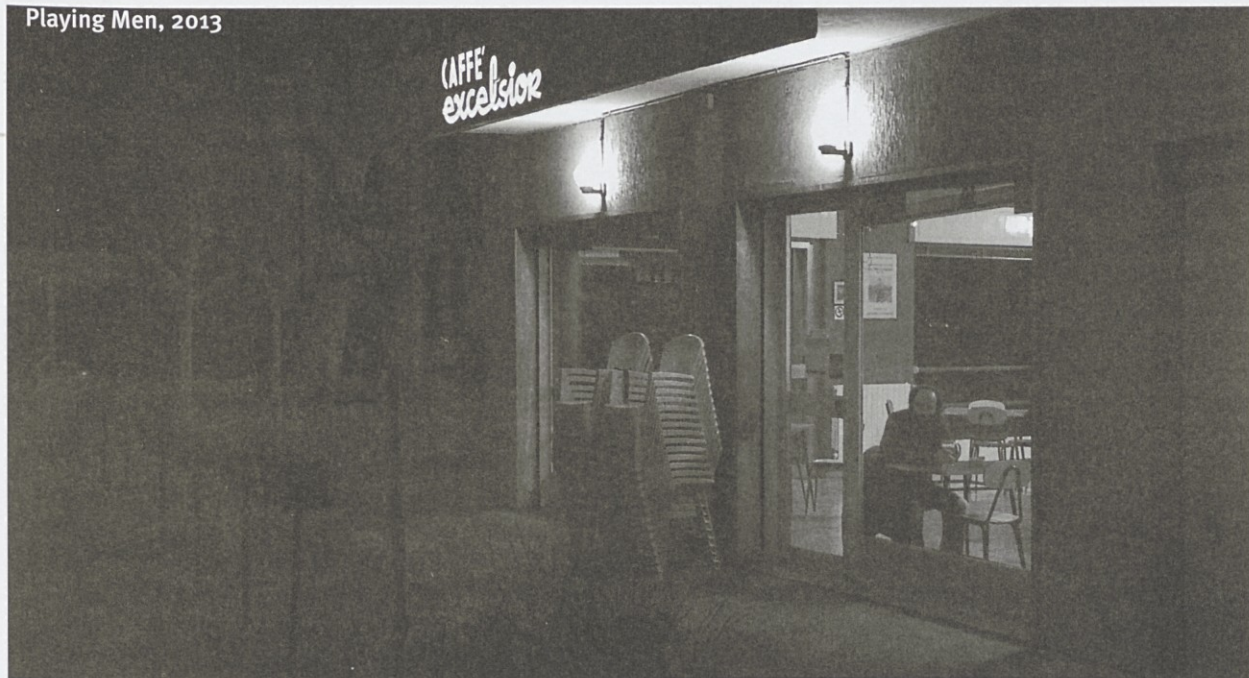
Zakaj moške igre; kaj se je zgodilo z ženskami in njihovimi igrami?

Ko sem prvič prišel v stik z moro oziroma šijavico, se mi je zdelo fascinantno, da jo igrajo samo moški. Z metanjem sira je bilo enako, zopet samo moški. Potem sem se začel ukvarjati z atmosfero, ki se med igro ustvari v tej moški družbi. Tako sem se na nek način zavestno omejil samo na moške. V tem kontekstu sem uporabil tudi bordel. Ko mi je lastnik bordela pripovedoval zgodbe, je zmeraj omenjal samo moške in njihove spolne igrice. Znotraj polja moških iger se mi je zdelo zanimivo ukvarjati se s samo vlogo moškega. Poskušal sem opazovati moške v tej vlogi in prikazati, kako jo igrajo, včasih tudi malce ironizirati, na primer preučevati moškega, ki se trudi biti najmočnejši, najglasnejši, hkrati pa se tudi smili samemu sebi in nima pravega poguma, da bi naredil stvari, ki si jih želi. Enkrat je heroj, drugič pa reva. S filmom sem hotel preizprašati to vlogo. Zdelo se mi je, da se lahko z moškim svetom malo poigram. Nikakor pa to ni film o moških za moške. Daleč od tega.

Pri filmu *Playing Men* sta veliko časa preživela skupaj z Gregorjem Božičem. Potem je tu Peter Musevski, pa Nebojša Pop Tasić ... Torej vendarle moški film?

Samo na prvi pogled se zdi tako (smeh). Na snemanju smo bili res trije: Gregor Božič za kamero, Ivan Antić, ki je snemal zvok, in jaz. A zelo pomemben člen ožje kreativne

Playing Men, 2013



ekipe je bila producentka Marina Gumzi. Med procesom nastajanja filma smo imeli dolge debate. Potem je tukaj moja punca Maruša, brez katere film sigurno ne bi bil tak, kot je. In še montažer Matic Drakulić in njegova Ivana, ki je bila prva sogovornica pri dilemah v montaži. *Playing Men* je daleč od moškega filma.

Kako pomembna je ustvarjalna dinamika med sodelavci na takem projektu?

Zelo pomembna. Še posebej pri takem tipu filma, kjer ni vse vnaprej pripravljeno, kjer ne gre za to, da bi na lokaciji samo čim bolj uspešno realizirali, kar smo si doma zamislili. Pri tem projektu smo vedno odhajali na zelo odprt teren, zato je bilo pomembno, da sem imel ob sebi ljudi, ki so »uličarji« in so zato z ljudmi, ki jih snemamo, takoj zmožni vzpostaviti odnos. Cela ekipa prispeva k temu, da se ljudje pred kamero odprejo. Včasih smo prišli na lokacijo, spoznali zanimivega človeka, ki je bil povezan z vsebino našega projekta, in v naslednjem trenutku že snemali. Preprosto ni bilo časa, da bi se vračali kasneje, medtem pa pripravljali teren. Ampak gre tudi za čas, ko ne snemamo. In to je večina časa. Pomembno je, s kom se vozim vse tiste kilometre v kombiju, pa da lahko spimo vsi v isti sobi, če je potrebno. Pomembno je, s kom sodelujem pri konceptu produkcije, da imam ob sebi ljudi, ki verjamejo v projekt in so pripravljeni prispevati svoj ustvarjalni maksimum. In da to na vsakem koraku zahtevajo tudi od mene.

Zaključek filma pospremi Dean Martin s country vižo *My Rifle, My Pony and Me*, ki tako v besedilu kot v glasbi priključno podobe iz vesternov, prerijo, osamljenega jezdeca.

Vestern je en tak *playing men* filmski žanr. In podoba iz vesternov, ko nekdo na koncu odjezdi proti sončnemu zahodu, je navdihnila tudi moj zaključek filma. Komad *My Rifle, My Pony and Me* je potem prišel v igro čisto organsko. Način, kako ga je Howard Hawks uporabil v filmu *Rio Bravo*, se mi zdi res izjemen. Ta poteza, da si je vzel štiri minute in v film vključil cel komad. In potem sem si mislil, če sta Dean Martin in Ricky Nelson pesem lahko zapela do konca, zakaj je ne bi mogla tudi Musevski in Ivanišič. Z vsem svojim neposluhom. To je edinkrat, da sem v film vključil svoj glas. **E**

Playing Men, 2013

