

Marko Bauer, foto: Lukáš Milota

Prazen hodnik, to je ona

Pogovor z
Olmom Omerzujem

Olmo Omerzu je ime dobil po protagonistu *20. stoletja*. Bertoluccijevega (Novecento, 1976), ne Badioujevega. Protagonist srednjemetražnega (pred)prvenca *Drugo dejanje* (Druhé dějství, 2008) se prek avdioposnetka uči nemščino, ki je jezik živali, poživaljenja, in je hkrati jezik glasbil, glasbeni jezik. Kot bi postajal Kafka, da bi v skladu z definicijo Deleuze-Guattarija v velikem jeziku nastajala manjšinska literatura. Olmo Omerzu je zaključil FAMU, študij tega velikega filmskega jezika oziroma sistema znakov, ter se z diplomskim filmom *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012) uvrstil na festival v Kafkovem obljubljenem mestu – Berlinale. Češki ali slovenski režiser, češki ali slovenski film? Film. Manjšinski, pomemben, tuj.

Zdi se, da se tvoj film ubada predvsem z odvzemanjem. Kot bi šlo za metodo, ki jo je Rudi Šeligo oklical za blokiranje vrenja. Čeprav ima to najbrž tudi zvezo s tem, da izhajaš iz tuje predloge.

Če delaš nekaj, kar ni tvoje, imaš večjo distanco. Pri prvem filmu *Drugo dejanje* nisem imel občutka, kaj je nujno potrebno in kaj ne. Pri montaži je bil uporabljen skoraj vsak prizor, razen morda dveh, glede katerih že na začetku nisem bil gotov. Pri *Mladi noči* je šlo za zavestne odločitve, kje določenih stvari ne prikazovati. Sicer psihološko utemeljiti glavne like, a izpustiti prizore, ki bi jih skoraj vsak režiser ohranil.

Kaj vse je odveč?

Odvzemanja se dogajajo na različnih ravneh. Pri igri se improvizira le na vajah, za katere bi rad, da bi bile čim bolj podobne gledališkimi, kjer se igravec še toliko ne obremenjuje s tekstom. Mislim, da je razlika med gledališkimi vajami in vajami za film v tem, da so slednje priložnost, da se igralci spoznajo, navadijo drug na drugega, oziroma gre za nekakšen drugi kasting, pomembnejši za režiserja kakor za igralce. Pri gledaliških vajah se pušča veliko večjo svobodo, saj se znotraj procesa stvari še spreminjajo in krčijo. Ko je scenarij enkrat fiksiran, na snemanju ne počnem drugega, kot da odvezam vse, kar je odveč. Minimaliziram geste, mašila v jeziku, skušam doseči, da so igralci čim bolj točni, čim manj oni. Človek dela ekstremno preveč stvari, če ga snemaš dokumentarno.

Problem gest je, da so kodificirane. Fraze v svetu kretenj.

Ja, s preobloženostjo izgubljam fokus, nimamo več vektorjev, tudi fizičnih, kaj človek hoče v danem trenutku. Treba je ustvariti nekaj, kar bo delovalo realistično, a ni realistično, ker je konstruirano.

V Mladi noči ne opazujemo, kako se intoksikiranost otrok stopnjuje, film preprosto preskoči na moment, ko je enemu izmed njiju že slabo.

S tem sem se veliko ukvarjal, tako pri odraslih kot otrocih. Na kakšen način prikazati pijanost. Vem, da bi se marsikdo laže vživel v like, če bi njihovo obnašanje opravičeval s skrokanostjo dan po novem letu. Kar bi se poznalo tudi na igri. Nalašč sem šel v to, da gre za čas, kjer pijanost ni več tako prepoznavna, ampak je to bolj ali manj že neko stanje. Stanje stvari v mestu, v katerem dan zatem ni nikogar. Po svoje so trezni, a malenkost v zamiku. Zamik je pomemben.

Film o pijančevanju te verjetno ne bi zanimal.

Ne, ne bi me. V tem filmu se ves čas zbujajo v neko novo realnost, ampak enkrat so se že zbudili, takoj na začetku. Že takrat je izpostavljen motiv, da Štěpán spi in obenem ne spi. Spi in prisluškuje. Tako kot paralela njegovega lika, otrok Řezáč.

V Drugem dejanju prav tako.

Tudi. V *Mladi noči* je še bolj pomembno, da se po neki katastrofi, ki se je zgodila na novo leto, zbudijo na vlaku ter se nato še drugič zbudijo. Ne vem, ali je to beg ali ne. V trenutku, ko se neke zbudíš, kje je to stanje stvari v času. Motiv nesreče, motiv tega, ali jih policaji iščejo, ali lahko ostanejo v stanovanju ali ne. To so kratke premostitve nečesa, kratke pavze.

Mlada noč je komorna različica Renoirjevih Pravil igre (*La règle du jeu*, 1939), kjer razliko med sloji nadomesti razlika v starosti. Za kakšna pravila igre gre?

Gre za dve točki. Ena so otroci v svojem svetu, ki ga nisem hotel poglabljati. Naj bo tak, kakršnega nam dajejo prve asociacije. Naj samo opazujejo.

Otroci so pogled.

Filmi to uporabljajo klišejsko. Jaz to uporabljam skoraj identično, le da ko naredim rez na otroški pogled, ni nobenega emocionalnega učinka, ki bi povzdignil tragičnost momenta. Prej se zgodi nekakšen odboj, potujitev. Obstaja otroški svet in obstaja odrasli svet. Potem obstaja še nekaj, kar ni definirano z besedo, obdobje, ki je med tema dvema svetovoma, ni nujno, da je določeno z leti. Obdobje, v katerem se nahajajo odrasli. To je portret tega obdobja. Vprašanje odločitve, ali bo Štěpán vstopil v odrasli svet, ki ga predstavljajo igre moči v ljubezenskih in drugih odnosih, ali se bo odločil, da bo svoje ideale, če jih še ima, če jih je sploh kdaj imel, uničil, pozabil. Ali se bo vrnil v otroški svet in odraščal v starost.

Je to obdobje isto kot cona nedefiniranosti med snom in budnostjo, nedefiniranosti tega, v kar se prebujáš?

Ja, to je isto.

Kolikor gre za odgovornost, pripravljenost in zmožnost biti odgovoren, odraslega v Mladi noči ni na spregled. To je svet dojenčkov, nedonošenčkov, ki namesto na dojki sesajo na vratu.

Absurd je v tem, da imajo odrasli, v narekovajih, ki drug drugemu zmorejo povzročati le bolečino, veliko več potrpljenja z otrokoma, celo skrbijo za njiju. Otroka lahko v njihov svet najbrž vstopita samo zato, ker so notranje tako ekstremno prazni, tako nezanimivi, da potrebujejo zunanje impulze. Sprejmejo ju kot mehanizem, ki jih poganja. Tako kot policaja. Potem se to sprevrže v zelo enostavno igro moči med moškim in žensko.

Stava bi bila v tem – je mogoče delati zanimive filme o nezanimivih ljudeh?

Definitivno. Psihološki film ima dva principa odnosa do lika: ali je protagonist gledalcu kar najbolj podoben, da se ta identificira z njim, ali je njegov svet tako zanimiv, lahko ima že pustolovske

elemente, da ga gledalec občuduje in si želi živeti njegovo življenje. Mislim, da je mogoče psihologijo tudi drugače obravnavati. Tako, da o likih vemo čim manj.

Blokiranje psihologije.

Blokiranje psihologije, informacije. Ne zanima me, kaj počnejo, nimam v ekspoziciji, kam hodijo v službo. To so liki, ki jih na prvi pogled dojamemo zgolj fizično ter nato nizamo situacije, prek katerih se gledalec lahko prepozna. Zgodi se zanimiv učinek: po eni strani imamo distanco do njih, istočasno vstopamo skozi situacije, ki so nam kristalno znane.

Vstopanje v situacije namesto v like.

Točno to. V *Prizorih iz zakonskega življenja* (Scener ur ett äktenskap, 1973, Ingmar Bergman) vemo o zakoncih blazno malo, režiser se niti ne trudi, da bi nama bila posebej simpatična. Hkrati že od začetka vstopimo v film, ker prepoznamo funkcioniranje, situacije likov. Po eni strani smo brezbržni, po drugi totalno vpleteni, ker preizprašujemo sami sebe. Film, kjer smo najbolj možno aktivni in kjer medtem ko gledamo, ne pozabimo nase.

Aktivnost gledalca dosegaš že s samim odvzemanjem, preskakanjem, z elipsami.

Pri obeh filmih ni konkretnih razlogov, zakaj se ljudje obnašajo, kot se. V *Drugem dejanju* ni nekega problema, zakaj on v odnosu ne funkcionira. V *Mladi noči* morda so, a jim ne pridemo toliko blizu. Vseeno se je med gledalci vedno našel kdo, ki je čutil, da se ga to osebno tiče. Dekle, ženska, ki je ne poznam, mi je pisala, ali ji lahko posredujem DVD *Drugega dejanja*, ker bi ga rada podarila fantu, da bi se z njim razšla. Ni znala definirati problema, ki je trajal tako dolgo.

Film problema ne razloži, temveč ga predoči.

Ja, stvar je postala jasna in šla sta narazen. Pri *Mladi noči* sem zasledil hecno podobno reakcijo, češ kako grozno se ti liki obnašajo. To je prvi del stavka. Drugi del stavka se glasi: »*Saj to pravzaprav ni tako daleč od tega, kako bi lahko videl samega sebe.*« Prva reakcija je, da te dogajanje odbije, a hkrati vidiš, da si z eno nogo že v nečem podobnem.

Hanekejeva lekcija. Vzbuja odvrtnost, ki ni moralizirajoča.

Ja, to je zelo težko, hitro greš čez in izgubiš vez z liki in dogajanjem.

Sindrom Poncija Pilata.

To je spet nekakšna varianta psihološkega filma, le da deluje na drugačen način: gledalec gleda, ker je tako odvrtno. Namesto da bi bilo dogajanje predstavljeno kot nekaj možnega. Nekaj skrajnega, vendar nekaj možnega.

Dosežek je v tem, da nimaš pri gledanju Mlade noči nikdar občutka, da si voajer.

Točno to. Imam predstavbo, naj film pokaže tistih 30 odstotkov stvari, na katere pomislimo, vendar jih ne udejanjimo.

Zveni nekam larrydavidovsko.

Pokažemo jih, kot da so del resničnega, realnega sveta. Istočasno je ta svet lahko precej zastrašujoč.



Drugo dejanje



Mlada noč

Kakor katarza, ki ne bi bila kurativa, temveč preventiva. Acting-in, acting-out.

Ne vem, ali je katarza pravi izraz, prej gre za spoznanje. Veliko je že to, da si nekaj priznaš, da nekaj ugotoviš. Početi stvari, ker so normalne.

Še preveč so normalne.

Ravno to. Predstava o tem, kaj je normalno in kaj ne, ni preveč usklajena s samim človekom.

Spoznanje, praviš. Ob koncu Drugega dejanja je iz pogleda protagonistke razbrati, da sta z moškim naposled enakovredna. Kot nasprotnika. Da je to dosegla, se je morala odreči svojemu daru, nedolžnosti. Izpuščaj, ki se ji naredi na ustnici, je kakor utripajoči krvavi madež.

Njune vožnje domov ne bi hotel gledati. Če se kdo spremeni v tem filmu, se ona.

Mlada noč tako rekoč šolsko pokaže, kaj je to policist. Figura, ki ima vstop, dostop kamorkoli, do vseh prostorov, tudi prostorov telesa. Samo zato, ker nosi značko, ker je pooblaščen. Način, kako položi roko na vrata, deluje skoraj kot napaka, neizdelan gib. Kot bi bil premehak, prenežen, preomahljiv. Potem te nenadoma spreleti, da je tako še nasilnejši. Samo nakazati mora in vrata se odprejo.

Lahko ga jemljemo kot znak, da je to film o igrah določenih vlog. Vloge odraslega, polodraslega, učiteljice, vse skupaj začneš dojemati kot alegorijo. Alegorijo poklicev, katerih osnovna lastnost naj bi bila odgovornost. Vsi si želijo sleči uniformo, da bi se lahko vedli le še kot ženska ali moški. Policaj se nemudoma spravi iz nje in v isti prostor znova vstopi kot moški: sede za mizo, začne koketirati, izpovedovati lastne probleme.

Vstopi kot policist, flirta z njo. Nato sta že v postelji, a se ravsa. Stopnjuješ s preskakovanjem.

Nisem se hotel izogniti stopnjevanju. V prvi verziji scenarija je bilo tako, da pride policaj, igra neko vlogo, rez, v postelji z njo. Tukaj sem vseeno hotel imeti vsaj dve stopnji, vsaj določene izraze. Prvi je, preden sleče uniformo, drugi, ko jo sleče, ima kakšne tri svoje poglede. Nalašč degradira lastno pozicijo moči. Izpoveduje se, se pusti zapeljati. Sicer postane agresiven, a na koncu spet obtiči s pogledom nerazumevanja.

Ne vidimo, kdaj gre iz postelje, in naslednje jutro je tam že drugi moški.

Ja, to so ta zbujanja.

Omenil si vektorje, tu so tudi oblike. Ne moreš psihološko utemeljiti tega, da se pepel cigarete otrese v dlan. Prej gre za situacijo: kam ga otresti, ko kadiš v postelji? Tja, kjer oblika še najbolj spomni na pepelnik. V dani situaciji je to otroška dlan. Je zloba sploh potrebna?

Ne, ni. To so situacije, za katere mislim, da jih bo v mojem filmu vse več. Najprej je asociacija, a preden bi človek to naredil, se zgodi odmik, resetira se, da do tega ne pride. Ta mehanizem bi rad odstranil, potem se te stvari normalno dogajajo.

Prizor deluje intimno, skoraj ljubko.

O tem govorim. Da bi to dosegal v situacijah, ki nimajo opravičila prekrokane noči. Vsak si lahko dopusti stvari, ki jih sicer samo misli. Prizor ima lepoto in verjetnost. Ni le režiserjev samovoljni znak.

Je noč mlajša od dneva?

Je.



Na snemanju Mlade noči

Kaj je s to piromanijo? Na začetku Drugega dejanja poslušamo zgodbo o podtaknjenem požaru v motelu. V Mladi noči je podtaknjen na vikendu. V katerem prostoru-času sploh gori?

V prvem filmu je to še fikcija, ker gre za roman, ki se prevaja oziroma ne prevaja, in ima vlogo v življenju dveh ljudi. Možna pustolovščina, ki je človek ne izživi. Pri drugem filmu je to nekaj, kar se je po vsej verjetnosti zgodilo, a je že prekrito, mistificirano s predstavami, s spominom, čeprav je ta zelo nedaven, minil ni niti dan. Kot prizor sanj, ki je kar najbolj realističen. Tam skoraj ni simbola, okej, je, ampak ogenj je tam zato, ker govorimo o ognju, zelo dobeseden je. Iz vznemirjenja prestopati meje zmožnosti, morale, etike, česar v realnosti nihče ni sposoben narediti, a si to zmore predstavljati, vizualizirati, izvesti pri samem sebi, se tega ustrašiti. To me pri mojem naslednjem projektu *Družinskem filmu* najbolj zanima; žanr pustolovskega romana, motiv robinzonske zgodbe, iz katere narediš notranjo zgodbo.

Ekstenzivno, intenzivno. Za pustolovščino ni treba nikamor.

Nikamor. Gre za vprašanje, kako preslikavati stvari, ki se dogajajo znotraj človeka, na skoraj dokumentaren način. Ne izmišljevati si stvari, snemati jih, jih imeti pred sabo.

Pustolovščina ne sme biti slikovita.

Točno to. Pustolovščina, ki je lahko najbolj dolgočasna, pustolovščina dveh, ki sedita v kavarni in se pogovarjata. Zanima me to, da ostanemo doma, za štirimi stenami, pred oknom.

Ti žanri pri tem pridejo prav?

Ne bi rad imel okvir žanra, filmov 60. let, od Godarda do Chabrola, ko glede na žanr začneš delati odmike.

Desplechinova raba žanrov ti je verjetno bliže.

Mi je bliže, ampak zdi se mi, da bi bilo to mogoče narediti še precej bolj naravno. Desplechin ima svoj jezik znotraj psihološkega filma, ki je zelo truffautovski, le da je bil Truffaut veliko bolj žanrski in manj fizičen. Desplechin to zna združevati, aplicira odmik, ki dostikrat prinese humor, distanco do situacije, likov, to so prizori, ki se jih vsi spomnimo. Z glasbo, s poetičnostjo se loči. Meni gre za to, da bi bili ti prehodi manj definirani, manj določljivi, da bi bili bolj realistični, spojeni.

Kako doseči fizičnost tam, kjer so realnosti nedefinirane?

Ne vem, kako je s tem. Če govoriva čisto tehnično, mislim, da to izhaja iz odzemanja igralcem, s čimer se dosega fizična prisotnost. Naenkrat smo bolj osredotočeni na telo. Tam je nekaj, kar pritegne k sebi. Bergman igralce vodi kot lutke. Vaja z igralcema je bila videti tako, da je sedel zraven njiju, govorila sta tekst, imela dialog, on ju je pri tem držal za roko, takoj ko je bil kakšen gib preveč, ki ga je zmotil, je ustavil. Ekstremno je minimaliziral.

Je tudi v tebi toliko lutkarja?

Malenkost manj. Zato so mi zanimivi njegovi televizijski filmi. Pri kanonskih *Personi* (1966) ali *Krikih in šepetanjih* (Viskningar och

rop, 1972) je to že stil, v katerem je vse skupaj združeno, s kamero, z zvokom, to je vse en in isti svet. Zanimajo me skrajno subtilni premiki. Zakaj pravim televizijski film? Ker je tako običajen, ker sta kamera, scenografija tako običajna, in znotraj tega se znajde zelo natančna, kontrolirana, zelo netelevisijska igra, ki doseže bolj filmski efekt kot tam, kjer je vse postavljeno, uravnoteženo.

Žanr, ki ga imaš v obdelavi: televizijski film.

Ne vem, ali je televizičnost pravi izraz. S tem, ko to rečeva, najbrž misliha, da forma ne pritegne na prvi pogled. Malenkost bolj skrita je, vendar prisotna. Pri televizijskih filmih je ni, tam so tri kamere, ki dokumentirajo igro. Moja prva reakcija se je zgodila pri poeziji. Iskal sem jo v filmu in imel ves čas problem, da poetični film predstavlja Tarkovski ali Paradžanov. V literaturi me taka smer poezije ni zanimala, stvari, ki so mi bile zvokovno bliže, so uporabljale blazno enostaven jezik, brez metafor. William Carlos Williams in objektivisti. Pesmi o kitih, napisane v jeziku enciklopedij. Jezik o poetičnih situacijah, ki je šel nalašč proti poetičnosti.

To ni prva napisana pesem, to je pozna pesem. Pri poetičnem filmu te moti, da se obnaša, kot da je prvi in zadnji film.

Ja. To je že skoraj eksploatacija poezije. Takšna mizanscena me ni fascinirala, zdelo se mi je premalo, vaja v slogu. Poetični film vedno zanemari fizičnega človeka. V filmih, konformnih na prvi, formalni pogled, sem odkril veliko več poetičnih momentov, ki se dostikrat dogajajo kot napake. Cassavetes in Pialat se ne osredotočata na dramatično postavljanje zgodbe, ampak bolj na igralce, zato dostikrat delata čudne elipse, spoje, ki so veliko bolj intuitivni in potemtakem resničnejši od predstave po dramskih pravilih. Zame bi bil največji uspeh, da bi bili sposobni gledati filme z ogromno napakami, ki bi pomenile odmik od kode in tako ne bi bile več napake.

Mlado noč so primerjali s Kieślowskim. Zaradi Dekaloga (1989)?

Primerjava s Kieślowskim mi je tuja. Morda se je kritika nanj spomnila zaradi miniaturnosti, kontrole miniaturne situacije v kratkem časovnem razmiku. Kieślowski je tako obziren do svojih likov. Njegovi kasnejši filmi stopajo na področje duhovnosti in so še vedno kodirani v psihologiji, le da vključujejo naključja, manj definirane stvari znotraj realizma.

Mučno je govoriti o nacionalnem filmu, kaj šele slovenskem, a lahko bi se reklo, da si elegantno obšel tradicionalni problem jezika. Namesto da bi se pred knjižnim, gledališkim ali pogo- vornim, naturščik jezikom zatekel v molk, kar je zadnje čase subvencionirana rešitev, si izbral češčino.

Jezik zna biti velika frustracija. Če delaš v svojem jeziku, naenkrat ugotoviš, da pomenljivostim, niansam namenjaš preveliko pozornost. Ko delam v tujem jeziku, se osredotočim na izraz, obraz, gestiko, mimiko, opazujem telo, kako funkcionira. Detektor, ali je situacija zaigrana točno ali ne.

Kazati jezik, da je gledan.

Pri *Smrti gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lăzărescu, 2005, Cristi Puiu) se blazno ukvarjam z jezikom. To je eden filmov, ki jih imam rad, ker je v osnovi videti tako zelo enostavno, kot bi bil posnet v eni noči. Po drugi strani vidiš, da je izredno premišljen, da imajo vsi stavki vektorje.

MISLIM, DA JE MOGOČE PSIHOLOGIJU TUDI DRUGAČE OBRAVNAVATI. TAKO, DA O LIKIH VEMO ČIM MANJ.

Poetičnost tega filma je v tem, da se pretvarja, da je cinéma vérité oziroma direct cinema.

Ja, ampak tekst ima ogromno besednih iger, računa na to, kaj se govori v določenih situacijah. Ekstremna kontrola scenarista Rădulescuja. To je nekaj, kar ni del dramskega jezika, to je film.

Kje si sam pri reševanju jezika?

Prvo vprašanje mi ni jezik, ampak kje se odvija zgodba. Se dogaja v češkem mestu, manjšem mestu? Kaj je Praga kot mesto, kakšen tip zgodbe, kako širok register zgodb dovoljuje? Takoj ko razmišljam, kaj naj se dogaja v Ljubljani, imam problem. Obstaja veliko dramatičnih situacij, na katere bo večina Ljubljančanov reagirala, da so izmišljene. Največji problem Ljubljane je, da je ekstremno navidezno mesto in ne odraža problemov, ki v Sloveniji resnično obstajajo. Ta dvojni moment: vsi so zadovoljni, v Ljubljani je videti, kot da kriza sploh ne obstaja, istočasno s televizije prihajajo informacije, ki odmevajo povsem drugače.

V Ljubljani se kar dobro živi od simulacij nezadovoljstva.

Ja. Simuliranje, kulisa – ali obstajajo zgodbe v hišah, na notranjih dvoriščih, zgodbe, ki se skrivajo? To bi bilo mogoče prikazati znotraj dokumentarizma, ki se mu verjame bolj kot igranemu filmu. Če bi obstajalo 15, 20 dokumentarcev, ki bi stvari kazali točno, bi ljudje dobili občutek – aha, to se dogaja v tem mestu.

Kakšen bi bil torej film, ki bi se dogajal v Ljubljani, in kakšen jezik bi govorili v njem?

Prekomplicirano, ne vem še zaenkrat. To je mesto, ki živi neko iluzijo. V Pragi, v Parizu imaš revščino vedno nekako združeno z bogatim delom. Na vsaki drugi pariški metro postaji temu ne moreš ubežati. V Ljubljani so še džankiji in klošarji videti dekorativno. Vsakdo ima svojega, ki mu daje denar. Nekakšen ritual. Vse to je neresnično in ljudem ta neresničnost ustreza. Ukvarjajo se s problemi, ki jim jih sporoča televizija, ne s tem, kar se dogaja na šestih, sedmih ulicah. To mi gre najbolj na živce v Ljubljani, vendar nočem delati portretov malomeščanov.

Film o in v Ljubljani bi moral biti nekakšna igra simulacij, prek katerih bi približevala resničnost.

Ja, najpomembnejši je način, na katerega to prikažeš. Vsak gre domov čez notranje dvorišče, ne se delat, da spimo po lokalih. Hecno je to Tromostovje, Klopčič je čisto obseden z njim, vsi snemajo to Tromostovje.

Razglednica.

Ljubljana nima take fotogeničnosti kot druga mesta in potem jo vsi iščejo na Tromostovju. Na *papirnatih avionih* (1967), vse se začne tam, gnete, združuje. Prvo, s čimer se ne mislim ukvarjati, je iskanje fotogeničnih lokacij v Ljubljani. Grem raje na Hrvaško.

Ravel na Tromostovju, Gershwin na trgu malega češkega mesta.

Skoraj vedno imam najprej glasbo. Že zdaj vem soundtrack

naslednjega filma. Med sabo so si komadi lahko zelo različni, a v njihovem spoju se mi zgodi, da začutim, kakšen bo film, kakšna bo atmosfera. Emocionalno jo zgradim, preden je narejen scenarij.

Hkrati tej glasbi pristrizheš krila. Nikdar ji ne dovoliš, da bi se razvila, dosegla vrhunec, izpela.

To je zaradi tišine, ki pride zatem. Paul Thomas Anderson v *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007) glasbo uporablja namesto tišine in obratno. Praktično ves film zadušiš z zvokom, ki ga prenehamo zaznavati, a zato zaznamo trenutke tišine, ki so čisti akcenti, vedno na odločilnih mestih, v dramatičnih situacijah, ko bi se ameriški film oprijel zvočne kulise. Doseže kontraučinek, situacija postane monumentalna, ampak na najbolj nenasilen način. Z glasbo, zvoki dosegam strukturo. Razbijam, spet povezujem, isto glasbo uporabim v določeni situaciji in nato v drugačni. Ne maram klasične strukture, istočasno se mi linearna zdi preenostavna. Nisem tako fasciniran nad dejstvom, da čas teče, ali da bi rekel, da noben med nami v življenju ne doseže resnične katarze, da so vse stvari le predmet opazovanja itn.

Začel si na sredi: že prvi film se imenuje Drugo dejanje in deluje kot delo zrelega avtorja. Kot pri Bachu, pri katerem se ne da ločiti zgodnejših in poznejših obdobji.

Ne vem, ali na filme gledam kot na zaključene celote. Zgodbam ne pripisujem velikega pomena. Točno vem, kje se mi znotraj filmskega jezika nekaj odvija ali izpostavlja, opažam, katere stvari funkcionirajo, in jih premikam naprej. Zelo rad bi pogosto delal filme, ravno zato, ker se med njimi dogaja dialog. Ne bi jih hotel delati na sedem let, zato da bi povedal neko kapitalno zgodbo.

Za takšne načrte je gotovo potrebna kar najtesnejša ekipa sodelavcev.

Direktor fotografije Lukáš Milota je eden redkih, ki dela z naravno svetlobo. Za *Mlado noč* sva postavila atelje. Ponavadi vsak, ki dela v njem, uporablja svetlobo od zgoraj, postroji cel svetlobni park. Namesto tega sva premislila, kje naj bodo konkretne luči, ki jih je mogoče videti v kadru. Najina referenca je bil Néstor Almendros, ki je raje, kot da bi uporabljal dodatno svetlobo, kaj spremenil v sami sceni ali počakal. Njegov najpomembnejši film se mi ne zdijo Malickovi *Nebeški dnevi* (Days of Heaven, 1978), ampak stvari, ki jih je delal z Eustacheom, Pialatom, Rohmerjem. Znotraj tega realizma kamera ni samo realistična, je zelo atmosferska, zelo se zaveda svetlobe.



Bergman, lutka

Elipse in spoji terjajo močno, precizno montažo.

Montažerka Jana Vlčková je ekstremno pomembna. Po mojem dela ključne reči, ki se snemajo na Češkem, predvsem dokumentarce. Zraven je od prve do zadnje ideje, zelo ji zaupam. Je eden redkih montažerjev, ki ima svoj koncept, a ni nekdo, ki se ga bo držal za vsako ceno. Zelo upošteva režiserja, intuitivno črpa pri njem. Obstaja pravilo, da je montažer tisti od zunaj, nekdo, ki ima kompas, ko ga režiser izgubi. Pri naju to ne drži.

Po vsej brezobzirnosti v tvojih filmih se gledalcu potoži po milosti. Zdi se, da jo je najti v navidez nepovezanih kadrih ognjemeta, plamenov, ki plapolajo znotraj hiše, morja, ki se kakor gorovje spušča z višav ... Milost tam in takrat, ko v kadru ni človeka. Milost mizantropije.

Če imaš ognjemet, pač greš na ognjemet. To je znak, ki se poveže s predhodno situacijo. Pomembneje je, ko se to začne dogajati v istem prostoru, ko rez ni več tisti, ki definira. Notranja montaža. Pri zadnjem filmu mi je najbolj všeč konec v stanovanju. Vsi ga zapustijo, vrata se zaprejo. Dolg posnetek, prazen hodnik, to je ona, Kateřina, to je njen portret. Postopno izginja iz filma, vidimo jo, kako leži, kako se obrne, potem nanjo pozabimo. Spomnimo se je preko nečesa, kar je prazno. Ne vidimo je več, a tam je njena prisotnost.

Film *Mlada noč*, katerega slovenski koproducent je Arsmedia, je na spored čeških kinematografov prišel konec marca 2012. Pri nas ga bo mogoče videti na letošnjem festivalu LIFFe in zatem v redni distribuciji.



Taksist

