

Oroslan in etika dobro povedanega

CIRIL OBERSTAR

Anekdota o nastajanju filma **Karpopotnik** (2013) Matjaža Ivanišina gre nekako takole. Ko je Ivanišin Karpa Godino seznanil z idejo, da bi o njem posnel dokumentarni portret, se je portretiranec strinjal, a pod pogojem, da se on sam v filmu ne pojavi – »ne v sliki ne v zvoku«. Želel si je še, da tudi njegovih prijateljev in sodelavcev film ne bi vključeval. Na podlagi te prepovedi je nastal odličen esejski dokumentarec o Karpovem delno izgubljenem filmu *Imam jednu kuču*, ki ga je Ivanišin zasnoval v dialogu svojih posnetkov z ohranjenimi fragmenti filma iz leta 1971. Posnet je na poti po Vojvodini, med obiskovanjem istih protagonistov, trkanjem na vrata istih hiš ter vožnjo po istih cestah, ki jih je 40 let prej obiskoval, odpiral in prevozil že Karpo.

Po celovečernem prvcu **Šentilj – Spielfeld, mejni prehod, ki ga ni več** (2009), ki se je ukvarjal s spominom na некоč slavni, zdaj pa zaprt mejni prehod, je *Karpopotnik* že drugi Ivanišinov film, ki se ukvarja z odsotnostjo. Brez Karpa Godine in njegovega filma, je film, kakor je takrat v Ekranu zapisala Katja Čičigoj, »popotovanje po (namišljenem) spominu filmarja s fikcionalizacijo njegovih doživetij na način dnevninskih, anekdotičnih opazk; obenem je to poetična meditacija o določenih krajih in pronicljiva antropološka študija ljudi«.

Ravno zato se sprva zdi, da je kasnejši Ivanišinov film **Playing Men** (2017) veliko bližje klasični antropološki študiji moških iger na področju Mediterana. Toda film se nekeje na sredini prelomi in neha slediti brueglovskemu portretiranju starodavnih iger; namesto tega režiser kamero usmeri nase, v svojo ustvarjalno krizo in v lasten odnos do igranja ... V tem drugem delu dokumentarca nastopi morda tudi najbolj intimen prizor, ko Ivanišin pred kamero povabi svojega teniškega soigralca in gledališkega igralca Petra Musevskega ter ga prosi za pomoč v obujanju

spominov na igro, ki sta jo некоč oba strastno igrala – tenis. Sledi nekajminutna čustveno investirana anekdota o doživljanju teniškega dvoboja med Ivaniševićem in Patrickom Rafterjem v Wimbledonu leta 2001, ki je zaznamoval teniško obdobje generacije. Tekma je prikazana brez slike, zreducirana je na glas komentatorja, ki ga spremlja zatemnjeni ekran. Musevski, ki ga vidimo, kako sedi na malce zapuščenem teniškem igrišču, se končnice tekme spominja v dialogu z režiserjem, ki ga neprestano naslavlja kot nekoga, s katerim si deli isti spomin. V tem smislu je Ivanišin neke vrste obrnjeni Hitchcock, ki se je »k dialogu zatekel le takrat, ko res ni šlo drugače«, sicer pa se je zgodbo vedno trudil povedati s sliko in čim manj govora. Nasprotno se Ivanišin k dialogu zateče natanko takrat, ko slika zadane na rob svoje pripovedne moči.

»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 se obračali stran, vstajali 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.«

V tem kratkem in natančnem odgovoru na vprašanje, zakaj ni prikazal posnetka slovitega dvoboja, je morda zajeta ena ključnih režijskih potez Matjaža Ivanišina. Poskus zajetja trenutka, ko se slika umakne pred realnostjo, ko se realnost izmakne slikovnemu zajetju. Namesto dvoboja zato v filmu vidimo le temno platno in slišimo glas pripovedovalca, športnega komentatorja, ki je dvoboj spremljal v živo. Toda ta prvi komentar je v resnici





KARPOPTNIK (2013)



že podvojen z drugim komentarjem, s spominjanjem Ivanišinovega prijatelja.

Tisto, česar ne vidimo, o čemer lahko slika le nezadostno priča, tako postane snov anekdotičnega pripovedovanja, večkratnega uokvirjenja s pripovedjo. Tekmo najprej doživljamo le skozi glas televizijskega komentatorja, potem skozi zgodbo Musevskega, ki pa hkrati pripoveduje tudi že o komentatorjevem glasu, povzema njegove vzklike in citira njegove stavke. Tako se nam dogodek – namesto da bi se nam skozi večkratno posredovanje oddaljeval –, nasprotno, približuje.¹ Učinek je podoben kot pri Picassovih portretih, ki delujejo kot krpanka več pogledov na istega portretiranca, iz različnih smeri in brez skupne mere. Tudi pri Ivanišinu se posredovani dogodek lomi v različnih pripovedih in pripovednih tehnikah (slika, zvok brez slike, anekdota ...), pri čemer smo kot gledalci dokumentarca priča obstoju neke (prijateljske) skupnosti, ki se ustvarja skozi doživljanje in deljenje iste dogodkovne realnosti. Skozi kroženje osebnih anekdot in v trudu njihove ubeseditve.

Da pri tem ne gre le za bežen režijski preblisk, priča tudi zadnji film Matjaža Ivanišina, **Oroslan** (2019). Tu srečamo podoben pristop k pripovednemu in slikovnemu zajetju nekega dogodka, pomembnega za skupnost. Najdemo ga v osrednjem prizoru smrti glavnega, a vseskozi odsotnega

protagonista, ki je zrežiran podobno previdno kot teniški dvoboj v filmu *Playing Men*.

Smrti Oroslana se najprej približamo skozi sum gospe, ki pred njegovo hišo opazi nepobrano menažko s hrano. Ko posumi, da je nekaj narobe, odide in svojo skrb sporoči v bližnjo gostilno. Tako lahko sicer le sklepamo, saj kamera gostilno kaže od daleč, pogovora za vrati pa ne slišimo. Od tam gostilničar v njegovo stanovanje pošlje dva mlajša gosta. Oroslanovi hiši se približata z usklajenimi koraki; medtem ko vstopita, kamera ostane zunaj. S podobnim tempom hišo zapustita in se vrneta v gostilno, potem pa se s pospešenim korakom znova napotita k Oroslanu, a kamera tudi zdaj ne prestopi praga hiše. V hitrem teku se vrneta nazaj v gostilno, nato pride policija in za njo pogrebniški.

Tako filmska slika na neki način večkrat obkroži mesto smrti, a ga nikoli ne pokaže, ne pokuka za vrata, ne zadovolji naše voajerske želje. Pogled se trikrat ustavi na pragu hiše in režija nam ne dovoli vstopiti v sobo, kjer je Oroslan umrl. Šele ko njegovo truplo odnesejo iz hiše, kamera sicer prestopi prag, a le zato, da bi se takoj obrnila proti izhodu in nam od znotraj pokazala, kako njegova prijateljica Eva zapahne vrata in odide. Naš pogled in pogled kamere nato še za nekaj kratkih trenutkov ostaneta zaprta v hiši pokojnega. O tem, kako je umrl, spet ne izvemo ničesar. Tudi sicer vsi vpleteni v odkritje trupla ves čas svojega tekanja sem in tja molčijo in ne spregovorijo.

Ta začetni del filma predstavlja prvo približevanje Oroslanovi smrti.

¹ Značilnost, ki jo je na letošnji Jesenski filmski šoli v predavanju o Matjažu Ivanišinu in njegovih delih odlično analiziral Andrej Šprah in jo povezal z refrakcijskim filmskim esejem.

PLAYING MEN (2017)



Drugo približevanje dogodku nastopi precej kasneje, ko nekdo, o komer vemo le to, da je snemalec, ob kozarcu piva posluša pripovedovanje svojega sodelavca, Oroslanovega brata. Po dveh anekdotah pride na vrsto zgodba, ki v besedi predstavi tisto, kar smo pred tem že videli v sliki. A tudi ta pripoved je posredovana, je pričevanje iz druge roke, njen vir je Eva, ki je zaradi menažke pred hišo prva posumila, da z Oroslanom nekaj ni v redu. Šele zdaj izvemo, zakaj sta gostilniška gosta dvakrat vstopila v hišo in da ju je tja poslal gostilničar, izvemo pa tudi, kaj so se pogovarjali za zaprtimi vrati gostilne in kaj je bil razlog smrti. Pripoved o tem, kako je Oroslan umrl, ki jo naposled slišimo od njegovega brata, je za nas torej trojno posredovana, najprej skozi nemo filmsko sliko, brez dialogov in razlage, in potem še skozi pričevanji Eve in zdravnika, ki sta povzeti v pripovedi Oroslanovega brata. Dogodek je razdrobljen in večkrat uokvirjen, večkrat posredovan.

Na kraj in dogodek Oroslanove smrti smo pripeti le z besedo, slika pa, nasprotno, umanjka. Oroslanov brat takole povzame svojo ikonoklastično držo: »Niti nisem šel gledat. Kaj pa naj bi tam videl. Ničesar ne moreš videt. Kaj bi videl.« A kamor sliki ni dovoljeno, je dovoljeno besedi. Zdi se, da Ivanišin neupodobljeno, neprikazano realno nekega dogodka (pozitivno ali negativno travmatičnega) podpre z etičnim imperativom dobro povedanega. Nemogoče je prezreti, koliko energije in truda je vloženo v ta mimobežni, vsakdanji gostilniški pogovor dveh sodelavcev ob pivu – in

nasplah v pripovedovanje anekdot, ki bodo prebivalce neke vasi šele povezale v vaško skupnost.

Na formalni ravni je pripoved ključne anekdote tudi v *Oroslanu* zaupana profesionalnemu igralcu Milivoju Rošu², medtem ko je večina drugih nastopajočih naturščikov. A v spominjanju sovaščanov, ki jih ti naturščiki igrajo, je prav tako opazen napor, skoraj imperativ dobro povedane zgodbe. In čeprav gre za igrani film, je v tem naporu nekaj dokumentarnega, prikaz resničnega truda, vloženega v anekdote, povezovalke žive vaške skupnosti, ki jih Ivanišin tako rad prikazuje na platnu.

Tu naletimo na neke vrste paradoks, saj Ivanišin velja za izrazito kinematografskega, filmičnega režiserja, ki stavi na podobo in na estetiko posnetka, ki zaupa sliki, da pove zgodbo. Hkrati pa se zdi, da njen domet tudi zelo natančno zameji, da sliki začrta meje in da obstaja področje, kamor slika ne sme, kjer podobo zadane anatema. Hannah Arendt je nekje trdila, da mora del posameznikove intimne ostati v temi, skrit pred skupnostjo, nedostopen pogledu drugih in pred njim zaščiten natanko zato, da bi se skupnost lahko obdržala kot skupnost intimnih posameznikov. In zdi se, da za Ivanišina varuh te intimne ostaja anekdota. Obstaja del dogodka, ki se prenaša s sliko, in del dogodka, ki se prenaša z dobro povedano zgodbo. Zato njegovi filmi včasih spominjajo na vesterne, včasih pa na antične epe.

2 Podobno je bilo ubesedenje Ivaniševičeve tekme zaupano gledališkemu igralcu Petru Musevskemu.