

»Kako daleč mora človek, da naredi korak čez?«

Špela Barlič



9:06 je absolutni zmagovalec letošnjega Festivala slovenskega filma, »težak« kar devet vesen. Poleg nagrade za najboljši film, scenarij, režijo in glavno moško vlogo je odnesel tudi nagrade za stransko žensko vlogo, fotografijo, glasbo, ton in montažo. Konec oktobra film prihaja v redno distribucijo, da bo lahko svoje povedalo še občinstvo, režiser Igor Šterk pa je za Ekran spregovoril o tem, kako je film nastajal, in dodal nekaj namigov za lažjo navigacijo pa njegovi zapleteni zgodbi.

Na festivalu v Portorožu ste suvereno pometli s konkurenco. Ste bili presenečeni?

Zelo. Gre za subjektivno odločitev petih ljudi v žiriji – pet drugih bi se lahko odločilo tudi drugače. Včasih dobiš več nagrad, kot bi si jih verjetno zaslužil, drugič manj. Za *Ekspres, ekspres* (1997) recimo nisem dobil glavne nagrade – podelili so jo kratkemu filmu na videokaseti – pa se mi je zdelo, da bi si jo zaslužil. Letos sem bil še posebej vesel, da sta bila nagrajena direktor fotografije Simon Tanšek in Igor Samobor. Za njiju sem res držal pesti.

Kdo je bil vaš favorit?

Nisem imel favorita. To ni bila ena tistih letin, ko imaš en vodilni film, potem pa dolgo nič. Kakovost sem videl tako v tem, kako je bil narejen film *Slovenka*, kot pri *Osebnih prtljagi*, v kateri je nekaj izjemnih prizorov, oba sta imela odlično glasbo ... Celó če bi mislil, da bo žiriji najbolj všeč *9:06*, bi pričakoval, da bodo nekatere nagrade vseeno porazdelili tudi med druge.

Scenarij je nastajal v sodelovanju z režiserjem in scenaristom Sinišo Draginom, ki je bil vaš koscenarist že pri filmih *Uglaševanje* (2005) in *Vdih* (2007). Kako poteka vajino sodelovanje? Kaj Dragin prinaša v vaše scenarije?

Nikoli se nisem imel za posebno dobrega scenarista, zato sem dlje časa iskal primerne sodelavca, ki bi mi pomagal pri pisanju scenarijev, in Siniša je bil prvi, s katerim sva se zares ujela. Všeč mi je bilo, da zna, kljub temu, da sam snema precej drugačno vrsto filmov, slediti moji viziji in se ji prilagoditi, ne da bi vsiljeval svojo estetiko, svoj način razmišljanja. Ko prebere moj osnutek, mu je zelo jasno, kako naj bi film dihal, in znotraj tega išče rešitve, dobre za film. Odličen je tudi pri dialogih. Blizu mi je to, da nima rad dolgih debat in zmeraj najde učinkovit način, kako »okoli vogala« pripeljati tisto, kar pelje filmsko pripoved naprej. Gre za res lepo sodelovanje, čeprav zna biti Siniša tudi zelo oster.

Kako to, da ste za glavno vlogo izbrali Igorja Samoborja? Kako sta se pripravljala na vlogo?

Scenarij sem že pisal z njim v mislih. Sodelovala sva že pri kratkem filmu *Vdih*. Zdi se mi dobro, da se zbližajaš s človekom, s katerim toliko časa delaš na filmu – da vidiš, na kakšen način dela, in da on vidi, na kakšen način delaš ti ... Igor si s filmom ni toliko domač, ker se bolj posveča gledališču, in ni poznal veliko »avtorskih« filmov, zato sem mu mesece pred začetkom snemanja nosil raznorazne DVD-je, filme Tsai Ming-Lianga, Nuri Bilge Ceylana ... Kasneje mi je povedal, da mu je gledanje teh filmov zelo pomagalo. Ko je prvič prebral scenarij, si je vse skupaj predstavljal kot nek veliko bolj umeten, nerealen svet, sam pa vedno izhajam iz realnega okvira, tudi če zgodba potem zavije drugam.

Od kod navdih za to zgodbo? Je bil ena izmed inspiracij tudi film *Cruising*?

Dva filma sta, ki ob tej zgodbi sprožata asociacije: eden je *Cruising* (1980) Williama Friedkina, drugi pa *Podnajemnik* (Le locataire, 1976) Romana Polanskega. V obeh je mogoče najti paralele z mojim filmom, ne bi pa rekel, da sem se prav na tej podlagi odločil, da bom naredil nekaj podobnega. Rad gledam filme, ki se

vrtiljo okrog nekega misterija. Ko sem začel razmišljati o zgodbi, me je potegnil prav ta skrivnostni moment, po drugi strani pa mi je bilo všeč, da se film deloma sooča tudi z neko resno družbeno problematiko, z vprašanjem samomora. Se mi pa vseeno zdi dobro, da se s tem nismo začeli ukvarjati že v prvi sekvenci, ampak da film krene iz čisto druge točke in šele v nadaljevanju začne tipati v smeri tega problema. V dialogu je lep moment, ko patolog govori o razliki med angleškim »zagrešiti samomor« in slovenskim »narediti samomor«, ki je oropan »grešnosti«. Pri nas je to postalo čisto nekaj normalnega in vsakdanjega.

Ampak poleg samomora odprete še vrsto drugih tem. Ena od njih je vprašanje identitete, ki se stalno pojavlja v vaših filmih. Protagonisti se vedno sprašujejo, kdo pravzaprav so in kakšno je njihovo mesto v svetu ...

Eden izmed poudarkov v zgodbi, ki je bil meni osebno zelo všeč, pa se mi zdi, da je zdaj morda relativno neopažen, je možnost, da bi se gledalec na koncu, ko se ponovi prizor iz začetka filma, ko se avto pripelje na most, vprašal, ali ni glavni lik v bistvu ves čas preiskoval lastnega primera samomora? Zato sva se s Sinišo odločila, da v filmu ne smemo videti obraza ali kakršnekoli slike samomorilca. Hotela sva pustiti odprto to možnost interpretacije.

Je kriza identitete za vas simptom sodobnega časa ali gre bolj za neko intimno zadevo, kot krizo srednjih let?

Zagotovo je povezana z obojem, ampak mislim, da gre predvsem za krizo sodobnega časa. Siniša je nekoč cinično pripomnil, da ni nič čudnega, da je človek naredil samomor, če nihče ne pride na njegov pogreb. Živimo v časih, kjer se vsak zapira v svoj svet, vsi ždimo za zaprtimi vrati. Vemo, da se število samomorov poveča ravno v času praznikov, ko občutek osamljenosti še bolj butne na plan. Gre za neko čudno odtujenost ... Tu se na nek način skriva tudi odgovor na vprašanje, zakaj je samomor tako pogost – ne le pri nas, tudi v svetu. Vsako leto naredi samomor najmanj 1,2 milijona ljudi. To je kot ena huda vojna!

Kje pa vidite povezavo med problemom razpršene identitete in odtujenostjo? Ne samo, da ljudje ne najdejo več stika z drugimi, ampak ga ne najdejo niti sami s sabo ...

Če je človek globoko v sebi nesrečen, postane toliko bolj negotov glede lastne identitete. Potem se začne izgubljeni in iskati neko drugo možnost.

Dušan in Marjan se zdita zelo različni osebi. Ste ju namerno tako zasnovali?

Film sicer nikjer ne poda natančnega odgovora na vprašanje, zakaj je Marjan Ozim naredil samomor, ampak očitno je, da je bil tudi on v nekakšni krizi identitete, razpet tudi v odnosu z enim moškim in z eno žensko. Včasih, ko pišeš scenarij in oblikuješ like, niti ne razmišljaš zelo racionalno ... Lik počasi raziskuješ in ga gradiš postopoma.

Kaj je torej tisto, kar Dušana tako usodno potegne v kožo Marjana Ozima?

Uvodna sekvenca filma se začne na železniški progi, ki pokaže,

da je Dušan človek na robu, da če ne drugega, vsaj razmišlja o samomoru. Bolj kot on sam raziskuje lik Marjana, bolj ga k njemu vleče to, da si je drznil napraviti ta korak, da je zmožeg pogum za samomor. Z njim se poskuša poistovetiti, ker bi rad razumel, kako daleč mora iti človek, da naredi korak čez. To je jedro obsesije, ki ga vleče v lik.

Omenili ste prizor na železnici. Vlak je eden izmed motivov, ki se v filmu večkrat ponovi in ima zlovesč prizvok. Ste hoteli vlaku upanja iz *Ekspresa* zoperstaviti njegovo hrbtno plat – vlak brezupa?

Motiv vlaka se je razvil precej spontano. S Sinišo sva ga izbrala zato, ker sva ga lahko navezala na več situacij v filmu. Junaka sva hotela že pred začetkom zgodbe postaviti v neko mejno situacijo in domislila sva se prizora z vlakom, ki sva ga povezala z motivom kamenčka, ki pade v vodo. Kasneje sva napisala še dva prizora, ki data dodatno težo začetnemu prizoru. Najprej sem dobil idejo za prizor ob maketi, ko hčerka položi glavo na tire in Dušanu sproži negativno asociacijo. Všeč mi je bila ta dvojnost, dejstvo, da nekaj tako ljubkega in simpatičnega, kot je pravljlična maketa, nosi neko zelo temačno sled. Tretjič se vlak pojavi v podhodu, ko Dušan sledi Ozimovi ljubici. V tistem ropotu nad njegovo glavo je spet nekaj srhljivega ...

Smrt ima v vaših filmih vedno pomembno, čeprav ne najbolj očitno mesto: v *Ekspresu* zgodbo požene prav smrt, *Ljubljana* (2002) se začne s samomorom, v *Uglaševanju* imamo pogreb ... Obenem opažamo premik od mladostne radoživosti preko deziluzije, krize srednjih let do ... Kako naprej?

Morda res... Ta proces se je razvijal vzporedno z mojim odrasčanjem: opazuješ sebe, spremljaš prijatelje, znance in vidiš, kaj se dogaja z njimi. Nekateri so res zašli v slepo ulico ... Ampak se mi zdi, da je napočil čas, da obrnem ploščo. Mislim, da bom naslednji naredil svetlejši film.

Vsak vaš kader je videti zelo dodelan in skrbno domišljen. Koliko se je koncept filma spreminjal tekom snemanja in postprodukcije?

Spremembe so bile minimalne. Zaradi časovne in finančne stiske smo izpustili nekaj nebitvenih prizorov. Na predlog montažerja pa smo nekaj prizorov tudi dodali – na primer serijo prizorov v hotelu, kjer je bil v scenariju predviden le eden. Razbitje in ponavljanje te scene je pomagalo ustvariti občutek, da Dušan dejansko živi v hotelu in ni prišel tja le za eno noč.

Vaš način pripovedovanja vedno poteka nekako »med vrsticami«. Nikoli niste direktni, raje kot dogodek prikazate njegove indice in posledice. Ste hoteli tudi v gledalcih prebuditi nekaj detektivskega duha?

Že scenarij je narejen tako, da zgodbo pripoveduje preko elips, da dopušča prazne prostore. Kot pravi John Berger, je filmska pripoved veliko bolj kot vožnji s kolesom podobna hoji, ker je med vsakim korakom prazen, odprt prostor, ki ga gledalec zapolni sam. Tudi mene bolj privlačijo filmi, pri katerih kot gledalec aktivno sodeluješ, namesto da ti je vse prineseno na pladnju.

V filmu se zvrsti kar nekaj vizualno dramatičnih lokacij, predvsem je v ospredju solkanski most. Ste ga imeli v mislih že, ko ste pisali scenarij?

Most je bila ključna lokacija, ki se v filmu večkrat ponovi, in vedeli smo, da mora biti tudi vizualno močna. Nekaj časa sem razmišljal tudi o paškem mostu, ampak sem kasneje ugotovil, da je solkanski idealen, ker je poleg tega, da ima nad sabo tisto slikovito cesto in ovinek, umeščen v dolino, med hribe, in smo ga lahko posneli tako, da se nikjer ne vidi naselja. Zdelo se mi je, da zgodba zahteva, da most stoji nekje na samem, sredi prazne pokrajine. Mislim, da smo solkanskemu mostu v tem filmu res postavili lep »spomenik«!

Kaj pa glasba, ki vedno igra pomembno vlogo v vaših filmih? V kateri fazi začnete razmišljati o njej? Vam predstavlja navdih že pri pisanju ali morda pozneje, v montaži?

Pri tem filmu je bila že inspiracija v scenariju. Beethovnova sonata *Nevihita* mi je bila všeč, ker se mi zdi, da je bila do sedaj na nek način filmsko neizkoriščena in ker ima nek poseben, hipnotičen učinek. Našel sem idealno izvedbo Daniela Barenbauma, ki je bila speljana mehko, brez histerije, in je imela še vedno neko zanimivo napetost. To varianta sva potem poskušala ujeti s pianistom. Iz sonate sem pobral samo tiste dele, ki so se mi zdeli uporabni za film, in vrgel ven vse tiste, ki so bili preveč divji in »ropotajoči«. V principu smo le raztegnili lajtmotiv. Za preostalo glasbo sem potreboval nekaj, kar ni tako melodično, ampak le ustvarja določeno napetost, atmosfero, potencira občutek misterioznosti ... Liričnost in melodija sta bili že v Beethovnu, tisto drugo komponento pa sem našel v hrvaškem filmu *Kino Lika* (2008, Dalibor Matanić) in stopil v stik s piscema glasbe, ki sta potem opravila ta del posla.

Kakšen skladatelj pa je Marjan Ozim? Ste razmišljali, da bi izdali kakšen njegov CD?

(smeh) To ne, si je pa Marjan Ozim odprl profil na Facebooku – toliko, da je malo prestrašil člane ekipe, da bi rad bil njihov prijatelj. Iz »onostranstva« ...

Za vsak film do zdaj ste rekli, da je – tako ali drugače – zelo oseben ...

Ta je nekako še najmanj.

Čeprav ima na koncu posvetilo očetu?

Ko je prišla novica o očetovi smrti, sva bila z montažerjem ravno pri dokončanju zadnjih sekvenc filma. To je bil velik šok. Ko je odhajal od doma na svoje poti, me je sicer vedno stisnilo pri srcu, ampak seveda upaš in verjameš, da se kaj takega ne bo zgodilo. Kasneje, ko sem razmišljal o filmu, sem se spomnil na tisti kader, ko kamenček pade vodo, posnet od spodaj, in se mi je zdelo, da gre za čudno naključje ... Da gre v filmu pravzaprav za smrt v vodi, kar je povezano tudi z usodo mojega očeta ...