

Proizvajanje realnosti



Miroslav Mandić:
Življenje delavca
Pulj, 1987

Med vprašanji, na katera mora debitant odgovarjati ponavadi, ima častno mesto vprašanje o poti do prvega filma. V tvoji biografiji nas najbolj zanima »ameriško obdobje«, čas tvojega študija na columbijski univerzi. Kako zdaj z določene časovne distance gledaš na to obdobje in kako bi ocenil njegov pomen za tvojo filmsko izobrazbo?

Mandić: Vsekakor sem se tam veliko naučil. Bil sem tri leta v Združenih državah. Prvo leto praktično vse počneš sam: sam snemaš filme, sam jih montiraš... V tem času ocenjujejo predvsem celovitost tvojega dela, manj pa čisto tehnične stvari. V prvem letniku je profesor – predaval je analizo filmskega jezika – močno vztrajal na kadriranju, malo preveč je bil obremenjen z montažo. Mislim, da res malo preveč. No, z montažo sem se prek njega obremenil tudi jaz. Sprva sem bil prepričan, da je montaža najpomembnejša; nasploh sem film morda razumel nekoliko preveč formalno. Poleti sem nato prišel v Jugoslavijo in gledal *Dolly Bell*. Sprva se mi je nekako zdelo, da to in ono ni ravno najbolje kadrirano, nekako motilo me je vse skupaj. Potem pa me je tam nekje pri polovici film začel prevzemati, popolnoma sem odmisлил vse morebitne formalne nenančnosti. Dobesedno naenkrat – zdaj to lahko rečem, tedaj se tega gotovo nisem zavedal – me je ta film spreobrnil. Začel sem zapostavljati formalne vidike, videl sem, da so nekatere druge stvari v filmu bistveno bolj pomembne. Tako je bil tudi moj diplomski film *Deževna ptica* (Kišna ptica), precej drugačen od vsega, kar sem v Ameriki do tedaj počel. Težko bi rekel, da je vse to bil vpliv filma *Dolly Bell*, vendar so se stvari očitno spremenile. Pravzaprav je bilo vse skupaj izjemno praktično. Naj povem, kako je potekal študij na novi šoli: v prvem, drugem in tretjem semestru smo imeli predmet režija, v četrtem smo se predvsem ukvarjali s scenarijem, tretji letnik

pa je bil namenjen celovečernemu scenariju, polurnemu filmu in še nekakšni eksplikaciji tega filma. Človek, ki je predaval režijo III v drugem letniku, je bil tudi mentor mojega diplomskega dela. On je drugi »krivec« za moje spremembe. Z njim sem imel res veliko problemov. Za kratek, petnajstminutni film sem mu moral napisati kar deset scenarijev. Res čudno. Njegova estetika je bila na videz povsem neobremenjujoča, toda če si mu ponudil nekaj, kar je instinktivno odbijal, ti sicer nikoli ni rekel: »Tega ne počni!«, ali pa: »To ni tisto, kar jaz hočem!«, zato pa ti je nekako neopazno, hočeš nočeš, vsilil svoje gledanje na film. Tako sem se pravzaprav s tistim, kar sem hotel sam, boril proti nečemu, kar je hotel on. Prava travma! Osem, celo devet popolnoma različnih zgodb sem mu prinesel. Neko dekle je po dveh urah enostavno odšlo in se odločilo za drugega profesorja, jaz pa sem se z njim še kar prepiral – morda prav zato, ker sem se z njim nekje v bistvu vendarle strinjal. Peripetije okoli kratkega filma so seveda pogojevale moj diplomski izdelek, za katerega včasih pomislim, da je še najboljše delo, kar sem jih naredil.

Kaj pa celovečerni scenarij, bo ostal samo v zapisani obliki?

Mandić: Nastal je pred petimi leti in tako zelo spada v preteklo obdobje, da je morda celo bolje, če tam tudi ostane. Včasih narediš kakšne napake, a jih vseeno pustiš kot svojevrsten dokument svoje zablode. Napake pustiš kot fotografije, za katere Bazin nekje pravi, da »pridobijo s tem, ker so stare«. Tako tudi meni ni nerodno videti nenančnosti, ki mi gredo sicer na živce. Grede mi na živce takoj, ko je film narejen. V *Zakonu delavca* (Brak radnika) je več stvari, ki so me tako spravile ob živce, da ga preprosto nisem mogel prenesti. Res grozno. Ponovno sem ga gledal pred nekaj meseci. Smešne so se mi zdele

iste stvari, celo rad jih imam – pa ne zaradi samovšečnosti, temveč kot dokument izpred dveh let. Podobno čutim zdaj pri tem filmu. So stvari, ki se jih preprosto sramujem. Ne vem, kako bo čez nekaj let, ko bom ta film spet gledal.

Če je bila Amerika zate šola, pa ti gotovo ni bila šola vsa Amerika. Ali lahko strneš še druge vplive, srečanja, morebitna odkritja v zvezi z ameriško kinematografijo?

Mandić: Kaj vem, o ameriški kinematografiji ne mislim ravno najlepše. Zdi se mi, da smo bili, še posebej v sedemdesetih letih, v veliki zablodi o ameriški kulturi sploh. Do nas pride tisto, kar je evropskega znotraj Amerike, prava Amerika pa je vse kaj drugega kot to. Recimo, mislil sem, da je ameriško gledališče Bob Wilson. Ko sem gledal **Einsteina na plaži** (Einstein on the beach), sem si rekel: »Šel bom v Ameriko, da bom videl sto takih predstav.« Toda ljudje, s katerimi sem študiral – ki bi torej morali biti vsaj obveščeni, če že nič drugega – za Wilsona povečini sploh niso slišali. Morda je Wilson res pomemben za določen krog newyorških intelektualcev, toda takoj, ko stopite iz New Yorka, človek preprosto ne obstaja več. Philip Glass, kdo je to? Podobno je z ameriškim filmom. Ko sem se odpravljal tja, sem sodobni ameriški film cenil predvsem zaradi Boba Raphaelsona, zaradi **Petih lahkih komadov** (Five Easy Pieces). To je bil zame vrhunec. Pa sem vprašal: »Si gledal **Pet lahkih komadov**?« – »Ja, slišal sem za to, vendar nisem šel gledat.« Vprašam drugega: »Si gledal...?« – »Ja, sem.« – »Kako se ti zdi?« – »Hja, nekako, hm, hm..., ni ravno avtentično.« Prava Amerika je bistveno drugačna od tistega, kar prihaja k nam. **Polnočni kavboj** (Midnight Cowboy) je name tukaj naredil vtis, tam pa je to laž, to ni Amerika. Amerika je recimo... recimo Jonathan Demme, režiser, ki bi ga prej sploh ne pogledal, po dveh letih bivanja v Ameriki pa ga gledam in cenim kot pričo ameriškega načina življenja. Glejte **Melvin in Havel** ali pa **Citizen's Band**. To je pravi ameriški režiser.

Kdo je torej zate pravi jugoslovanski režiser, če skušaš gledati s podobnimi kriteriji?

Mandić: Samo dva sta: Živojin Pavlović in Emir Kusturica. (Pozneje je Mandić med pogovorom dopolnil svojo listo še s filmom **Človek ni ptica** Dušana Makavejeva.)

Zakaj? Kako bi svoj izbor utemeljil?

Mandić: Zato, ker se oba ukvarjata z avtentičnimi jugoslovanskimi problemi, a jih ne obravnavata kot surovo realnost, temveč oba ustvarjata realizem. Morda bo kdo pomislil, da je tisto, kar počne Živko Nikolić, realizem. Morda kdo celo misli, da je realizem, če zdajle kam usmeriš kamero. Obstajajo močno precejšeni dokumentaristi, katerih dokumentarizem je le to, da kamero usmerijo na avtentičen prizor. Toda to ni to. Dokumentarnost – ali, če naj bom bolj natančen: realizem – je treba proizvesti. Ogromna je razlika med »življenjsko resnico« in estetsko resnico, med avtentično stvarnostjo in estetsko stvarnostjo. Žika Pavlović je na prvi pogled nekako surov – toda vse to je blazno estetizirano, vse tisto grdo in blatno je v resnici izjemno lepo uprizorjeno, izjemno lepo

izbrano. Recimo, koridor s stanovanji in balkoni v **Prebujanju podgan** (Buđenje pacova), tisti prostor... Deset ljudi bi lahko realiziralo ta scenarij, se ukvarjalo s to temo – toda treba je znati to proizvesti, treba je najti tisto dvorišče, v katerem se ljudje kličejo in hodijo drug mimo drugega. Če bi to delal Živko Nikolić, gotovo ne bi vedel, kje je to, še celo tega ne, kaj sploh to je. Ljudi sprašujejo: »Kje je snemal? Je to titograjsko predmestje?« (Gre za film **V imenu ljudstva** (U ime naroda). To ni predmestje, to preprosto ni nič! Pa vendar, kakorkoli je že grozen ta Nikolić, zame najslabši je letos film **Kraljeva končnica** (Kraljeva završnica). To je konec sveta! Gledam in se sprašujem: »Je to Gradec, Linz ali morda Göteborg?« Tomić je vsekakor bolj pismen, kinestetično bolj pismen od Nikolića. Toda, ko govorim o avtentičnosti, potem poleg pismenosti in estetizacije, predvsem mislim še na kaj drugega, na nekaj, kar je daleč najbolj pomembno in kar za ameriške razmere znata Pavlović in Kusturica tako, kot Demme: da moraš namreč cediti iz svojih tal in se s te ravni dvigniti na raven estetizacije.

Že ob Zakonu delavca si omenjal proizvajanje realnosti, hkrati z njim pa tudi možne vplive francoskega poetičnega realizma. Zdi se, da je v primerjavi s tedanjo »rahlo privzdignjenostjo nad zemljo« tvoj novi film precej bolj radikalen, saj se giblje med dvema ekstremoma: med grobim naturalizmom (prizori med očetom in sinom ter materjo) in skorajda nadrealizmom (stopinje na stropu časopisnega kioska, materina hoja po vodni gladini). Gre za namerno radikalizacijo?

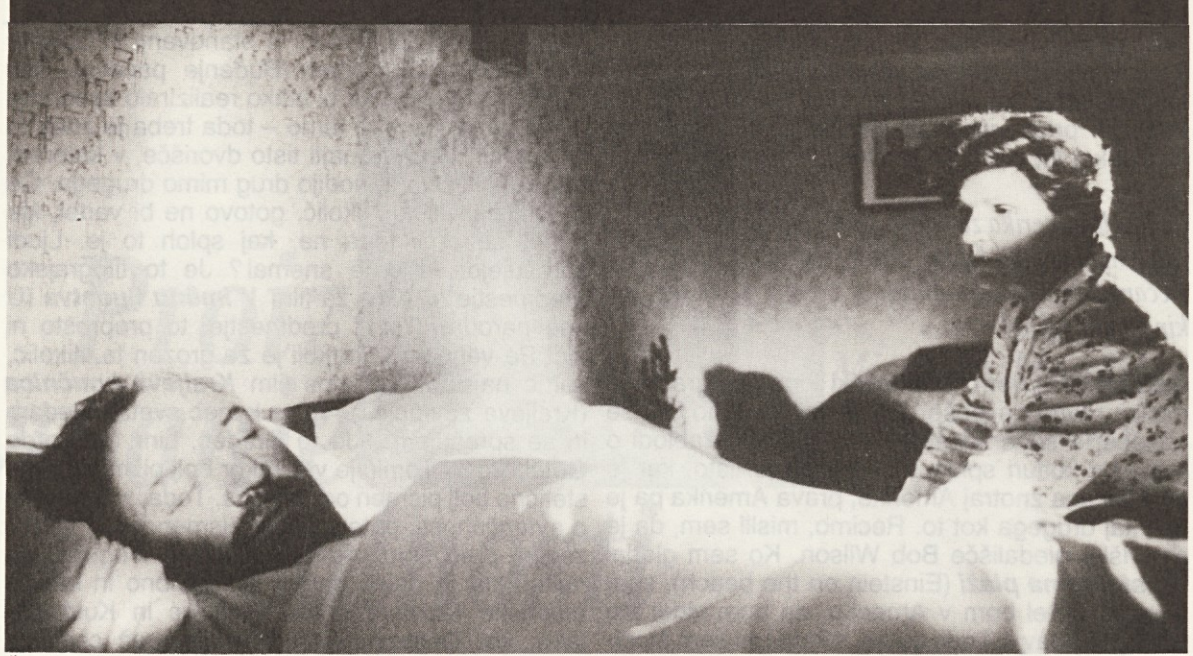
Mandić: Ne vem, kaj naj rečem. Preprosto nimam zadosti distance do filma in zato o njem ta hip mislim precej slabo. Ne vem, koliko je pametno, če karam samega sebe...

Morda še ena oporna točka: Opazimo nekakšno raztrganost filma, kolikor so posamezne sekvence prekinjene pred svojim dramaturškim ter s tem tudi emotivnim vrhom...

Mandić: Katere sekvence?

Sekvence s tombolo v vaški gostilni, še jasneje pa je to mogoče videti ob sekvenci poroke v zaporu, v katero zarežeš natanko v trenutku, ko se kamera približa obrazoma obeh do velikega plana...

Mandić: To je bil problem dvojnega konca. Prizor je res bil kakšne pol minute daljši. Problem je nastal, ker je to prizor, ki... Moram povedati, da je to eden od meni najljubših prizorov, kajti to, da se ljudem tudi za rešetkami dogajajo lepe stvari – je zame poetični realizem, namreč, da se smejejo, se imajo radi... Ne vem, če bi lahko posnel samo goli ritual nečesa. Recimo poroko: »Ali vi, ta in ta...?« – »Da.« – »Pa vi...« – »Da.« In potem si izmenjata prstane. Do tega ne bi imel nikakršnega odnosa. Ko pa se poroka dogaja za rešetkami, mi je vse nekako jasneje. No, problem je nastopil, ker se mi je ta prizor zdel tako bistven in – če smem reči – močan, da sem se ustrašil, kako po takem vrhuncu preprečiti, da bi vsi naslednji prizori ne bili videti prešibki. Zato smo



Življenje delavca

morali prizor poroke nekoliko skrajšati ter ga z ostrim glasbenim rezom – s filmske glasbe na zbor – povezati z naslednjim, zadnjim prizorom, ki pa je bistven zaradi usode lika Müse.

Temeljna zadeva, s katero sem poskušal preseči raven naturalizma, raven surovega realizma, je bila zame v fabuli. Izogibal sem se temu, da bi z naracijo pogojil upor tega človeka. To bi se seveda dalo narediti. Direktor bi mu recimo rekel: »Ni plače zate!« Stavke smo zelo veliko raziskovali, veliko smo se pogovarjali in gotovo bi lahko našli dovolj prepričljiv razlog, zakaj bi Musa prenehal delati. Toda zanimala me je etična podoba tega človeka. Poglejte, stavka on, bivši udarnik, stavka pa tudi precejšnje število drugih delavcev. Oni se vrnejo zaradi dvestotih starih jurjev. Toda tisti, ki je v vse to vložil cela leta življenja, ljubezni in poleta, ne, ta res ne more nazaj za dvesto jurjev. Če se dvigne proti tistemu, kar je dobesedno sam ustvaril, potem je njegova etična podoba bistveno drugačna. Morda je to vrsta morale, ki zanima poetični realizem – in seveda ni samo zadeva likovnosti, temveč tudi drže do sveta. Zdelo se mi je izjemno pomembno, da imam v filmu lik človeka, ki se vede moralno v tistem času, ko je osnovni problem, problem morale, večji od vsake ekonomske krize in od vseh nacionalizmov. Vsaj eno potezo sem Musi hotel zarisati: naj se ne vrne v tovarno! Če se upreš čemu, kar si ustvarjal sam, potem te dvesto jurjev nikakor ne more spraviti nazaj.

*Med mnogimi jugoslovanskimi filmi, ki se dotikajo družbenih tem, je tvoj film po svoje izjemen, kolikor je neposredno proletarsko socialnega tipa. Zdi se namreč, da se kot odgovor na ekonomsko krizo rojeva svojevrsten eskapističen film. Izraz bi bilo gotovo treba še malo premisliti, a ga je že danes mogoče pripisati nekaterim filmom, ki na prvi pogled morda niti niso taki. Mislim na Paskaljevičev film *Angel varuh* (Anđeo čuvar), pa tudi film *V imenu ljudstva* Živka Nikolića. Zakaj prav ta dva filma?*

Zato, ker oba v izjemno težkih razmerah uprizarjata domovno še veliko težjo situacijo, kot da bi s tem hotela reči: »Glejte, ljudje, še huje je bilo« (Paskaljevičeva romska realnost). Kako si torej ti v obdobju, ki rojeva eskapistične filme, prišel do svojega verizma?

Mandić: Vsi smo pili iz istega izvira, le da je eden iz tega naredil eskapizem, drugi pa ne. Nisem se zavedal, da ljudje delajo eskapistične filme. Mislim, da ste odlično opazili, kako izbor njihove teme zadeva v samo središče, v možgane, vendar je pristop eskapističen – kar je še veliko bolj pogubno. Če je to nekakšen trend, potem bi ne mogel reči, da name vplivajo trendi. Name morda lahko vpliva trend dogajanj na ulici – nikakor pa ne more pogojevati načina, kako bom dogajanje na ulici uprizoril v filmu. Eskapistično ali veristično – Paskaljevič vendar ne more pogojevati moje odločitve! Morda bi jo lahko na ravni izkustev filmskega gledanja – če smo doslej govorili o izkustvih bivanja v kakšni stvarnosti – toda so filmi, ki jih imam rad in mi nekaj pomenijo. Eskapistični trend, ki ga niti opazim ne, gotovo ne more vplivati name toliko kot recimo kateri od filmov Jilmaza Guneya. To je recimo eden tistih filmov, katerega vpliv name je identičen podatku o stavki.

Življenje delavca (Život radnika) je strukturiran tako, da so prizori, s katerimi začenaš, že davno začeti: očetov odhod z dela ima predzgodovino; v ljubezenskem razmerju je dekle že prej zanosilo z drugim fantom; materi pa v tej raztrganosti med že začeti usodami ne preostane nič drugega kot norost... Film se tako začena nekje v svetu, ki je izgubil koordinate reda – patriarhalnega, socialnega, emocionalnega. Znotraj tega kaosa moraš zdaj ti poiskati lastne, filmske koordinate. Kako si jih iskal?

Mandić: Družina je fenomenalna, prav fantastična zadeva. Je kraj določenega reda. Režiser

lahko računa na dejstvo, da ima gledalec največ informacij prav o določenih razsežnostih družine. Kajti družina je kraj reda, miru, varnosti. In če zdaj to domnevno zatočišče postaviš v pogoje presekanih koordinat, popelješ družino na trnovo pot, na kateri se ona sama prične trgati, razpadati. Na ta način vzvratno opravičiš raztrgane koordinate, s katerimi si začel. Naj to podkrepim z morda banalnim primerom, ki pa potrjuje natanko vašo tezo o raztrganih koordinatah. Gre za nekaj, čemur bi lahko rekli nefunkcionalna uporaba predmetov, okoliščin, prostora. Časopisni kiosk je v mojem filmu svojevrstna spalnica dekleta, ki ga igra Anica Dobra. Ta nefunkcionalna uporaba prostora pa je podvojena z dramaturško upravičenostjo, saj se to dekletu doma ne počuti ravno preveč doma. Ima očeta, ki svoje neizpolnjene, bolesterne ambicije projicira v sina. Ima mater, ki jo na pragu pričaka z besedami »Marš v hišo!« – se spomnite, takrat, ko jo fant spremi do vrat? Hiša preprosto ni prostor, kamor bi jo lahko spremil. Vam morda tega celo ni treba opaziti, zame pa je bistveno, da se teh stvari zavedam in da jih tako tudi vodim. Ali pa tiste risbe na stropu! Mar ne bi vsako dekletu kaj takega raje risalo na steno svoje sobice, doma – ona pa to nariše v kiosku, v tem klavstrofobičnem prostoru na postaji, sredi samotnih tirov in čakanja, ki pa je vendar njen prostor.

Tri ključne like imaš v filmu. Očeta, ki se sprijazni s svetom...

Mandić: Misliš, da se sprijazni... Če tako misliš, potem sem vse na redil narobe, potem sploh ničesar nisem naredil. Samo tega mi ne reci! Zakaj gre k džamiji? Zato, ker ima blazno potrebo za redom, najti hoče prostor, v katerem bi vladal red. Toda tudi ta red je tiste vrste, ki razočara človeka, ki uzakoni in funkcionalizira njegovo ljubezen, njegovo verovanje. To je človek... ne vem, če je sprijaznjen, vem le da nima vere. V Bergmanovem *Sedmem pečatu* (Det Sjunte inseglet) je replika »Človek trpi, zato ker veruje«, in to bi naj bilo grozno. Toda, mar ni še veliko bolj grozno trpljenje človeka, ki ne veruje, ki pa je pokazal sposobnost, da zmore tako verovati kot ljubiti? Kako grozno mora biti šele to?

Ni bilo mišljeno v tem eksistencialnem smislu, temveč bolj v smislu, da so se stvari izvršile, poravnale, da se nima več kaj zgoditi. Morda pomiritev namesto sprijaznjenja?

Mandić: Da, da pomiritev je ustrenejša beseda.

Pri pogovoru o tvojem novem filmu ne moremo mimo prizora, v katerem Hadžihafisbegović uči fanta igrati nogomet, to idiliko pa grobo prekine prihod policijskega inšpektorja, ki pride zaradi suma posilstva. Prizor je režijsko izjemno lepo izpeljan.

Miroslav Mandić

Filmski in televizijski režiser in scenarist. Rojen 4. 7. 1955 v Sarajevu. Po končani filozofski fakulteti v Sarajevu je odšel študirat režijo na univerzo Columbia v New Yorku, diplomiral je s kratkim filmom *Kišna ptica/Deževna ptica* (1982). Za kratki igrani film *Brak radnika/Zakon delavca* je prejel zlatega zmaja na festivalu v Krakovu (1985). Z Ž. Žilnikom je napisal scenarij za celovečerni film *Ljepe žene prolaze kroz grad/Lepe ženske hodijo po mestu* (1986). Režira tudi na TV

Mandić: Dva kadra sta v tem filmu, na katera prisegam. Samo dva. Eden je prav ta, ki ste ga omenili, drugi pa tisti, ko mater vodijo iz hiše proti fičku. Neka takšna sila je v teh dveh prizorih... Ko onadva vodita mater, oče gre za njimi, oče, ki ga je strah sploh karkoli reči, saj se čuti strašno krivega, rad jo je imel in zdaj tam zadaj, za njo, nosi nekakšno odejo. Vodita jo, približujejo se fičku, v kader vstopa fant s stegnom, ki smo ga videli tik pred tem. »Kje?« »Merima!« »Kdo? Kaj?« »Nič, nič, samo navaden pregled...« Ona je med tem že v avtomobilu. Zaprejo vrata. On nekam gleda...

Še zdaj, ko to pripovedujem, sem ves razburjen. To je ogromna sila, ki me je enostavno prehitela. To je nekaj, česar si še sanjati nisem upal. Ta prizor in pa prizor aretacije na nogometnem igrišču. Enostavno zgodilo se je. To je najlepše pri filmu. Veliko stvari je, ki me lahko spravijo v obup, toda ko se ti zgodi ena sam taka stvar – lahko od tega potem živiš leto dni.

Sprva je prizor bil zastavljen precej drugače: kader s fantom, ki teče za žogo; nato gol, da vsaj vemo, da smo na nogometnem igrišču; prihod Vogle z inšpektorjem; še naprej igra, nato pa starejši krene proti avtomobilu, mlajši teče za žogo; nato je bila na tem mestu v snemalni knjigi predvideno elipsa, da bi se tako izognil dialogu med inšpektorjem in fantom; in končno vstop v avto in odhod. Tako je bilo zamišljeno in takšna bi bila informacija, ki bi jo gledalec dobil iz tega prizora. Toda, prišli smo na lokacijo in pričeli. Vselej začnem s prvim kadrom, za vsak primer – razen, če sem za katerega od kadrov prepričan, da ga bom nujno potreboval, tedaj se ga skušam kar najhitreje rešiti. Torej, prvi kader. V snemalni knjigi je pisalo: Sejo uči fanta igrati nogomet, nato rez. Postavimo kamero. Rečem Vilku (Filaču): »Zasukaj jo za malenkost!« On to stori, Sejo se že loči od fantka, ki nadaljuje sam – jaz pa vidim, da kader še naprej živi, da ni padel, da ni nobene potrebe po rezu. Vendar pa kamera tokrat ni imela zadostne globine. Postavili smo jo še enkrat, ponovili dotedanje dogajanje in zdaj je tista cesta v ozadju preprosto klicala avto, kar videl sem ga že v kadru. Poskusimo še enkrat, z avtomobilom. Pripelje se, se ustavi, inšpektor izstopi, pride Sejo, nekaj se pogovarjata – »Konec je,« pomislim. Toda zgodilo se je, da je fant, čisto v zanosu, še kar naprej brcal tisto žogo. Onadva tako stojita čisto zadaj, v drugem planu, kader pa še kar traja. Šele tedaj se mi je pravzaprav posvetilo, da je to krasna stvar: njun pogovor tam v ozadju, pojma nimaš, o čem se pogovarjata, fant pa kar brca tisto žogo – in to lahko traja in traja.

Bilo bi seveda noro reči, da kaj takega lahko preprosto dobiš iz kaosa. Češ, prideš, če se zgodi, se pač zgodi. Nikakor! Vse skupaj izračunaš in nato se ti v trenutku vse poruši – poruši v najboljšem pomenu te besede. To so lepe stvari.

Cvetka Flakus, Silvan Furlan in Stojan Pelko, ki je pogovor pripravil za objavo Ekran, št. 7/8, 1987