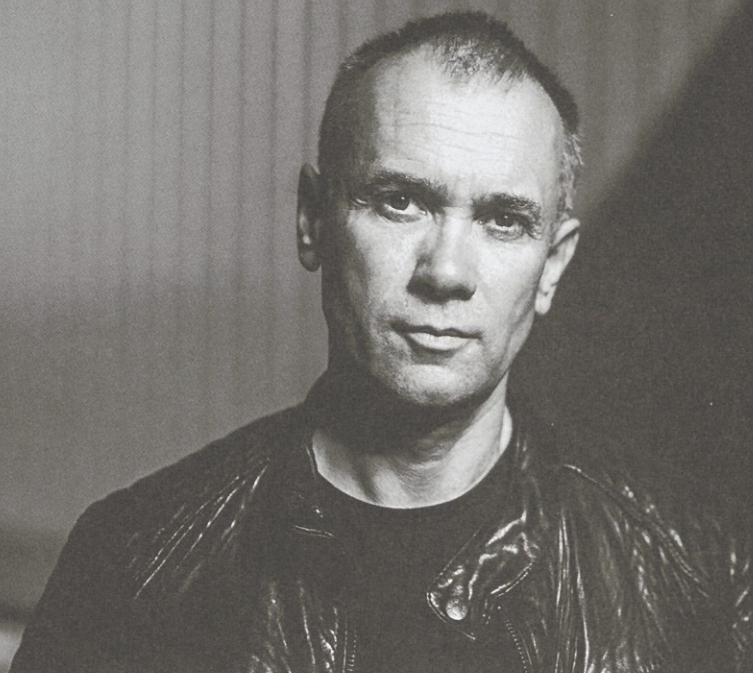




Varja Močnik

Janez Burger »Film je orožje, če ga znaš uporabiti«

Janez Burger je po študiju režije na praški FAMU stopil na filmsko prizorišče s celovečernim nizkopračunskim prvencem **V leu** (1999) in takoj navdušil: ta zabavni in nepretenciozni film (mišljeno pozitivno oziroma po SSKJ: *nepretenciozno – preprosto, lahko razumljivo*) je gledalo staro in mlado, in prepotoval je svet. Burger od takrat redno ustvarja in njegovi filmi so odtlej praviloma pretenciozni (spet mišljeno pozitivno oziroma po SSKJ: *pretenciozen – umetniško, strokovno zahteven*). Z naslednjim filmom, **Ruševine** (2004), se je lotil gledališča, manipulacij v odnosih in v prezentaciji umetnosti. Sledila je **Sonja** (2007), majhen TV-film o velikih rečeh, o neuresničljivi ljubezni med življenjem in smrtjo. Mimogrede, v Sonji najdemo enega mojih najljubših, zame tudi najlepših in najbolj

»slovenskih« prizorov slovenskega filma, prizor pogreba. Film je posnet po kratki zgodbi Milana Kleča *Mrtva in živa* in je temu primerno »slovenski«, saj ga polnijo (imenitne) temačne, razpadajoče strasti in ljubezni. Med čakanjem na naslednji celovečerec je Burger posnel kratko ironijo o alpski idili **Na sončni strani Alp** (2007). Sledil je **Circus Fantasticus** (2010), film brez besed, ki glasno spregovori o vojni, o smrti. Nato sta prišli plodni leti: dva dokumentarna portreta **Priletni parazit ali kdo je Marko Breclj?** (2013) in **Pogovori o Vitomilu Zupanu** (2014), kratek ironični film **Sprava** (2014) in TV-komedija (spet polna ironije) **Avtošola** (2014). Zdaj se na slovenskih platnih in po svetu vrti njegov zadnji film **Ivan** (2017), ki natančno in neposredno govori o marsičem: o brezpogojni ljubezni, odnosih moči, stanju današnjega sveta in vrednostnega sistema. V mnogih Burgerjevih filmih najdemo vsaj kanček ironije, a kljub tovrstnemu pogledu s filmi misli resno. V Slovenski kinoteki sva se pogovarjala predvsem o tem, kako ustvarja.

Delate zelo različne filme, tako po vsebini kakor obliki. Kaj je po vašem mnenju tisto, kar jih druži?

Mislím, da se razlikujejo predvsem po obliki, ne toliko po vsebini. Zdi se mi, da vsi govorijo o močnem glavnem liku, ki ima sam s seboj zelo velike težave. Vsi moji filmi so bili taki; govorili so o moških likih, zdaj pa sem naredil film o ženski. Po obliki pa so različni zato, ker mi je dolgčas. V bistvu nisem tip režiserja, ki bi gradil *trade mark*.

Ko vidiš en Almodovarjev film, pravzaprav en Almodovarjev kader, je jasno, da gre za Almodovarja. Ali en Kaurismäkijev kader, pa že veš, da gre za Kaurismäkija. Meni je super, da film ponuja toliko možnosti. Filmski jezik je zelo raznolik in toliko ponuja ... in s tem se rad ukvarjam.

Vaši filmi so praviloma refleksija o sodobnosti, naj gre za komedijo *Avtošola* ali oster odziv na sodobno stanje družbe v *Ivanu* ... Odmika od tega sta sanjski TV-film *Sonja* o nemogoči ljubezni in pa *Ruševine*, ki se posvečajo odnosom v hermetičnem svetu gledališča. Se vam zdi pomembno, da avtorji svoje filme umestite v tukaj in zdaj?

Sodobni kontekst se mi zdi vse bolj pomemben. Pri filmu *V leri* bi težko našli kakšen družbeni kontekst, z izjemo splošnega občutka pasivnosti. V *Ruševinah* ga tudi ni, to je film o teatru. *Circus Fantasticus* je popolnoma abstrakten, film o smrti. Nima sodobnega družbenega konteksta. *Ivan* pa ga ima, ker se mi kontekst zdi vse bolj pomemben. Kakor da prehajam iz nekega intimnega sveta v neki sicer še vedno intimni svet, ki pa ima družbeni kontekst. Filmi, ki sem jih naštel, so bili narejeni, pravzaprav koncipirani, pred krizo. *Circus Fantasticus* sem napisal pred krizo, ki pa je nastopila, še preden smo film končali. In kontekst se je toliko spremenil, da ti filmi niso več enako relevantni. Kar sem videl letos v Portorožu, se mi zdi zelo pomembno. Pravzaprav je cela generacija režiserjev prešla iz nekakšnega intimizma v družbeno relevantnost. Mislim, da je to v tem trenutku zelo pomembno za kinematografijo.

Zakaj?

Ker je film množični medij, in če kdo, potem lahko film opozarja na družbene pojave, družbene nelogičnosti in družbene krivice. To je pomembno, saj ima na voljo to orožje – pravzaprav film je orožje, če ga znaš uporabiti.

Kako začnete filme snovati, kaj je tisto prvo, kar vas pelje k novemu filmu – ideja, lik, dogodek, vsakič nekaj drugega?
Zelo različno. Nimam nekega patenta. Več ko o filmih razmišljam, več idej imam. V tem trenutku delam recimo štiri filme. Tri celovečerne igrane, ki so v različnih fazah pisanja, in dokumentarec, ki ga že snemam.

In ko se začne projekt odvijati – kako vidite razmerje med pripravi in snemanjem?

Pri meni priprave trajajo izjemno dolgo. Pri *Ivanu* so trajale tri leta. Od ideje in njenega izčiščenja do trenutka, ko sem jo zapisal. Potem smo jo dvajsetkrat predelali – snemali smo šele dvajseti *draft* scenarija. Sledile so priprave z igralci, izdelava scenografije, na koncu pa priprava vse ekipe ... zelo, zelo dolge priprave imam. To pa zato, ker so budžeti slovenskih filmov zelo nizki. Vedno smo na meji,

in če se slabo pripraviš, na snemanju zamišljenega pač ne moreš posneti. Ni šans, saj nimaš časa. Prideš na set in tisti dan moraš posneti petindvajset kadrov – in to je to. Če jih nisi posnel, jih nimaš. Zato imam dolge priprave. Pa tudi zato, ker mislim, da je film živa snov, ki je neprestano v nastajanju. Prva stvar, ki nam jo je povedala Věra Chytilová, naša mentorica na FAMU, je bila: če mislite, da bo film na koncu isti film, ki ste si ga zamislili, se motite. Idejo imaš za en film, napišeš drugega, posnameš tretjega, zmontiraš četrtega in na koncu imaš peti film. Vse je zmerom drugače od tistega, kar si mislil na začetku. Med nastajanjem se dogaja množica reči, ki na film vplivajo. Bolj ko ga pripravljáš in bližje ko si snemanju, vse večji je oblak nad tabo, oblak, ki ga potem med snemanjem predeluješ v material. In v tem oblaku se marsikaj dogaja, kakor da gre za neke vrste živega duha.

Rekli ste, da ste šli snemati šele dvajseti *draft* scenarija. Zakaj se vam zdi scenarij tako pomemben za končni filmski izdelek?

Izjemno pomemben je, saj moraš témo nekako strukturirati v zgodbo. In dokler téma ni dobro strukturirana, film ne funkcionira. S tem se lahko ukvarjaš pri scenariju ali pa se s tem ukvarjaš v montaži. Le ti dve možnosti obstajata. To mi je pri filmih *V Leri* in *Ruševine* prineslo zelo slabe izkušnje. Montiral sem ju leto in pol. Miloš Kalusek je sicer super montažer in vedno nama je v veliko veselje delati skupaj, ampak leto in pol je vseeno preveč. Zgodbo moraš namreč potem strukturirati v montaži in tega pogosto ne moreš storiti, ker nisi posnel kadrov, ker nimaš materiala. Zato je nujno imeti dober scenarij.

V vaših filmih sijejo izjemni igralci, značilna je izjemna filmska igra. Kaj se vam zdi najpomembnejša značilnost filmskega igralca, če sploh gre za eno lastnost, in kako izbirate igralce za svoje filme?

Igralce v bistvu izbiram po občutku ... in ponavadi imam srečo. Srečo, da imajo ti ljudje ravno takrat čas in da ... sploh obstajajo. Če na primer v *Ivanu* ne bi bilo Maruše Majer, film ne bi bil to, kar je. Spoznal sem jo pri prejšnjem filmu. Ima vse lastnosti, ki naj bi jih imel dober igralec in po katerih sprašuješ. Je nadarjena, fanatično delovna, izobražena in izjemno pogumna. Ko se spusti v neko stvar, gre do konca. To se mi zdi zelo pomembno, vsaj pri filmih, ki jih delam sam. In če film stoji na eni osebi, kakor *Ivan*, je to še toliko pomembnejše. Pri *Ivanu* je bilo večje vprašanje, koga postaviti zraven nje. Zdi se mi, da se mi je to posrečilo, da je to eden glavnih uspehov filma. Z Marušo sva imela ogromno časa, da sva postavila njeno vlogo. Z drugimi igralci pa ga enostavno nismo imeli toliko. Nekatere sem pred snemanjem videl samo dvakrat. Pri *Ivanu* nismo imeli dolgotrajnih in intenzivnih vaj kakor

pri *Ruševinah*, *Circusu* ali *Vleru*, kjer smo se nekam zaprli in skupaj delali po dva meseca. Potem smo lahko cel film zaigrali kakor predstavo. Pri *Ivanu* igralci niso imeli tega časa, saj je šlo za majhne vloge. Zelo pomembno je tudi, da so vsi igralci na istem nivoju. Zato so v hollywoodskih filmih tudi v stranskih vlogah zelo dobri igralci, saj lahko film zaradi stranske vloge pade.

Kako delate z igralci v pripravi in kako na snemanju – imate kakšne posebne metode, se te spreminjajo od filma do filma?

Vedno delam enako. Imamo tekst, ki se ga naučimo, potem pa ga vržemo stran in začnemo improvizirati. Tako igralci bolje vedo, za kaj gre. Za vsak prizor in za vsako vlogo poskušamo najti osnovne motive. Iz teh potem izhajamo. Pomembno je, da igralec ve, kakšna je motivacija lika v določenem trenutku. Šele potem se ukvarjamo s formo. Bo igra stilizirana ali bomo šli bolj v realizem ... kam gremo? Energija mora biti pa tako ali tako ves čas na 200 odstotkih. Maruša se na primer v film spusti s 300-odstotno energijo in tako polna je vsebine, da lahko drži to vsebino zase. Pokaže čisto malo vsebine, a je to malo zadosti. Energije ima pa toliko kot jedrska elektrarna Krško. Enako velja za Natašo Barbaro Gračner. Pa tudi za ostale. Stranske like sem zasedel z odličnimi igralci. Niti enega ni, ki ne bi bil v špici ...

Za vaše filme je značilna tudi močna in specifična fotografija. Kako ste zastavili videz filma *Ivan*?

Precej smo se pogovarjali, vsa ekipa se je veliko pogovarjala o tem. V prvi vrsti seveda direktor fotografije Marko Brdar, pa scenograf Vasja Kokelj, kostumografka Ana Savić Gecan, maskerka Alenka Nahtigal ... sedeli smo in se pogovarjali, kako naj bi film izgledal. Ugotovili smo, da mora biti fotografija na neki način precej revna, da mora biti hladna, in da v bistvu iščemo lepoto v tej grdosti. Ne gre za tipično lepo filmsko fotografijo ... Poskušali smo uporabljati čim bolj naravne prijeme, nismo hoteli estetizirati, hoteli pa smo, da bi imel film enoten stil, kar je na ta način še težje doseči. Lažje je bilo na primer delati *Circus Fantasticus*, ker je stilsko popolnoma izčiščen in ne gre za realističen film. A pri *Ivanu* gre za realizem in pri realizmu je treba biti precej pazljiv, kako ga pravzaprav izraziti, da bo pravilno »delal« za film. Če bi bila pri *Ivanu* zelo lepa fotografija, po mojem film ne bi funkcioniral. Ne bi bil dramatičen ... Pravzaprav smo naredili dramatično sliko.

»Surove« so tudi druge prvine filma – na primer maska, »ki je ni« ... Kako ustvarite masko, ki se je ne vidi?

Zame je delati z masko izjemno preprosto: pokličem Alenko Nahtigal in je narejeno. Tako preprosto je (smeh). Alenka je po mojem daleč najboljša oblikovalka maske v širši okolici.

Imeli pa smo res veliko dela, saj je bilo treba telo punce, ki ni nikoli rodila, spremeniti v telo, ki je rodilo. In punca se v filmu tudi sleče ... Treba je bilo na primer prikazati, da ji iz prsi teče mleko. Vse to je naredila Alenka in potem smo njeno delo dokončali v postprodukciji, s *CGI-jem*. Precej tehnologije je v teh prizorih.

Ja, v končni špici *Ivana* je zapisana uporaba *CGI-ja*. Računalniške obdelave v izjemno realističnem filmu ni videti – kje ste jo uporabili?

Marin poporodni trebuh je narejen fizično, podobno boki, prsi ... Maruša je bila vsa polepljena. Potem smo masko gladili v *CGI-ju*, saj odlitki niso bili gladki. Tako je zdaj tudi v detajlu videti dobro. Sliko so računalniško obdelovali dva meseca. V filmu je tega precej.

Je računalniška obdelava slike obvezen del ustvarjanja pri sodobnem filmu?

Mislím, da veliko filmov uporablja zelo veliko *CGI-ja*. Tega pred desetimi leti ni bilo, zdaj pa je nekaj popolnoma vsakdanjega. Vse se dela z računalnikom. Ne le da menjajo barve, temveč pogosto ustvarjajo stvari, ki jih fizično ni mogoče narediti. Prepričan sem, da je tudi v zelo realističnih filmih, kakršen je na primer *Jaz, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach), uporabljen CGI, ker je to pač del postprodukcije.

Še en surov, preprost in močan vidik filma je glasba Damirja Avdića.

Kakor ponavadi sem glasbo začel delati z Dragom Ivanušo. Prihajal je že v montažo in iskali smo pravi zvok za film. Preizkušal je različne inštrumente in na koncu smo prišli do kitare. A ta kitara ni bila v redu, ni imela karakterja. Potem mi je žena rekla: kaj pa Avdić? Saj res, on ima kitaro, ki je nekako čudna, ki je groba, ki je v bistvu od tukaj. Ivanuši sem povedal, da bi potrebovali natanko takšno kitaro. In se je strinjal, ugotovil pa je tudi, da njega v tem primeru ne bom več potreboval, ker je Damir tako močen avtor. Ne bi bilo smiselno, da bi mu govoril, kako naj igra. Zato je potem, seveda sporazumno, zapustil projekt in za to gesto sem mu zelo hvaležen. Marsikdo ne bi hotel oditi zato, ker bi bilo to dobro za projekt. To se mi je zdelo zelo lepo. Potem smo začeli delati z Damirjem. Po nekaj poskusih je bila glasba narejena. Glasba v *Ivanu* je namreč zelo konceptualna, nismo je uporabili za poudarjanje informacij, kot je običajno za filmsko glasbo. Uporabili smo jo za navezavo odnosa z otrokom. Mislím, da se glasba v filmu pojavi samo štirikrat. Bolj kot *minion* in ne za ustvarjanje neke emocije, ki je drugače v filmu ne bi bilo. Film bi sicer lahko deloval tudi brez glasbe, a glasbena linija, ki se veže na otroka, se mi je zdela lepa. Glasba je namreč vsakič enaka, ponavlja se isti motiv. Štirikrat isti motiv.

Ivan, 2017



Na pogovoru, ki se je odvil dan po premieri Ivana na Festivalu slovenskega filma, ste govorili tudi o tem, da gre za produkcijsko zahteven film. Kaj to pomeni na splošno in kaj pomeni za delo režiserja – avtorja?

Takrat smo tako mislili, a pravzaprav ne gre za produkcijsko zahteven film (smeh). Produkcijsko zahteven je *Mission Impossible 4*. Vendar je v našem kontekstu produkcijsko zahteven vsak film, saj postaja z denarjem, ki ga pri nas namenjajo filmu, vsak film *mission impossible*. Počeli pa nismo nič takega, kar ne bi bilo povsem normalno za filmsko produkcijo. Se pravi, če snemaš film na avtocesti, moraš avtocesto zapreti, saj bi bilo snemanje sicer smrtno nevarno za udeležence v prometu in za ekipo. Če moraš nekaj posneti na južnem Tirolskem, greš pač tja. Če moraš zapreti bencinsko črpalko, jo zapreš. Produkcijsko je to zadeva, ki jo moja ekipa obvlada z levo roko. Težje pa je imeti s tem budžetom zadosti snemalnih dni. Z denarjem, ki smo ga imeli za film, smo si lahko privoščili štirideset snemalnih dni. Bilo je izjemno izčrpavajoče, saj je film zelo dinamičen in smo morali posneti temu primerno število kadrov. Če bi imeli trideset snemalnih dni, filma ne bi mogli posneti. Štirideset snemalnih dni je za slovenski film ogromno, je največ, kar sem kadarkoli v življenju imel na voljo za snemanje – v bistvu pa ni nič. Ko sem češkim kolegom, s katerimi sem študiral, povedal, da sem *V leri* posnel v osemnajstih snemalnih dneh, so me vprašali, če sem nor. Tam, na Češkem, je norma petinpetdeset snemalnih dni, zmerom je bila in še zmerom je.

V *Ivanu* sta tudi dva režiserja, ne vem, če ste ju opazili. Zvonimir Jurić in Matteo Oleotto igrata v filmu. Zvonimir igra kamionarja in vprašal me je, zakaj delam toliko kadrov. Rekel sem mu, da ne vem ... Saj bi raje delal kakor ti – ženska gleda psa ponoči pet minut ... in je super. A žal ne delam takega filma.

Producenti so zanesljivo med najpomembnejšimi pri filmu, o njihovem delu pa le redko govorimo ... Kakšen odnos imate kot režiser s producentom, govoriva o delu pri *Ivanu*?

Fantastičen, saj sva prijatelja in se imava skupaj super. Miha Černec je prvi producent v mojem profesionalnem življenju, ki je resnično kreativni producent. Kreativen seveda tudi v smislu financ – ker jih pač dobi (smeh). Od Slovenskega filmskega centra smo dobili petsto osemdeset tisoč evrov, tako se mi zdi. Končni budžet filma pa je milijon štiristo. Torej je kreativen v pridobivanju denarja za film, saj brez dodatnih sredstev tega filma ne bi posneli. Kreativen pa je tudi v tem, da čuti, kaj kot režiser rabiš. Scenarista Melino Pota in Srđana Koljevića je k filmu na primer pripeljal Miha. Ko je videl, da sem se pri scenariju zataknil, je predlagal, naj poskusim z njima. Tudi mojega prijatelja, *script doctorja Iva Trajkova*, nisem klical sam, temveč se je nanj spomnil Miha. Tako smo imeli zelo močan kreativni tim, ki ga je sestavil producent, ne jaz. Podobno je bilo v produkciji in postprodukciji. Mislim, da se moraš zelo dobro razumeti s producentom; če se ne, je to zelo slabo za film, saj se zatika tam, kjer se ne sme.

Pred koncem pogovora vam iskreno čestitam za film in mu želim izjemno kinematografsko pot!

Jutri ima že premiero v Zagrebu in že zdaj je prodan v številne države – v vse države bivše Jugoslavije, pa v Italijo, na Poljsko, Češko, Slovaško. Super je, ker je film prišel iz dvomilijonske države in je zdaj na 150-milijonskem trgu. Pa niti premiere še ni imel ...

Še vprašanje za konec: kakšne filme radi gledate?

Rad gledam vse dobre filme. Od akcijskih do najbolj čudnih. Vse, vse, vse ... **E**