

Koni Steinbacher

»Kekec me je tako navdušil, da sem po ogledu po spominu ves film narisal kot strip.«

IGOR PRASSEL

Konrad (Koni) Steinbacher je bil rojen leta 1940 v pohorski vasi Zgornje Prebukovje. Osnovno šolo je obiskoval v Šmartnem na Pohorju, nižjo gimnazijo pa v Slovenski Bistrici. Izobraževanje je nato nadaljeval na Šoli za oblikovanje v Ljubljani. Po končanem študiju na Pedagoški akademiji se je leta 1964 kot likovni pedagog zaposlil na osnovni šoli v Izoli. Z ustanovitvijo filmskega krožka Zarja je na Obali spodbudil živahno amatersko filmsko dejavnost. V okviru krožka nastali kratki otroški animirani, igrani in dokumentarni filmi so prejeli številna mednarodna in državna priznanja.

Steinbacher je izšel iz vrst filmskih amaterjev, leta 1974 pa sta s tesnim sodelavcem Janezom Marinškom kot profesionalna režiserja in animatorja s filmom **Telematerija** debitirala pri takratnem Viba filmu. Mejniki rojstva sodobnega avtorskega animiranega filma pri nas bi lahko postavili v leto 1984, ko je Steinbacher za Viba film posnel film **Kamen** in zanj prejel zlato



medaljo na Festivalu jugoslovanskega filma v Beogradu. V svojem dolgotnem ustvarjanju je Koni Steinbacher ustvaril mnogo amaterskih in kar 21 profesionalnih kratkometražnih animiranih filmov; svojega zadnjega – **Legenda o srečnem hribu** – je dokončal v letošnjem letu. Za opus animiranih filmov sta Steinbacher in Marinšek leta 1977 prejela nagrado Prešernovega sklada, Koni Steinbacher pa je letos prejel tudi nagrado Metoda

Badjura za življenjsko delo na področju filmske ustvarjalnosti.

Steinbacherja prepoznavamo kot vrhunskega in pomembnega ustvarjalca animiranih filmov v domačem in mednarodnem prostoru. S filmi, ki jih je ustvaril, se je predstavil na številnih mednarodnih festivalih, pogosto pa se je vpisal tudi med prejemnike festivalskih nagrad. S svojim delovanjem na področju amaterskega in profesionalnega filmskega ustvarjanja ter na področju filmske vzgoje je odigral pionirsko vlogo ter postavil temelje za razvoj avtorskega animiranega filma pri nas.

Začniva na začetku, s tvojim prvim srečanjem s filmom in animiranim filmom. Menda je bil prvi film, ki si ga gledal, Galetov Kekec iz leta 1951, ki si ga takoj po ogledu po spominu tudi ilustriral. Se še spomniš teh ilustracij in začetkov aktivnega sledenja filmski umetnosti in kritiki? Od kod izvira tvoja ljubezen do risanja? Prvo risanko sem videl pri devetih letih; takrat je namreč prišel na osnovno



Študent (1975)



Izmišljena zgodba (1986)

šolo Šmartno na Pohorju učitelj iz nižje gimnazije, prinesel filmski projektor in zavrtel neme črno-bele risanke.

Oživiljene risbe naj bi proizvajal ta zanimivi projektor – da je to delo človeških rok, nisem pomislil, kakor tudi ne moji sošolci. Naslovov teh filmov se ne spominim, čeprav sem jih kasneje tudi sam predvajal v domskem kinu DIC-DAČ.

Pravi stik s filmom se je zgodil tri leta kasneje, ko smo v 9 km oddaljeno Slovensko Bistrico odšli peš v pravi kino gledat **Kekca** (1951), ki me je tako navdušil, da sem po ogledu po spominu ves film narisal kot strip. To se je kasneje, ko sem prestopil v nižjo gimnazijo v Slovenski Bistrici, kjer smo pogosteje hodili v kino, ponovilo še po ogledu **Sneguljčice** (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) in **Pepelke** (Cinderella, 1950). Po teh filmih sem že spoznal, da film ustvarjajo ljudje, pa tudi gimnazijski sošolci so veliko več vedeli o filmih kot jaz, ki sem prihajal iz pohorske vasi. Gibljive slike so me vse bolj navduševale, začel sem prebirati vse o filmu; no, vse kar je bilo dostopno. Žal je bil to le tednik TT, kjer je objavljval kritike Vojko Duletič: to je tudi prvo ime, ki sem si ga zapomnil iz filmskega sveta.

Dokler nisem videl **Kekca**, sem risal vse, kar se je dogajalo okoli naše samotne domačije, predvsem pa jaslice in križev pot. Jaslice sem risal že pri štirih letih, v spominu mi ostaja »film«, kako so Nemci prišli po očeta, cel bataljon se je pomikal proti naši hiši. Na dvorišče so prišli le trije, komandant je prišel v sobo in govoril z očetom. Dva vojaka sta sedela na »ganku« pred vhodom, eden je držal jaslice in jih kazal drugemu. Gledal sem ju skozi okno, in ko sta me opazila, sta me začela s kretnjami spraševati, ali so res moje delo. Tu se je »film« odtrgal in se nič več ne spominim. Sicer je bil to del dogajanja med vojno, ki za mojo družino ni imela hujših posledic. Nikoli se nisem igral z otroki, saj tudi nikogar ni bilo v bližini, in tako sem ves čas posvečal risanju. Vse to se je izgubilo, ostal je le en križev pot z letnico 1949, ki sem ga pri nekem sorodniku odkril po šestdesetih letih. Morda je na moje risanje vplival starejši brat ali pa dedek, ki ga nisem poznal, zapustil pa mi je izjemen rokokojsko izdelan okvir za kapelico, ki smo jo imeli doma. Omenjeno »filmsko« doživetje iz časa vojne pa je verjetno tudi vplivalo na moj poznejši odnos do filma.

Kot si omenil, sta bila med animiranimi filmi takrat zelo priljubljena Disneyjeva animirana celovečerca Sneguljčica in Pepelka, ki so ju prikazovali v kinematografih po vsej Jugoslaviji. Menda se je Miki Muster po ogledu Sneguljčice tudi sam odločil, da bo delal risanke. Si tudi ti razmišljal podobno?

Dobro se spominjam, ko je Miki Muster okoli leta 1959 iskal sodelavce za animirani studio in je nekaj mojih sošolcev iz Šole za oblikovanje odšlo na razgovor. Nihče se ni odločil za sodelovanje, spoznali pa so, kako mukotrpno delo je to, posebno ko risanje faz in koloriranje ni ravno ustvarjalno. Muster je hotel zvesto prenašati disneyjevski stil animacije, kar v tistem času, ko je že slovela zagrebška šola moderne animacije, ni bilo ravno vabljivo. Takrat smo nestrpnost čakali na nove filme iz Zagreba, ki so bili na veliko srečo dostopni po kinematografih. V tistem času še nisem razmišljal, da bi delal filme, dovolj mi je bilo nabiranje znanja o filmu, kar sem spretno izkoristil na takratnih kvizih (Spoznavajmo svet in domovino in kviz Da ili ne v Beogradu) ter zbiral nagrade.



Izdolovalec mask (2003)



Močvirje (1976)

Po končani nižji gimnaziji si se z velikimi odrekami staršev preselil v Ljubljano in vpisal na Šolo za oblikovanje. V Ljubljani je takrat delovalo kar 7 kinodvoran – si hodil tudi v Slovensko kinoteko?

Živel sem v Dicu (Dijaškem domu Ivana Cankarja), ki obstaja še danes. Vzdrževanje je stalo 3500 dinarjev na mesec in oče je zato prodal polovico zemlje (pol hektarja), da bi me vzdrževal. Ob mali kmetiji je delal še kot zidar pri hribovskih kmetih, pozimi pa izdeloval kmečko orodje. Prve počitnice sem mu pomagal in se naučil gradbenih del, kar mi je kasneje zelo koristilo. V Ljubljano sem prišel že kot ljubitelj filma in začel navduševati sošolce za film. Vsi so radi hodili v kino, toda odločali so se po priljubljenih igralcih, jaz pa sem vztrajal, da filme delajo režiserji. Kmalu so začeli ceniti moje mnenje o vrednosti posameznih filmov. Kinoteke še ni bilo, bil pa je mladinski kino v Kotnikovi ulici, ki je imel zelo poceni vstopnice. Sem pa v drugem letniku uspel dobiti štipendijo, ki mi je krepko izboljšala standard. Bil sem tako navdušen nad socialistično SFRJ, da nisem več maral gledati ameriških filmov, predvsem vesternov, ampak

samo jugoslovanske in ruske. Poznal sem vse jugoslovanske režiserje, tudi ruske, in razširil svoje znanje. Zelo sem bil navdušen, ko je leta 1958 v Cannesu zlato palmo dobil film **Letijo žerjavi** (Летят журавли, 1957, Mihail Kalatozov) in spraval cel razred v Union, kjer je bil na programu. Sčasoma se je navdušenje poglobilo in sprejemati sem začel filme ne glede na državo nastanka.

V dijaškem Domu Ivana Cankarja si kmalu postal gonilna sila filmskega krožka. S pomočjo nove vzgojiteljice – filmske pedagoginje Mirjane Borčič – si ugotovil, da je film mogoče posneti tudi pri srednješolski starosti in posnel si svoj prvi dokumentarno-igrani film Umrl je zid. Nam lahko film opišeš, saj predvidevam, da ni ohranjen?

V tretjem letniku se je pojavila Mirjana, ki je kmalu ugotovila, da se v naši sobi veliko govori o filmih in predlagala ustanovitev krožka. Povabili smo še dekleta iz Dača (takrat sosednjega doma, ki se je uradno imenoval Dom Anice Černejeve) in začeli z debatnimi večeri ter organizacijo domskega kina s 16-mm celovečernimi filmi. Opreмили smo jih tudi z uvodnimi

besedami, ki smo jih pripravljali člani, in tako smo začeli s filmsko vzgojo. Na pogovore smo vabili filmske ustvarjalce – Vojka Duletiča, Boštjana Hladnika, Milana Ljubiča (njegov oče je bil celo vzgojitelj v domu) – in kmalu postali gonilna sila na področju kulture. Ustanovili smo krovno društvo Samorastniki in se ukvarjali še s plesi, glasbo, gledališčem ...

Izoblikovala se je vodilna trojka, z mano sta trdno sodelovala še sošolec Jano in dijakinja sanitarne šole Marika. Stanovalci obeh domov so nas preimenovali kar v trio iz znanega francoskega filma **Jules in Jim** (Jules et Jim, 1962, François Truffaut). Po vzoru skupine The Shadows sem ustanovil podobno sestavo (morda prvo v Sloveniji) treh kitar in klavirja, ki je imenitno poživljala prireditve v domu in tudi zunaj njega. Ko se je pojavila zamisel, da bi porušili visok zid med obema domovoma, smo prišli na idejo o prvem filmu. V dokumentarno dogajanje smo vpletli zgodbo dekleta in fanta, ki se zaradi visokega zidu ne moreta srečevati, plezanje pa jima spodleti. Ker smo hoteli posneti igrani del ponoči, smo si sposodili reflektorje pri Viba filmu in z močno

svetlobo pritegnili vse dijake obeh domov na prizorišče. Zanimanje za to, kar smo naredili, je bilo izredno, toda filma takrat še nismo dokončali. V tistem času se je namreč ravno končal moj srednješolski status in bivanje v Dicu.

O nadaljnjem študiju nisem razmišljal, saj si tega staršem ne bi upal niti povedati, zato sem sprejel službo v Jugoreklamo, kjer sem veliko delal že med šolanjem. Po šestih mesecih me je zasačila JNA in odpeljala v južno Srbijo. Dodati moram, da sem bil od drugega razreda osnovne šole, ko sem hudo zbolel za pljučnico in TBC ter se nekaj mesecev zdravil v zdravilišču, ves čas pod zdravniškim nadzorom – a vojaški pulmologi so me vseeno priznali za zdravega. Situacijo je rešil vojaški zdravnik v Nišu in me po petih mesecih poslal domov. V Dicu so me vzgojitelji in direktor po vrnitvi navdušeno sprejeli, mi »izbojevali« študentsko stipendijo in omogočili študij na Pedagoški akademiji. Naš trio je spet zaživel, vrnil se je tudi Jano, Marika pa je vpisala študij režije na AGRFT. Najprej smo končali film in pripravili izvirno glasbo. Prijatelj Pajo jo je skomponiral ter izvedel z domskim zborom (zvenela je kot Verdijeva arija iz Nabucca) in pripravili smo slavnostno premiero. Za uvod smo povabili nekdanja gojenca iz Dica: pevca Jelko Cvetožer in Rafka Irgoliča. Film *Umr! je zid* je lepo tekkel vse do kadra, ko naj bi se oglasil zbor, tam pa se je magnetofonski trak zapletel in film je nemo stekel do konca. Pajo je bil tako razburjen, da je zbežal iz dvorane, mi trije pa smo poklapano poslušali aplavz.

Zatem si se pridružil Mirjani Borčič in Tonetu Račkemu ter se od njiju in z njima učil filmske pedagogike. Po končanem študiju na Pedagoški akademiji si se leta 1964 preselil v Izolo in kot likovni pedagog zaposlil na Osnovni šoli Vojke Šmuc.

Na šoli si takoj ustanovil filmski krožek Zarja, uvedel šolski kino s projekcijami s 16-mm filmskega traku in celo organiziral Festival otroškega filma. Tu moramo izpostaviti tudi prvi slovenski otroški animirani film Ribič, ki ste ga »Zarjani« posneli leta 1967. Nam lahko na kratko opišeš, kako si takrat izvajal delo z otroki in kakšni so bili tvoji prijemi na področju filmske in likovne pedagogike?

Toneta Račkega sem spoznal šele nekaj let kasneje, Borčičeva pa je medtem odšla v Pionirski dom in nam tam ves čas študija nudila razne zaposlitve. Od pakiranja in pošiljanja Ekрана, ki je začel takrat izhajati, do spremljanja in opisovanja, kako gledalci doživljajo filme v mladinskem kinu Soča. Takrat sem več kot desetkrat gledal **Ivana Groznega** (Иван Грозный, 1944/1958, Sergej Eisenstein) pa Fellinijeve **Postopache** (I Vitelloni, 1953). Skrbel sem tudi za oglasne omarice Šentjakobskega gledališča in za pot tja mi je zelo prav prišlo na kvizu zasluženno kolo, saj je bilo treba program menjati ponoči. Priznati moram, da sem ob študiju zaslužil več kot pozneje v redni službi.

V Izoli sem se znašel bolj po naključju, ker je sošolec Tomaž, ki se je v izolski šoli zaposlil mesec prej, dobil študentsko stipendijo za študij v tujini, iz izolske šole pa je lahko odšel le, če je pripeljal drugega učitelja – in ta drugi sem bil jaz. Na morje me je vleklo že zaradi šibkega zdravja, okusil pa sem ga tudi na počitniškem delu na Debelem rtiču, kjer sem imel kot vzgojitelj otrok rajske počitnice. Sledila je streznitev: bil sem najmlajši član kolektiva, mesto je bilo dolgočasno in brez dogajanja, vsi obalni kinematografi so bili iz predvojnega časa, na programu pa sami vesterni in kriminalke. Že prvi teden sem tako organiziral krožek in šolski kino na hodniku. Izbira filmov je bila skromna,

pa še s srbohrvaškimi podnapisi (tudi v kinematografih je bilo podobno, slovenske prevode so imeli samo filmi distribucije Vesna film). Predstave so bile polno zasedene, krožkarji pa so ponosno prodajali vstopnice in spuščali v »dvorano«, ki smo jo čez dve leti res dobili. Krožkarji so namreč očistili nedograjeni bazen v kleti šole, stene oblekli z risbami, plakati, prebarvali stole iz stare kinodvorane (medtem je Izola dobila novi kino sredi mesta) in naš »kino« je deloval naslednje desetletje. Novosti sem uvajal tudi v likovni vzgoji, razne nove grafične tehnike, ki jih do takrat niso niti poznali.

V krožku smo prva leta o filmih le debatirali, saj brez kamere nismo mogli začeti snemanja. Po moji veliki zmagi na kvizu v Beogradu smo dobili kamero in projektor in za cel razred novih članov. Kot likovnik sem bolj zagovarjal animacijo. Nastal je prvi scenarij o potopljenem ribiču, ki ga predelajo v konzerve, torej domača, »izolska« tema. Scenarist Žarko je postal tudi režiser in glavni risar; zbral je svojo ekipo sodelavcev. Predlagal sem kolaž, izrezovanje figur in pomikanje po ozadju. Trik mizo je naredil hišnik. Ekipa je hitro osvojila postopek: ribič gre po obali, nosi ribiško palico, na trnku pa že pripravljeno ribo za vabo. Spremlja ga črni maček, ki mu hoče vzeti ribo. Obalo so narisali na dva metra dolgo ozadje, izrezali faze korakov, mačka pa kar celega, in začeli z animacijo. Kamera je bila pritrjena dva metra nad prizoriščem, zato je snemalec stal na stolu, da je pritiskal na sprožilec, režiser je polagal noge ribiča pod telo, drugi je skrbel za premike mačka, tretji za premik ozadja. Vedeli so, da za sekundo potrebujejo 12 premikov po dve sličici. Snemanje tega kadra je trajalo kar nekaj dni. Sledila sta veslanje v čolnu in neuspešen lov. Ribič

je nato zakuril ogenj in spekel ribo ki jo je imel s sabo. Ogenj so narisali v treh fazah, grizenje ribe prav tako, tokrat vse v bližnjem planu. Utrujeni ribič je nato zaspal, čoln pa začel goreti.

Nastal je problem, kako posneti goreči čoln. Padel je predlog, da bi ga kar zažgali. Če bo plamen gorel proti kameri, ne bo dobro. Obrniti moramo prizorišče iz navpičnega v vodoravno, zaščititi okolje, da ne bo požara, ločiti čoln od ribiča in ozadja in se pripraviti na hitro snemanje. Čoln je lepo počasi gorel, ribiča so spuščali navzdol in vsi smo bili zadovoljni z izvedbo. Ugotovili smo, da ni treba vsega narisati, lahko uporabimo prave predmete, kar se je ponovilo v naslednjih kadrih ribiške mreže in ovitkih Delamarisovih konzerv. Ekipe je delala vse dneve, odvisno od turnusa pouka, ne da bi jasno vedeli, kaj bo iz tega nastalo. Bal sem se, da se bodo naveličali, pa se niso, ker jih je delo zelo zabavalo. Po petih mesecih je bila zadeva posneta in pripravljena na razvijanje. Običajno smo filme pošiljali na razvijanje v tujino, kot je bilo navedeno na ovitkih, a takrat sem se resnično bal, da bi prišlo do izgube. Izolski fotograf mi je zagotavljal, da ima izkušnje tudi z barvnim filmom, zaupal sem mu in film smo uspešno razvili. Bili smo navdušeni, posebno nad kadri, ki so bili komponirani z ognjem in raznimi predmeti. Motili so le robovi stekla, ki so večkrat uhajali na sceno. Nekdo iz ekipe je še zaigral spremno glasbo, jo posnel na magnetofonski trak in film je bil pripravljen za festivalsko srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev.

Ljubezen do kakovostnega filma te je leta 1969 pripeljala tudi do ustanovitve Filmskega gledališča v okviru kinematografskega podjetja Globus film v Kopru. V štiridesetletnem delovanju Filmskega gledališča si sestavil okoli 1000 filmskih

listov. Med letoma 1980 in 2002 si vodil tudi filmski program Avditorija v Portorožu in leta 2000 organiziral prvi slovenski festival animiranega filma Izolanima, ki ga je izolska občina po sedmih izdajah nehala financirati – kljub temu da ti je taista občina prej podelila častni naziv »ambasador Izole«. Kako danes gledaš na svoje delo na področju reproduktivne kinematografije?

Po omenjeni zmagi na kvizu v Beogradu sem se ojunčil in napisal obtožujočo kritiko filmskega programa na obali (takrat je program obsegal kinematografe v Kopru, Izoli, Piranu in Portorožu, občasno tudi na Škofijah, v Sečovljah in Strunjanu) z naslovom »Kinematograf, prostor za poneumljanje ljudi«. Uspelo je, prišlo je do menjave direktorja Globus filma v Kopru in novi Andrej Jelačin me je kmalu povabil k sodelovanju. Sestavil sem prvi abonmajski cikel programa, ki so ga samoupravljavci zavrnil, oziroma niso dovolili uporabe nove kinodvorane Soča. Morali smo najeti staro gledališko dvorano in s potujočim kinoprojektorjem, katerega ropot je preglasil filmski zvok, izvesti program. Kljub tehničnim pomanjkljivostim so bili abonmaji razprodani, kino Soča pa tisti dan prazen. Po enem letu so popustili in Filmsko gledališče je polagoma zaživelo po vsej obali vse do propada Globus filma in prevzema (Ljubljanski in Celjski kinematografi) na začetku tega stoletja.

Program v Avditoriju je leta 2002 prevzel politično nastavljen mladenič in v šestih mesecih izgubil vse gledalce pod pretvezo, da ne more konkurirati novemu multikinu v Kopru. Ne morem verjeti, da najbolj turistična občina nima filmskega programa, niti poletnega. Po letu 1990 sem na primer v poletni program Avditorija uvrstil slovenske filme z angleškimi podnapisi, kar je

zbudilo zanimanje med tujimi turisti; žal sem imel na izbiro le dva filma: **Vdovstvo Karoline Žašler** (1976, Matjaž Klopčič) in **Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica** (1982, Karpo Godina), vse drugo je bilo zasedeno po festivalih. Kakšna zamujena priložnost za slovenski film danes, ko imamo vse filme podnaslovljene in bi jih z lahkoto promovirali po vseh turističnih krajih!

Izolanima je bila žrtev blokade v občinskem svetu in nadomestnih volitev, ki so pobrale ves denar, namenjen kulturi. Glede reproduktivne kinematografije me veseli, da so začetki filmske kulture na obali obrodili sadove, po Sloveniji namreč polagoma nastajajo art kinematografi pod okriljem Art kino mreže, ki skrbi za kakovosten program.

Skupaj z glasbenikom Emilom Zonto ter režiserjem in animatorjem Janezom Marinškom ste leta 1970 ustanovili Atelje animiranega filma (AAF) Koper in z ekipo primorskih filmskih entuziastov – Marjanom Tomšičem, Radovanom Čokom, Borisom Benčičem, Davorinom Marcem, Iztokom Umerjem, Gorastom Radojevičem in Stanko Bergoč – začeli producirati filme ter pobirati glavne nagrade na festivalih amaterskega filma po Jugoslaviji in v tujini. Kako se spominjaš teh začetkov, kaj vam je povzročalo največ preglavic in kaj največ radosti?

Z Janezom Marinškom sva začela podobno, kot smo začeli z otroki pri *Ribiču*. Z improvizacijo sva gradila osnovno temo s tehniko kolaža, le malo bolj natančno in dosledno z mislijo, da ne delava otroškega filma, ampak nekaj za lastno izpoved družbenokritične teme. **Govornik** (1970) je bil še likovno »čist«, naslednji filmi pa vse bolj polni razne navlake, od posnetkov s kamero in fotografij do peska in pravega močvirja. V bistvu sva se podobno kot otroci igrala z animacijo



Zakaj je Istra tužna (2017)

in uživala. Za glasbeno spremljavo sva se odločila za Emila Zonto, glasbenega urednika Radia Koper, ki sva ga poznala s skupnega igranja na hotelskih terasah. Uporabil je nekakšno arhivsko glasbo in jo priredil za film. Zanimiv je bil prvi nastop na festivalu amaterskega filma Jugoslavije, ki je bil tisto leto v Ljubljani. *Govornika* sva prijavila kot amaterska skupina Izola, kar naj bi bil zametek morebitnega kluba. Do zadnjega dne nisva dobila nobenega obvestila o uvrstitvi, zato je Marinšek povprašal tajnico FKZ Slovenije, kaj se dogaja, in odgovorila je, da filma ni na programskem listu. E, čaka naju zagovor na kakšnem komiteju, preveč sva dregnila v samoupravni sistem, sem pokomentiral. Pa zazvoni telefon, tajnica se opraviči, da ni pogledala na listo nagrajenih filmov: »Dobila sta prvo nagrado!« Amatersko skupino sva morala nato prenesti v Koper, saj se v Izoli niso odzvali na ustanovitev kluba: morda so izvedeli, da film ni po volji oblasti, ali pa da sem pred kratkim ignoriral povabilo v partijo. V klubu »AFF Koper« je nastalo kar nekaj filmov, izstopal je Boris Benčič, žal pa se je izgubil imenitni animirani film Iztoka Umerja.

Pod okriljem kluba je deloval tudi izolski krožek Zarja, saj smo tako lažje prišli do finančnih sredstev.

Amaterske filme, ki si jih režiral sam ali z Marinškom, kot edini primer slovenskega animiranega filma v svojem delu Uvod u estetiku kinematografske animacije (1982) analizira tudi takratni vodilni jugoslovanski filmski teoretik Ranko Munitić. Kako se spominjaš tega časa popolne kreativne svobode in igrivega eksperimentiranja?

Da sva bila drzna, moram priznati, ti eksperimenti pa imajo svoj začetek pri krožku Zarja: sežig ribiča, požar in potres v filmu **Škofja Loka**, praskanje sličic na filmski trak ... Munitić je spremljal in opazal dograjevanje mojih (najinih) del od prvega nastopa na Mali Puli pa vse do »vrhunca« v **Močvirju** (1972). Že naslednje leto, ko sva bila z Munitićem skupaj v žiriji Male Pule, me je vprašal, če mi lahko pripravi teren za profesionalni začetek pri Zagreb filmu. Zadevo je prehitel Marinšek, saj je na razpis Vibe filma prijavil film **Telematerija** (1974), ki je bil sprejet. Kmalu je iz Zagreba prišlo uradno

povabilo na obisk, a moral sem odgovoriti, da imava projekt pri Vibi in da se bova vabilu odzvala po zaključku filma. Res, na poti domov z beograjskega festivala, kjer sva predstavila *Telematerijo* in dobila celo pohvalo žirije, sva se zgodaj zjutraj ustavila v Zagrebu. Direktorjeva tajnica je morala uro prej priti v službo, da naju je sprejela. Potarnala je, da je bil tak džumbus samo še takrat, ko je na obisk prišla angleška kraljica. Direktor nama je pokazal prostore, najavil projekcijo novih filmov in napovedal sodelovanje v koprodukciji z Viba filmom za projekt **Kobilica** (Skakavac, 1975) v režiji Dušana Vukotića. Poudaril je, da pričakuje najino sodelovanje, kar se je tudi uresničilo. Direktorja Pogrmilovića in Vukotića sva povabila tudi v obalno filmsko gledališče in na šolo v Izolo.

S prvim profesionalnim filmom Telematerija, desetminutno klasično risano parodijo za odrasle na temo pošasti, ki svojo uničevalno moč usmeri proti znanstveniku, sta s sodelavcem Janezom Marinškom iz amaterskega prestopila v profesionalni filmski svet. Kako je bilo delati v profesionalnih pogojih v filmskem



Lepa nedelja pri Sv. Jakobu na Resniku (2007)



Sneguljčica 2002 (2004)

studiu Viba film? Kakšna je bila takratna filmska scena v socialistični Sloveniji?

Meni tema filma ni ustrezala, pomenila je korak nazaj. Vse eksperimentiranje sva preskočila, delati je bilo treba po nekaterih profesionalnih principih, narisati ves film vnaprej, potem s trikotno zadevo posneti ... V Zagrebu bi to delali profesionalni risarji, fazejerji, koloristi, scenografi, midva pa sva bila za vse sama. Še prej pa sva morala napraviti »sprejemni izpit« in za Štiglicovo nadaljevalnico **Mladost na stopnicah** (1973) narisati enominutno špico. Ampak izpit s tem še ni bil v celoti opravljen; direktor Vibe Dušan Povh je hotel videti animirano skico celega filma (še vedno je na 16-mm traku), da bo lahko komponist začel pripravljati glasbo. Z Zonto se niso strinjali, češ da ni skladatelj, namesto njega so nama ponudili Adamiča. Kar ustrašil sem se, saj sem si mislil, da naju tako izurjen komponist filmske glasbe ne bo hotel poslušati in bo glasbo naredil po svoje. Odločila sva se za Janeza Gregorca, ki je ravno tisto leto dobil zlato areno v Pulju. Svetovali so nama, da mora biti risba usklajena z glasbo in vnaprej posneta. Risanje

je šlo hitro, faziranje in koloriranje je opravil Janez in za naslednji beograjski festival je bil film narejen. Še prej je bila javna projekcija v Komuni; občutila sva zadovoljstvo gledalcev in dobila ugodne kritike (saj po odhodu Mikija Muštra ni bilo nobenega slovenskega animiranega filma). Ja, takrat se je v medijih pisalo tudi o kratkih filmih. Sicer pa je prej Viba avtorje animiranih filmov uvažala (Witold Gierz, Martin Pintarič, Branko Ranitović), saj se je hotela predstaviti na Beograjskem festivalu kot celovita produkcija, ki lahko konkurira za producentno nagrado; ta je namreč imela velik politični vpliv.

Mejnik rojstva sodobnega avtorskega animiranega filma pri nas bi lahko postavili v leto 1984, ko si v produkciji Vibe režiral in z Marjanom Mančkom animiral risani film Kamen, ki se je uvrstil v tekmovalne programe najpomembnejših mednarodnih festivalov animiranega filma ter prejel veliko zlato medaljo na Festivalu jugoslovanskega filma v Beogradu. Istega leta je nastal tudi prvenec Zvoneta Čoha Poljubi mehka me radirka. Kako se spomniš teh časov?

Film **Kamen** (1984) je nastal po hudi krizi v osemdesetih letih v slovenski filmski produkciji. Najprej je nikoli dokončana **Dražgoška bitka** za dve leti pobrala vsa finančna sredstva, nato pa je bilo pestro še dogajanje okrog filma **Nasvidenje v naslednji vojni** (1980), ko so pregnali tri mlade dramaturge, ki so omogočili snemanje tega filma. Plod njihovega izbora je bil tudi moj **Vsiljivec** (1983), ki kljub eksperimentalnemu pristopu s polaroidnimi folijami in svojstveno osvetlitvijo ni dosegel učinka. Zato sem naslednji film delal s preprosto risbo na papir po Mančkovih likih in po domislicah, ki jih je predlagal. **Kamen** je zaradi preproste risbe nastajal zelo hitro, tako da sem lahko v Izoli pripravil prvo retrospektivo in razstavo »10 let 10 filmov«. Ne vem, po kakšnih priporočilih sem lahko potem to izvedel tudi v Cankarjevem domu. Na razpravi po predstavi, ki jo je vodil pokojni Milan Ljubič, je bila vrsta pripomb, zakaj kratkih filmov ni v kinematografih. Ne pričakovano se je oglasil programski vodja Ljubljanskih kinematografov Lindič, da je to odvisno od distributerjev, da pa bodo v čast te

desetletnice v kinematografih en teden vrteli vseh deset filmov. Kakšna čast! Za današnji čas nepredstavljiva. Kmalu za tem mi je Dovniković sporočil, da so bili selektorji navdušeni nad *Kamnomo* in ga skupaj s Čohovim filmom **Poljubi mehka me radirka** (1984) uvrstili v uradni program Zagrebškega festivala. Direktor festivala v Oberhausnu je film uvrstil na otvoritveni večer v prepričanju, da je vreden nagrade. Leto 1985 je bilo proglašeno za »Leto žensk« – in taka je bila v Oberhausnu žirija; v njej sta bili tudi Vera Chytilová in Barbara Sukowa. Žirija je odločila, da film ne ustreza usmeritvi festivala, kljub velikemu aplavzu občinstva, o katerem so pisali tudi jugoslovanski mediji. Zahodnonemško združenje kinematografov je filmu podelilo certifikat kakovosti, zato je dobil visoko prodajno ceno, ki pa si jo je v celoti prisvojil izvoznik Jugoslavija film.

Med letoma 1987 in 1990 si v produkciji Viba filma so režiral in animiral sedem epizod risano animirane serije Kače, ki je bila prvotno namenjena predvajanju na televiziji. Zakaj se je delo na tej seriji ustavilo po zgolj sedmih epizodah?

Delo se ni ustavilo, saj sem leta 1990 podpisal pogodbo še za dve epizodi **Crnuljčica** in **Koncert**, ki pa nista bili izvedeni, ker se je Viba po osamosvojitvi preoblikovala v tehnično bazo, producenti pa so postali samostojni podjetniki.

S prehodom v digitalno tehnologijo si se uspešno spopadel že med letoma 1995 in 1997, ko si v koprodukciji Ateljeja za risani film za RTV Slovenija, po scenariju Dimitrija Kralja, režiral, animiral in likovno oblikoval vsebino petih epizod igrano-animirane serije za otroke Briši piši. Zakaj se je tudi ta serija ustavila po zgolj petih epizodah?

Z digitalno tehnologijo sem se začel ukvarjati šele proti koncu stoletja, takoj po osamosvojitvi pa kot producent (član trojke Barišič & Jurc, ki je ustanovila ARF) predložil Ministrstvu za kulturo projekt **Briši piši** (1995–1997) in uspel. Navezal sem stike z mladinsko redakcijo RTV Slovenija in začel z realizacijo v preizkušeni tehnologiji združevanja animiranega in igranega filma (**Kokon, Animirani A**). Pri četrti epizodi je prišlo do zapleta, ker je pisec scenarijev zahteval honorar, ki je bil višji od predračuna celotne epizode. Kljub pogajanjem ni odstopal, zato sem odstopil sam (s podporo RTV) in zaprl projekt. S filmom **Peter Klepec** (1999) sem začel z digitalizacijo procesa, vendar ne s programi za 2D ali 3D animacijo, s katerimi nastaja vsa svetovna produkcija animiranih filmov. Glede na poznavanje računalništva sem se zadovoljil le z digitalno sliko ter digitalno montažo zvoka in slike.

Svoje tretje kreativno obdobje, ki traja še danes, si kronal z vesno za animirani film Mrtvaški ples na Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Gre za animirano interpretacijo poslikave Janeza iz Kastava, ki je nastala leta 1490 kot freska v cerkvi v Hrastovljah. Zakaj si izbral ravno to fresko in kako si jo digitalno oživil?

Po filmu **Lepa nedelja pri Sv. Jakobu na Resniku**, ki sem ga leta 2007 posvetil rodnemu Pohorju, sem se odločil, da naslednjega posvetim Primorju. **Mrtvaški ples** (2010) sem že delno uporabil v **Izdelovalcu mask** (2002), zato me je vsebina privlačila. Na nekem literarnem večeru sem poslušal zgodbo Nelde Štok *Vojska* o ubogem Istranu, ki mu Bog podeli milost življenja v Istri. V verzih »vedno novim vojskam in oblastem...« sem videl transformacijo

Mrtvaškega plesa v okupacijske sile od Benečanov do partizanov, ki so zasedali Istro. Ker v situacijo nisem uspel postaviti Istrana, sem se odločil narejeni del oblikovati v samostojen film z ironičnim koncem sobivanja zmagovalcev in poražencev zadnje vojne v skupni Evropi. Po uspehu *Mrtvaškega plesa* sem razmišljal dalje o vlogi Istrana kot lutke ali igralca in se končno odločil, da vlogo dobi gledalec filma. Tako sem po desetih letih film **Zakaj je Istra tužna** (2017) le končal. Animacija fresk me je znova pritegnila, ko sem videl izzivalne freske Toneta Kralja po severnoprimorskih cerkvah iz časa italijanske okupacije, ki je med Kristusove morilce postavil italijanske fašiste. Morda poskusim?

Za konec bi te prosil še za komentar aktualne tragične situacije na področju kinematografije, saj je vlada zamrznila financiranje vseh filmskih projektov in s tem povzročila socialno in kulturno škodo ter zaustavila razvoj na tem pomembnem področju.

Slovensko kinematografijo spremljam že 60 let, doživel sem njena krizna obdobja od že omenjene *Dražgoške bitke* do osamosvojitvene vojne, kar je za dve leti zaustavilo filmsko ustvarjalnost. Vendar je film potem postal močnejši in uspešnejši. Tudi ta kriza bo verjetno trajala dve leti, z upanjem, da nam v tem času ne bo preveč prizadela gospodarstva, zdravstva, kulture ... saj si brez tega ne morem predstavljati filmske produkcije. Morali bomo potrpeti in biti solidarni s tistimi, ki jih skrbi, kako preživeti. Vlada, ta ali kakšna druga, bo gotovo odmrznila sredstva, ko bodo za to pogoji. Bolj se bojim, da se bodo po krizi zapirali kinematografi, ker veliki producenti svoje nove filme že delajo za TV-ekrane.