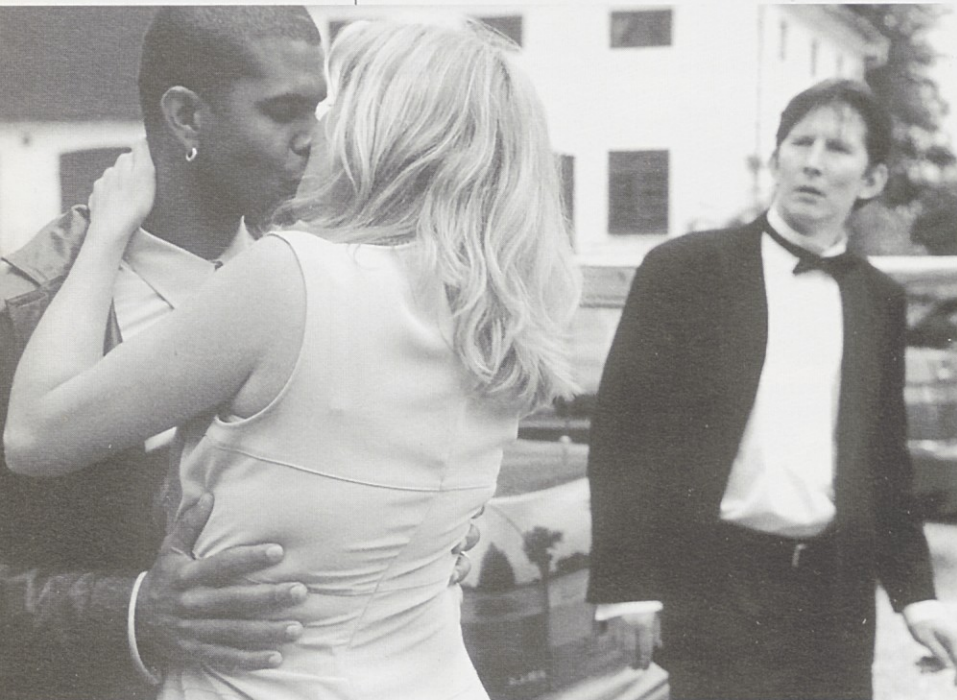


radi imamo majhne zgodbe

pogovor z mogensom rukovom,
scenaristom dogminih filmov



Praznovanje

Film mora posnemati življenje, kajti v dveh urah, kolikor traja, hočemo videti prav lastno življenje, ugotavlja Mogens Rukov, danski scenarist in profesor, predstojnik oddelka za scenaristiko in dramaturgijo na danski Državni filmski šoli ter pogost predavatelj na raznih scenarističnih seminarjih. Med njegovimi scenariji je verjetno najbolj znan tisti, ki sta ga za Praznovanje, prvi film po načelih Dogme, napisala z režiserjem Thomasom Vinterbergom; kot svetovalec za scenarij je sodeloval pri nastanku večine Dogminih, a tudi številnih drugih filmov.

Pisanje scenarijev naj bi bilo podrejeno nekaterim osnovnim zakonom, kakršne najdemo, recimo, v številnih priložnikih za scenariste. Pa vendar, ali upoštevanje teh pravil že samo po sebi zadostuje za dober scenarij?

Zadostuje. Seveda drži, da moraš imeti za pisanje scenarijev tudi nekaj nadarjenosti in domišljije, vendar brez pravil ne gre; pisati scenarij pravzaprav pomeni, da se držiš določenega niza pravil. Dober scenarij nastane, kadar so pravila uporabljena ustrezno in hkrati navdihujoče. Eno od pomembnejših pravil je, na primer, vpliv okolja na dogajanje oziroma dialog. Oseba se bo na določenem kraju, denimo v sobi, gostilni ali pa kje drugje, obnašala v skladu z 'zakoni' tega prostora. Če hočeš napisati prizor, ki se dogaja v kavarni, moraš

najprej preučiti zakonitosti kavarne: kako osebe vstopijo, se nato odločajo, kam bodo sedle, in tako naprej. Na primer: v prizoru imamo moškega in žensko, ki sta se šele nedavno spoznala; oba želita narediti kar se da dober vtis. Tako se zdi njemu pomembno, da bosta sedela za primerno mizo – torej nekje, kjer bosta malce odmaknjena od drugih in bo ozračje bolj intimno. Tam se bosta lahko sproščeno pogovarjala in se morda celo – kakor po naključju – dotaknila pod mizo. Nato skupaj preučujeta ponudbo, on jo pozorno sprašuje, ali bi morda sladico ... Kar je pri vsem skupaj najbolj čudno: čez tri mesece ali pa tri leta, ko sta že nekaj časa par, prideta v isti lokal na povsem drugačen način. Sedeta za prvo prosto mizo, tip naroči dve pivi, klobaso in hamburger ... In nič ne vpraša. Tudi o sladici ni govora.

Torej gre – bolj kot za samo tehniko pisanja – za prepoznavanje vzorcev vsakodnevnega življenja? Menim, da je ta plat najpomembnejša. Vsak film pripoveduje zgodbo in ta mora biti povedana na način, ki ga sam imenujem 'naravna zgodba'. Prihod v kavarno je takšna naravna zgodba; tudi odhod na stranišče je naravna zgodba, vsakdo ve, kaj se v tem primeru dogaja.

In vsaka naravna zgodba ima svoj značilen potek? Pravzaprav obstaja množstvo različnih načinov, kako se lahko zgodi, vendar obenem vsebuje tudi nek temeljni okvir, ki se ga morajo liki držati, da bi bili verjetni. Ustrezati morajo kontekstu teh večinoma banalnih situacij, pa čeprav se na njih odzivajo različno. Če se izkaže, da liki ne ustrezajo okviru zgodbe ali pravilom prostora, v katerem se prizor dogaja, postanejo za gledalca nezanimivi, saj izgubijo svojo kredibilnost.

Čemu neka povsem vsakdanja zgodba sploh postane zanimiva za gledalca?

Tudi pri običajnih zgodbah si ves čas prisiljen sprejemati odločitve in izbirati med različnimi potmi; prav zato, ker to počneš v okviru naravne zgodbe, ki jo vsi poznajo, lahko s temi izbirami tudi nekaj izraziš. Na primer, moški vstopi v kavarno in reče: tole je videti malce predrago zame. Obenem pa lahko vidimo, da kavarna ponuja povsem povprečen, če že ne beden videz, in da še zdaleč ne gre za lokal z zasoljenimi cenami. Izjava lahko torej pomeni, da ima tip zelo malo denarja, da ga noče zapraviti ali pa, da mu tukaj preprosto ni všeč in je to le izgovor, da bi šel drugam. Te pomene lahko razberemo zgolj iz tega, da kavarna ni videti draga. Lik torej v vsakem trenutku reagira na prostor in naravno zgodbo. Sicer pa je vsaka naravna zgodba sestavljena iz korakov ali, filmsko rečeno, iz posameznih prizorov. Recimo,

gregor butala

odhod na stranišče – v tej zgodbi je vsaj petnajst različnih prizorov. Greš tja. Odpreš vrata. Stopiš noter. Zapreš vrata. Jih zakleneš. Spustiš desko – v primeru, da greš na veliko potrebo. Sedeš nanjo, še prej slečeš hlače ... In tukaj se različne možnosti šele odprejo. Mogoče se ne moreš dobro iztrebljati, ker si zaprt. Zato začneš brati časopis, ali pa pornografsko revijo, mogoče roman, ne nazadnje lahko vzameš v roke biblijo. In občinstvo se seveda smeje, češ, glej tipa, ki bere biblijo na stranišču! Sledi uporaba toaletnega papirja – oh, tu je šele veliko možnosti! Mogoče papirja sploh ni; potem obupano kličeš, naj ti vendar kdo prinese en zavoje, iščeš po žepu robčke ali pa trgaš liste iz časopisa oziroma uporabiš kar knjigo. Morda uporabiš kos obleke, ki ga nato zavržeš, ali pa se ne obrišeš in se samo umiješ, potem pa sumničavo ovohavaš prste. Različic je skratka ogromno. To je tisti splošni okvir naravne zgodbe, znotraj katerega lahko vsak trenutek izbiraš med enako verjetnimi in razumljivimi možnostmi. In te izbire nato sestavijo podobo nekega lika.

Spregovorimo o Dogmi: njenih deset zapovedi se nanaša predvsem na tehnično plat snemanja, pa vendar so nekako povezane tudi s scenarijem, saj mora ta omogočati oziroma podpirati njihovo uveljavljanje.

Ali Dogma potrebuje posebno vrsto scenarija?

Pravzaprav ... da in ne, odvisno od okoliščin. Recimo, prva zapoved Dogme je, da je treba snemati izključno na izbrani lokaciji in ne v studiu. Prav tako se na lokacijo ne sme dovažati rekvizitov, uporabljajo se lahko le stvari, ki so že na kraju snemanja. V *Praznovanju* smo imeli, na primer, družinsko večerjo; najti smo morali lokacijo, kjer je bilo veliko krožnikov, saj jih nismo smeli prinesiti tja. In ker se v isti hiši dogaja tudi večina filma, je morala imeti tudi ustrezno število sob, primerno dekoracijo ... Kar pa se tiče scenarija – vprašal sem Thomasa Vinterberga, kaj mu je na lokaciji najbolj všeč. Rekel je, da se mu zdi najboljša stvar tisto zavito stopnišče; in tako sva se odločila, da na tem stopnišču posnamemo kakih šest, sedem prizorov in vidimo, kako se jih da uporabiti. Sicer je bil scenarij zgrajen predvsem iz tega, kako ena oseba sreča drugo, se z njo pogovarja, iz tega pa izhajajo težave, žalost, skrbi in nasilje.

Verjetno ga je bilo prav zaradi tega mogoče uspešno prirediti za gledališko uprizoritev. Sploh se vedno pogosteje dogaja, da gledališka predstava nastane po filmu – *Trainspotting* je morda najbolj znan primer. V preteklosti je bilo ponavadi ravno nasprotno. Bi utegnil biti razlog v tem, da se spreminja tudi gledališče? Najbrž res, saj gledališče postaja bolj 'filmsko'. Pri adaptaciji za oder smo v scenariju spremenili zelo malo. To je bilo sploh moje prvo besedilo, ki so ga postavili v gledališču; pred tem me gledališče niti ni zanimalo, zdaj pa se v njem počutim zelo udobno. Še več, v ljubljanski uprizoritvi *Praznovanja* sem videl nekatere prizore, ki so močno presejali predlogo; seveda pa je nesmiselno primerjati predstavo in film, sploh zato, ker gledališka izvedba niti ni poskušala posnemati filma – in to se mi zdi tudi prav.

Do zdaj sem videl štiri različne postavitve tega besedila; eno od njih bi lahko opredelil kot družinsko dramo, drugo kot zgodbo o kralju in kraljici, tretja je govorila o koncu nekega obdobja. Ta v Ljubljani pa je bila predstava o ženskah in o njihovi nenavadni moči. Recimo lik Mette – še nikoli ga nisem videl odigranega s tako močjo, čistostjo in dinamiko.

Razliko med filmom in gledališčem bi lahko videli tudi v tem, da scenarist običajno sodeluje z režiserjem med snemanjem, dramatik pa le izjemoma.

Tudi pri filmu je v posameznih primerih različno. Kadar sem delal z Vinterbergom, sem v veliki meri spremljal nastajanje filma in sodeloval pri produkciji. Ko pa sem sodeloval z Larsom von Trierjem, sem prišel le občasno, si ogledoval posneto gradivo ter predlagal izboljšave, kadar se mi kaj ni zdelo dovolj dobro. In smo ponovno snemali in montirali.

Pri pisanju scenarijev torej izhajate iz običajnih zgodb, odnosov med ljudmi ...

Vedno. Ob tem sploh ne razmišljam, kako bo neka stvar videti na filmu, to ni moje delo. Kot scenarist moram ujeti trenutke odnosov med ljudmi in njihovim okoljem ter jih sestaviti skupaj. Kot je to, recimo, vžigalnik, ki se v nekem trenutku noče in noče prižgati – zgolj malenkost, ki pa vpliva na celoten pogovor pri omizju.

Ali je mogoče na splošno opredeliti, kakšna je dobra zgodba?

Že dve tisočletji in pol je dobra zgodba vselej enaka: nekdo prihaja v neznanu, tuje mesto. Vsaka dobra zgodba vsebuje ta motiv. In če nekdo prihaja v domače mesto, ga je treba predstaviti, kot da mu je tuje. To lahko opazimo že pri Sofoklesu; Ojdis pride in reče, ljudje, kaj se dogaja tukaj, slišal sem, da je bila kuga ... Je torej nekakšen tujec v lastnem kraljestvu. Hamlet prav tako, vrača se z univerze, v svojem gradu pa je tujec. Vedno je enako: tujec prihaja v mesto.

Zakaj je prav ta motiv tako privlačen?

Gledalca zanimata predvsem dve stvari: kakšne so življenjske razmere in kako jih obvladovati. Mesto ponazarja neki življenjski prostor, z njegovimi razmerami vred. Tujec pa pač vstopa v te okoliščine in se z njimi sooča. Zato ni nobenega velikega filma ali drame, kjer ne bi bilo tega motiva. Zabavno, kajne? In tako preprosto.

Sicer pa se sodobni film ukvarja s trenutki, osredotoča se na mikrokozmos odzivov vsakega posameznika. Lahko vzamete film, kot je *Praznovanje*, ali pa *Titanik*; gre za dva popolnoma različna filma, vendar oba temeljita na drobnih trenutkih. Vzemimo trenutek, v katerem se Leonardo di Caprio prvič zagleda v Kate Winslet – na njem je zgrajena celotna zgodba filma. Gledalci imamo tako ali tako radi majhne zgodbe; tisto, kar se zgodi nocoj ali pa ta konec tedna nekemu dekletu. Ne zanima nas celo stoletje neke države; videti hočemo zgodbo o dekletu, ki se je namenila na večerni zmenek – kako se pripravlja za izhod, kako dobi taksi ali ne, kaj se ji dogaja, ko on zamuja ... In seveda je tu ljubezen, v zahodni civilizaciji smo obsedeni z ljubeznijo. To je vse, kar nam je še ostalo. Vse druge stvari so bolj ali manj dostopne in zato nepomembne. Zaradi tega se nam je obzorje precej zožilo; tako tudi nikogar ne zanimajo filmi o ljudeh, ki imajo široko obzorje, videti hočemo le zgodbo o tem, kako poskuša nekdo spat v nekom drugim. Druga, nasprotna skrajnost pa so kriminalne, histerične, pošastne zgodbe, prek katerih pristopamo do svojih najbolj nizkotnih misli. To sta dve vrsti današnjih filmov: majhne zgodbe o ljubezni in težavah, stisnjene v času, ter zgodbe o pošastih.

Lahko s to željo po majhnih, vsakdanjih zgodbah razložimo tudi priljubljenost oddaj, kot so *Resnične zgodbe* ali pa *Veliki brat*?

Mislím, da lahko. Gre pač za izrazito navadne zgodbe iz vsakdanjega življenja, pri katerih gledalci čakajo na to, da bo kdo prekršil običajni tok stvari, da bo torej prišlo do spolnega občevanja ali nasilja, torej nečesa ekstravagantnega glede na normalno življenje. In to lahko počnejo dan za dnem.

Idioti

