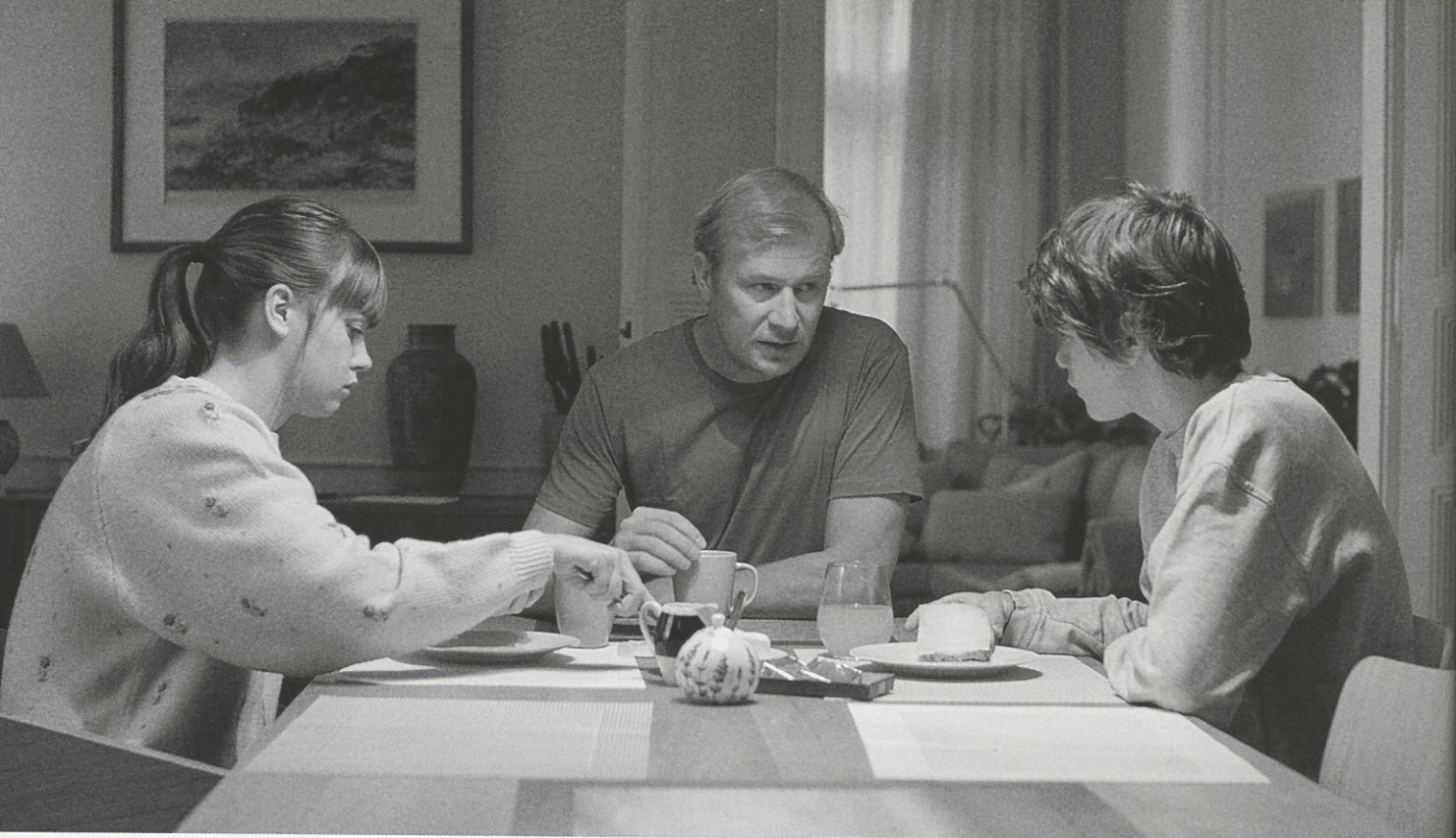




Družinski film / Rodinný film, 2015, Olmo Omerzu

kritika

Denis Valič

Filmsko raziskovanje ideje družine in njenih meja

Glede na navdušenje in neredko celo z domoljubjem začinjen ponos, s katerima je domače okolje spremljalo distribucijsko pot **Družinskega filma** (Rodinný film, 2015), drugega celovečerca Olma Omerzua, bi bilo upravičeno domnevati, da imamo opraviti z avtorjem, dodobra uveljavljenim v domačem kulturnem okolju, ki se po uspešno opravljeni nalogi vrača z začasnega dela v tujini. A žal še zdaleč ni tako. Celo nasprotno: ko se z Omerzujevo dosedanjim ustvarjalno potjo podrobneje seznanimo, se omenjeno navdušenje in ponos nenadoma zazdita le še krinka za pravi spektakel sprenevedanja in licemerstva.

Da je Olmo izjemen potencial, morda celo prvi čudežni deček slovenskega filma, je bilo moč razbrati že leta 1998, ko se je kot komaj 14-letni pob lotil svojega prvega filmskega projekta. Samo po sebi nič tako zelo posebnega; že mnogi pred njim so v mladih letih posneli svoje prve filmske poskuse. A v teh

primerih gre praviloma za izrazito amaterske izdelke, posnete z neprofesionalno opremo, Olmu pa so njegov filmski prvenec, kratki film **Almir** (1998), sproducirali v okviru institucionalne, profesionalne produkcije domače televizijske nacionalke. To vsekakor ni bilo naključje. Ko so ga namreč v enem izmed intervjujev vprašali, kako da v njegovem opusu ni amaterskih del, značilnih za avtorje, ki so se že tako mladi zapisali filmskemu ustvarjanju, je Olmo brez pomisleka odgovoril, da mu je bilo že takrat jasno, da amaterska produkcija ne bi mogla zadovoljiti njegovih visokih estetskih standardov. Sledil je odhod na študij v Prago, na prestižno filmsko šolo FAMU, od koder se je vrnil z diplomskim delom, srednjemetražcem **Drugo dejanje** (Druhé dějství, 2008), in nas, vsaj nekatere, znova osupnil z osebno in ustvarjalno zrelostjo ter z razkošnostjo svojega talenta. Nanj so postali pozorni tudi v mednarodnem prostoru, prav posebej v njegovi drugi domovini, na Češkem, kjer so mu takoj ponudili priložnost, da nadaljuje z delom in

se loti celovečernega prvenca. Zavedajoč se že takrat močno zaostrenih razmer v slovenski produktivni kinematografiji, kjer so bili filmski ustvarjalci prepuščeni negotovosti in večletnemu čakanju na nov projekt, je Olmo ponudbo brez pomisleka sprejel. Tako je na Češkem posnel svoj celovečerni igrani prvenec, *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012), pa tudi svoje drugo celovečerno delo, tokrat predstavljeni *Družinski film*, in se z njima nesporno uveljavil kot eden najsijajnejših mladih evropskih cineastov, kar mu ne nazadnje priznavajo tudi za filmsko industrijo tako pomembne revije, kot sta Variety in Hollywood Reporter.

Res je sicer, da sta oba filma hkrati tudi slovenski manjšinski koprodukciji, a na to je le malokdo pozoren, saj ju po svetu praviloma predstavljajo kot češki produkciji režiserja slovenskih korenin. Prav tako ne gre prezreti, da sta Olma odprti rok sprejela tako češka stroka kot najširše občinstvo. In kar je pri vsem morda še najbolj pomembno: sam Olmo je češčino proglasil za svoj »filmski jezik«. Več kot očitno je torej, da je slovenska kinematografija verjetno kar za vedno izgubila avtorja, ki že danes predstavlja enega najbolj svežih, prepričljivih in svojiskih cineastov evropskega avtorskega filma. Krivdo za to gre pripisati zgolj in samo uničujoči slovenski kulturni politiki, ki na eni strani lomasti po domači kinematografiji ter ji s svojim mačehovskim odnosom (že nekaj let zapored se javna sredstva, ki so ji namenjena, vztrajno krčijo) onemogoča ustvarjanje in ohranjanje razmer za kontinuirano in standardom ustrezno filmsko produkcijo, na drugi pa le nemo in neprizadeto gleda, kako se iz leta v leto krči medijski prostor, namenjen kritični refleksiji domače (ne samo filmske) ustvarjalnosti. Prav slednja je namreč tista, ki bi lahko in bi pravzaprav morala opozoriti na vznik izjemnih ustvarjalcev ter pozvati k negovanju in razvoju njihovega nespornega talenta.

A vrnimo se raje k Olmu in njegovemu zadnjemu delu, *Družinskemu filmu*, ter si pogledajmo, kaj nam z njim ponuja, predvsem z vidika preteklega ustvarjanja. Brez pomislekov velja poudariti, da *Družinski film* nedvomno predstavlja vrhunec Olmovega dosedanjega dela, hkrati pa v njem lahko vidimo tudi dosledno nadaljevanje in nadgradnjo dozrajših filmskih raziskovanj.

Kakor smo videli že v predhodnih delih, od *Drugega dejanja* dalje, Olma kot cineasta veliko bolj od posameznih likov, konvencionalno razumljene hierarhije med njimi (glavni in stranski liki) ter tradicionalno pojmovane zgodbe zanimajo in vznemirjajo posamezne situacije; v njih prepoznava mehanizme, ki običajno narekujejo in oblikujejo naša družbena razmerja, pa naj gre za igre moči v vsakdanjem življenju oziroma v naših ljubezenskih zadevah ali dinamiko odnosov družinskega kroga, ki lahko celo na novo definirata samo idejo družine. Zanj so namreč ključne prav interakcije med liki ter spremembe, ki jih prinašajo v njihova razmerja, ne pa zgodba posameznega lika. Celo nasprotno! Olmo namreč pravi, da ga šele tovrstni prizori počasi pripeljejo do tistega, kar nato postane t. i. »zgodba« filma. A ta tudi takrat oziroma pri njem skoraj nikoli ni kompaktna in homogena celota, pač pa običajno deluje izrazito fragmentarno.

Spomnimo se na primer *Drugega dejanja*. Gledalec, ki je vaje konvencionalne filmske pripovedi, bo sprva v liku Martina, književnega prevajalca v boju z nedokončanim prevodom romana, videl »junaka« te ljubezenske filmske zgodbe, saj Olmo gledalčevo pozornost z zgodbe o zapoznelem poročnem potovanju Martina in njegove žene Cilie pogosto preusmerja k motivu nedokončanega prevoda. A nato Olmo, ko bi se »moral« vse intenzivneje posvečati Martinu, vedno več pozornosti namenja tudi Ciliji in njenim razmišljanjem, njenim hotenjem in željam. Zato *Drugo dejanje* ni ne študija karakterja ne hermetična intimistična študija ljubezenskega razmerja, pač pa razmislek o meji nekega odnosa. S preusmerjanjem gledalčeve pozornosti k različnim motivom, z enakovrednim obravnavanjem vseh (v tem primeru dveh) v zgodbo vpletenih likov ter s poudarjenim fragmentiranjem klasične fabule začne Olmo plesti domiselno in poglobljeno preizpraševanje teme mej v odnosu, pa naj gre za odnos do ljubljene osebe, samega sebe ali okolice.

Ena takih »situacij« je bila tudi v izhodišču *Družinskega filma*. Olmo je namreč razkril, da se je vse začelo, ko si je nekega dne zamišljal psa na samotnem otoku. Spraševati se je pričel, kako je ta pes sploh prišel na otok, kdo je bil njegov lastnik in kakšen je bil njun odnos, ali je njegova borba za preživetje na tem otoku lahko enako dramatična, kot bi bil boj za življenje neke osebe ... Tako je v svojih razmišljanjih kmalu prišel do sklepa, da bo na vsa vprašanja še najbolj učinkovito odgovoril, če psu podeli status družinskega člana in ga pri tem obravnava enakopravno z ostalimi člani. Vedeti namreč moramo, da Olmo tudi tu, tako kot je počel že v predhodnih delih, dosledno izpolnjuje svojo strategijo aktivacije gledalca, saj mu – v nasprotju z *mainstream*, konvencionalno filmsko produkcijo s pasivnim, nedejavnim gledalcem, ki brez upora sprejme »primat« zgodbe nad ostalimi elementi filmskega dela – nikakor ne dovoli »izklopa«, pač pa ga s pripovednimi strategijami vseskozi drami, išče in prebuja njegovo pozornost, ga meče iz ravnotežja in v njem celo prebuja nekakšno nelagodje. Vse z namenom, da bi si tudi gledalec pričel zastavljati vprašanja, ki so predstavljala izhodišče njegovega dela.

Elementi take pripovedne strategije so elipsa, ki v zgodbi pušča luknje in s tem odprta, neodgovorjena vprašanja (spomnimo se na primer dejstva, da pravzaprav nikoli ne pokaže, kaj se je zares zgodilo s staršema), naslonitev na stereotipne predstave in pričakovanja, ki pa jih nato v teku pripovedi zminira (v tem pogledu še posebej izstopa lik očeta: uporabil je »filmsko identiteto« Karla Rodena, ki pa jo je nato tudi brezpogojno zavrgel), enakovredno, nehierarhično obravnavanje likov (pomislimo samo na psa, ki v zgodbi dobi skoraj toliko prostora kot ostali liki), prepletanje različnih žanrskih elementov (v nekem trenutku se film zdi variacija na komedijo tipa *Sam doma*, že v naslednjem pa se spremeni v strogi, distancirano observacijski dokumentarec) in številni drugi.

Res je sicer, da je večino teh elementov Olmo vpeljal že v predhodnih delih. Pa vendar je nemogoče prezreti, da jih je nato, zdaj, v *Družinskem filmu*, prek svojega suverenega pristopa nadgradil in jih postavil na popolnoma novo raven. In prav zaradi tega je *Družinski film* nesporni vrhunec njegove dosedanje ustvarjalne poti, delo, v katerem se jasno izriše in izčisti njegova domiselna avtorska vizija.