



Matic Majcen

## Rok Biček

»Resnica ima štrleče robove«

Rok Biček je s svojim drugim celovečercem **Družina** (2017) končal projekt, ki je nastajal 10 let. Že leta 2007 je med rednimi obveznostmi študija drugega letnika AGRFT posnel kratki, 36-minutni dokumentarni film z istim naslovom, ki mu je služil kot nekakšen osnutek, iz katerega je prizore uporabil tudi v zdajšnji, dolgometražni različici filma, nagrajeni na letošnjem festivalu v Locarnu. Zgodba, kako je 31-letni režiser iz Dolenjskih Toplic v svojih študijskih dneh sploh začel snemati *Družino*, pa ima kar nekaj ovinkov. V času, ko je moral na Akademiji posneti dokumentarni film, mu je na uho prišla zgodba o dveh nenavadnih družinah, ki jih je prepoznal kot potencialna subjekta svojega študijskega dela. V prvi je šlo za dva odrasla para, ki sta zamenjala partnerje, s čimer sta nastali dve ločeni, a vendarle povsem prepleteni gospodinjstvi. V drugem, povsem ločenem primeru pa je šlo za družino iz Podhoste, vasi pri Dolenjskih Toplicah, ki se jih je zaradi statusa vaških posebnežev prijel vzdevek »Adams family«. Bička je takrat zelo zanimala integracija otrok z Downovim sindromom, in ker je bil član te družine fant s to kromosomsko motnjo, je raje izbral ta primer.



Že kmalu jim je predstavil svojo »šolsko nalogo« in jih začel redno obiskovati. A le dokler ni sledil preobrat.

»K tej družini sem prišel zaradi Mitje, fanta z Downovim sindromom, potem pa sem začutil, da je Matej tisti, na katerega se moram osredotočiti. Matej je bil 'drugačen' od brata in staršev, in ker je prihajal iz takšne družine, je bil drugačen tudi v svoji okolici. Na nek način je bil povsod črna ovca. Kjerkoli je bil, je bil izločen. Zato mi je tudi postal zanimiv.«

Biček bi film zaradi pravil Akademije moral posneti s filmsko ekipo v treh snemalnih dneh, in to na filmski trak, a je vztrajal pri samostojnem delu z majhno digitalno kamero, saj je le tako lahko zgradil tesnejše zaupanje s svojimi subjekti. Kratki film je nato brez vednosti mentorjev na Akademiji snemal med novembrom leta 2006 in julijem leta 2007 ter z njim tudi naredil letnik. A namesto da bi to zgodbo arhiviral med drugimi projekti v svoji zgodnji filmografiji, je Biček še naprej vseskozi ohranjal stike z družino. Nato so se začele dogajati velike spremembe v življenju Mateja in Mitje, obeh bratov iz *Družine*: kmalu po končanem snemanju jima je umrl oče, ob tem pa se je Matej začel postopoma spreminjati iz mladega fanta v polnovrednega skrbnika družine, s čimer je dogajanje v filmu začelo dobivati povsem nove razsežnosti. Biček sam pove, da ga je zaradi stkanega prijateljstva tudi sam potiskal v smer prevzemanja večje odgovornosti, ob tem pa je med njima prišlo do konflikta, zaradi katerega dobro leto sploh nista komunicirala. Ko pa je kasneje v igro stopil Matejev otrok, je bilo jasno, da je material za nadaljevanje zgodbe preveč zanimiv, da bi se mu lahko upiral. Celovečerna različica *Družine* je tako začela nastajati vzporedno z **Razrednim sovražnikom** (2013). »Vedel sem, da bo iz te situacije nastala 'štala'. Nisem si predstavljal, kam bo stvar šla, vedel pa sem, da bo drama. In potem sem samo sledil temu.«

**Ali zdaj, ko po desetih letih dela z *Družino* gledaš nazaj na prve korake tega projekta, vidiš drugačno različico sebe kot režiserja in osebe – tam daleč zadaj, na začetku poti?**

Če gledam z režiserskega vidika, se vsekakor vidi razlika v nekaterih posnetkih iz tistega obdobja. Takrat sem še bolj opletal s kamero. Iskal sem slog filma. Ko sem snemal *Družino 1*, če filmu tako rečeva, še nisem povsem vedel, kaj počnem. Vedel sem le, da moram likom vseskozi slediti in da ne smem prekinjati posnetkov, ker nikoli ne veš, kdaj se bo zgodilo »tisto«. Tako sem spoznal kader-sekvenco, še preden me je na Liffu usodno zaznamoval Mungijev **4 mesece, 3 tedne in 2 dneva** (4 luni, 3 saptamani si 2 zile, 2007). Ko gledaš *Družino 1*, se vidi, da se veliko premikam naokrog. Kasneje so posnetki veliko bolj statični. Poskušal sem se nekam fiksirati, da bi bil čim manj opazen. Pri prvem filmu glede moje prisotnosti ni bilo takega problema, ker so me tako zelo sprejeli medse, da sem bil povsem nemoteč.

Pa tudi dogodki so bili take vrste, da se nisem počutil kot vsiljivec. Pri drugem filmu pa so stvari postale tako napete in hkrati intimne, da sem moral biti večkrat čim bolj skrit, čim dlje od dogajanja, pri čemer sem si pomagal z zoomom.

Po drugi strani pa imam tudi sam zdaj nekatere življenjske izkušnje, ki sem jih pri drugem filmu lahko delil z Matejem, takrat pa jih nisem mogel. Tudi sam sem bil takrat še mulc. Matej je na festivalu v Locarnu to lepo povedal. Ko so ga vprašali, koliko sem s svojo kamero vplival na njegovo življenje, je odgovoril, da sem mu sicer svetoval pri nekaterih zadevah, ampak da on tega itak ni poslušal in je vedno raje ravnal po svoje. V mislih je imel seveda dilemo glede otroka in predvsem to, da se mu je odrekel. Film je s tem dogodkom na nek način dobil naravni konec. Svetoval sem mu, naj ne zapusti otroka, čeprav je vprašanje, kako bi se film sploh zaključil brez tega prizora. Za sam film je tak konec super, za življenje ljudi v njem pa ... To je bila zelo težka odločitev, ki vpliva na veliko življenj, ne samo Matejevo. »Čez 10 let ti bo žal, da si to naredil,« sem mu rekel. To je razlika med mano pred desetimi leti in zdaj. Takrat sem ga lahko inštruiral za šolo, ampak takšnih nasvetov mu nisem mogel dajati.

**V odnosu do te družine si kot dokumentarist torej imel precej paradoksalen položaj. Po eni strani si kot zunanji opazovalec hotel biti popolnoma neviden, po drugi pa si postal globoko vpleten v njihova življenja in njihove odločitve. Si si glede tega postavil kakšna pravila ali etično stališče, ki si se ga držal?**

V prvi vrsti sem moral biti človek, ne pa režiser oziroma snemalec. V vsaki izmed družin sem porabil ogromno časa, preden sem sploh začel snemati. Ne moreš kar priti tja in »začet nažigat« s kamero. Najprej moraš priti v stik s temi ljudmi in se z njimi povezati. Vendar ne na način, da te oni sprejmejo, ti jih pa preslepiš in igraš dvojno igro. Z njimi moraš vzpostaviti pravi odnos in postati njihov prijatelj. In ko se to zgodi, nehote postaneš dejavnik, ki vpliva na njihovo življenje. Tako da ne morem reči, da sem bil samo muha na zidu. Vsekakor sem prevzel tudi vlogo nekakšnega mediatorja. Če je ne bi, sploh ne bi mogel še naprej vzdrževati vseh teh odnosov. Res je sicer, da za film potrebuješ konflikt, a za razliko od resničnostnih oddaj, kjer dolivajo olje na ogenj, sem bil jaz prej v vlogi gasilca. Prizor, v katerem se Matej in Barbara skregata na pikniku, se je v realnosti denimo nadaljeval še dve uri. Bila sta vsak na svojem koncu, jaz pa sem kot v kakšnih pogajanjih na fronti hodil od enega do drugega in prenašal sporočila. Šele po dveh urah smo uspeli doseči dogovor, kaj bosta naredila. A naslednji dan se ne on in ne ona nista več želela držati dogovorjenega. Socialna služba v filmu sicer odpove, a roko na srce je tu vprašanje, kaj bi sploh lahko naredila.





Tudi jaz, ki sem imel takrat precej poglobljen vpogled v situacijo, nisem videl rešitve.

Po drugi strani pa je res, da sem bil na nek način vsiljivec. Vseskozi sem bil tam, pri njih, in če me ni Matej dobesedno vrgel ven, sem ostal. To se je sicer zgodilo samo enkrat. Ko je prvič pripeljal Eli domov, sta šla v sobo in zaklenila vrata za sabo. Takrat mi je rekel: »A te moram prositi, da greš ven?« (smeh) Ko je imel rojstni dan, sem se splazil v njegovo sobo, medtem ko je spal. Sploh ni vedel, da sem bil takrat pri njem. Bili pa so tudi trenutki, ko sam nisem več hotel biti tam. Na primer takrat, ko se poslovil od tasta Robija. Objem s tastom je eden redkih, če ne edini, v katerem Matej pokaže svoja čustva. Ko sem bil tam in snemal čustveno najmočnejše prizore, se mi je vsakič prižgal alarm. »Tega ne smeš gledati, kaj šele snemati, tu nimaš kaj iskati.« Hkrati sem vedel, da je to natanko tisto, zaradi česar ta film sploh delam. To je odgovornost, ki jo moram zdaj nositi, ker mi je uspelo pridobiti zaupanje akterjev, da so me spustili tako blizu. Dobil sem vpogled v jedro družine, kje gredo stvari narobe od samega začetka. Kar je izjemen privilegij, a hkrati tudi veliko moralno breme. S tem se bom moral soočiti, ko bo enkrat v prihodnosti Nia pogledala film. Ne vem, kako bo reagirala. Na nek način bo imela zelo podroben vpogled v svoj družinski album, v obdobje v življenju, ki se ga ostali ne spominjamo. S pomočjo filma bo lahko ozavestila dogodke, ki so jo izoblikovali brez njenega zavedanja. Vprašanje, ki si ga zastavljam, pa je, ali si bo to želela. In ali je to zadosten razlog, da sem jo vključil v zgodbo.

**Ali obstajajo posnetki, ki so bili posneti v takšnih intimnih trenutkih, pa si jih kasneje izločil iz filma, ker ti je bilo žal, da si snemal?**

Ne.

**Pa so se člani teh družin sploh zavedali, kaj to pomeni – da jih snemaš s svojo majhno in neopazno kamero? Da bodo svoje intimne zgodbe gledali s širnim občinstvom na velikem platnu?**

Pri prvem filmu se niso, ker sem jim rekel, da delam vajo za šolo, zato si niso predstavljali, kaj bo iz tega nastalo. Tudi sam si nisem. Med snemanjem drugega dela pa se je zgodil *Razredni sovražnik* in vse, kar je nato sledilo v medijih. Še posebej pri obeh novih družinah (pri Barbari in njenem očetu ter pri Eli in njeni mami) so se zavedali, koga imajo v hiši in kakšen potencial ima moje delo. Ko so me vprašali, če se bo film predvajal v kinu, sem jim odgovoril, da se bo. Morda so sami pri sebi še naprej mislili, da to vendarle ni povsem mogoče, vsekakor pa so vedeli, da to ne bo samo »domači video«.

**Kakšen odnos si imel do uprizarjanja prizorov? Si dajal navodila, o čem naj se pogovarjajo in kako naj se premikajo?**

To sem storil samo enkrat: ko je Matej svoji novi tašči razlagal, da otrok morda sploh ni njegov. Prišel je na idejo, da bo preračunal mesece in ugotovil, da takrat, ko bi naj bila Nia spočeta, z Barbaro sploh nista bila skupaj. Sam sem to zgodbo sicer slišal že prej, a ko jo je razlagal tašči, se je ponudila idealna priložnost, da jo tudi posnamem.





Vendar sem zamudil pravi trenutek, ker kamere nisem uspel tako hitro povleči iz torbe. Prosil sem ga, naj začne znova. Bilo je le pol minute razlike, ampak izpadlo je grozno, to pa zato, ker se je zavedal, da igra. Videl sem, da to ne deluje. Takoj spremenijo način govora, takoj se opazi, da gre za igro, in to na »šentjakobsko potenco«. V trenutku, ko daš navodilo, se resnična oseba spremeni v igralca, kar pa oni niso.

**V obeh filmih si uporabil že skorajda šolski *cinéma vérité* slog. Si imel ob ustvarjanju drugega kdaj dilemo, da bi vendarle bolj estetiziral posnetke, na primer v smislu kompozicije, če zaradi intimnega načina snemanja ostali vidiki niso bili možni?**

Predvsem je šlo za to, da sem hotel obdržati enotno podobo filma. Tudi zaradi tega, da bi lahko prizore iz prvega filma lažje vključili v novega. Prizori iz Matejevega najstniškega obdobja dajo njemu kot glavnemu liku neko širino in kompleksnost, ki je sicer ne bi imel. Ko sem končno montažo pokazal nekaj izbranim gledalcem, so mi rekli, »kill your darlings, skrajšaj na 90 minut, zgosti zgodbo. Dobil boš super lik in zgodbo, ki ne bo predolga.« A resnica ima štrleče robove. Takoj ko jih posekaš in jih spraviš v škatlico, to ni več resnica. In ravno zato, ker sem se odločil, da bom uporabil stare posnetke, sem moral iti v istem vizualnem slogu naprej, da je film v estetskem smislu ostal enoten. Zato sem tudi snemal na isto kamero kot takrat. Pred 10 leti je bila ta kamera zelo napredna, danes je zastarela, ampak meni je bilo pomembnejše, da je film vizualno enoten. Snemanje z boljšo kamero bi ustvarilo razliko med starim in novim gradivom.

To lahko kakšnega nepozornega gledalca tudi zavede, da sploh ne »zaštedka« preskoka v času. Našli so se tudi šampioni, ki so mislili, da je ta mladi fant nek tretji Matejev brat. (smeh) Tako da je vsekakor šlo za zavestno odločitev. Če iskreno povem, drugače sploh ne znam. Ne vem, če bi znal drugače posneti to zgodbo. Kompozicije in vse to ... ne vem.

**Že prvi film je vseboval prizor pasje kotitve, ki je izpadel kot osrednja metafora. V drugem filmu je temu posnetku dodan še prizor smrti iste živali. Ti je bilo že pri študentskem filmu jasno, da bo šlo za osrednji metaforični moment filma?**

Seveda gre za metaforo, čeprav nekoliko prikrito. V drugem filmu je ponavljanje življenjskega cikla rojstva in smrti zgolj eden izmed motivov. Osebnostno so mi zelo zanimivi Matejevi trenutki odločitve; zgodijo se v povezavi z ognjem, ki ga Matej v filmu prižge dvakrat. Prvič, ko zakuri kamin, drugič, ko ubije psa. Obakrat se pred življenjsko spremembo zastrmi v plamene. Ko kuri kamin, se naslednji dan odseli od Barbare. Ko ubije psa in zakuri pasjo odejo, polno dlak, se naslednji dan odseli k novemu dekletu Eli. K tej temi sodi še motiv Matejevega iskanja nadomestnega odnosa s starši pri starših svojih deklet ter ne nazadnje motiv disfunkcionalnega starševstva, ki ga Matej zavestno prekine z odločitvijo, da se bo odpovedal otroku in nato naredil še vazektomijo.

Mislím, da ravno ta metafora izriše zelo temačno sporočilo filma in predstavlja dokaj fatalističen vidik človeštva, v katerem je naša vloga zgolj brezumna reprodukcija in končna smrt, občutki sreče, ki jih ob tem doživljamo,



pa so zgolj neka ideologija narave, ki nas vedno znova uspe prepričati, da igramo to igro.

Ključna razlika med filmoma je ta, da gre pri prvem za film atmosfere oziroma ne-dogodka, medtem ko drugi temelji na akciji, na zapletih in dogodkih, ki si sledijo in povzročajo drug drugega. Prvi film je na nek način komedija. Vsaj ljudje ga pogosto dojemajo kot takšnega. Tisti, ki so videli oba filma, so mi rekli, da je drugi zdaj čista drama. Težji, temačen in pesimističen. Zadnji prizor mu daje vzdušje brezizhodnosti. Po mojem sem z njim raziskoval tudi neke svoje teme. Za režiserja je vsak film v prvi vrsti terapija, vprašanje je le, če si si to pripravljen priznati. Z njim raziskuješ svoje probleme, skozi proces ustvarjanja izražaš svoje misli. Meni se je to zagotovo zgodilo. Predvsem glede tega občutka odrinjenosti iz družbe, ki ga Matej doživlja v družini in med vrstniki. S podobnimi rečmi sem se v svojem otroštvu srečeval tudi sam in sem zaradi tega razvil neke povsem svoje hobije, neko drugačno senzibilnost. Namesto da bi igral nogomet s kolegi, sem raje ogromno bral. Nisem se počutil sprejetega v svoji okolici, in to so stvari, ki te kot otroka zelo globoko zaznamujejo. Če se s tem ukvarjaš in to raziskuješ, potem prepoznaš vzorce, ki vplivajo nate in ki jih tudi sam prenašaš naprej. V tem smislu sem v Mateju prepoznal nekakšnega svojega dvojnika. Izhajava iz popolnoma različnih družin, ampak z določenega vidika sem se lahko popolnoma poistovetil z njim. V njem sem prepoznal enake občutke, kot sem jih imel sam. O tem, kako jih je občutil, lahko samo sklepam. Vendar sem v njem in v njegovem stiku z okolico vedno znova prepoznal sebe. Ne vem pa, koliko tega še imam v sebi in koliko temačnih filmov bo še treba posneti, preden bom to razrešil.

**Je pa še en razlog, zakaj se ta metafora zdi toliko bolj kruta: zlasti v zahodni Evropi bi ta film gledalci lahko dojeli ne kot portret življenj posameznikov, ampak kot sociološki portret nekega evropskega družbenega podrazreda, evropskega *white trasha*. Te takšne interpretacije, ki postavljajo v precej nelaskav položaj ljudi, s katerimi si ustvaril pristen odnos in za katere ti je mar tudi na osebni ravni, skrbijo?** To, da gre za *white trash* zgodbo, sem slišal že od več ljudi. Interpretacijo filma prepuščam gledalcem. A sam vem, kakšno je življenje takšnih družin. V marsičem je še huje od tistega, kar vidimo v filmu, kjer vendarle ne moreš prikazati vseh razsežnosti. Morda je to šokantno za Slovence, saj si večina ne predstavlja, da so v naši državi ljudje, ki živijo na tak način. Mislim celo, da v podobnih okoliščinah živi še veliko več ljudi, da to ni osamljen primer. Včasih podobne zgodbe vidiš na *Tedniku*. Zgodba filma *Družina* je v bistvu zgodba *Tednika*, le da je povedana na filmski način. Podobne zgodbe je snemal Jože Pogačnik, za njim pa takšnih dokumentarcev ni bilo več. Vsaj ne takih, ki bi bili meni blizu. Njegova *Cukrarna* (1972) je kazala ljudi z roba družbe,

to pa je prav tisto, kar kaže tudi *Družina*. Njegov film je imel takrat bistveno večji odmev, predvsem negativnega, ker delavskemu razredu in vladajoči eliti taka podoba družbe ni ustrezala. Danes lahko družbi pokažeš ogledalo, pa je tistim, ki jim je to namenjeno, popolnoma vseeno. Čisto vseeno je, kaj pokažeš in poveš, ker je dovoljeno vse, hkrati pa nihče ne odgovarja za nič.

**Film ima zaradi portreta življenja v družinski celici izrazito univerzalen pridih, po drugi strani pa se prav materialni položaj te družine zdi kot izvrstno izhodišče, da bi lahko prek nje načel tudi bolj aktualne družbene teme revščine, socialne stiske, krčenja javnih sredstev in podobno, pa jih večinoma vendarle nisi. Si ta vidik zavestno izpustil, da bi zgodba obdržala univerzalnost, na katero ciljaš že v naslovu?**

Ko sem začel delati na drugem filmu, sem snemal ogromno različnih dogodkov in likov, ker nisem vedel, v katero smer se bo zgodba razvijala. Snemal sem na primer, kako Matej služi denar, vse materialne vidike vsakdana, ki so nujni, da se življenje odvija dalje. Ampak potem, ko se je zgodba z otrokom začela zapletati, sem se zavedel, da se bom moral osredotočiti samo na to. Pri montaži mi je postalo jasno, da bo vse ostalo šlo v smeti. Da sem lahko povedal zgodbo v normalni dolžini, sem se moral oprijeti samo ene linije in zanemariti vse ostalo, vključno z raznimi stranskimi liki. Če bi delal TV-serijo, bi lahko imel vsak izmed njih svojo epizodo in to sploh ne bi bil problem. Še posebej Mitja ima nekaj čudovitih prizorov, ampak to zgodbo pelje preveč stran od rdeče niti, ki je vendarle odnos med Matejem in Nio ter njegova potreba, njegov boj, da si ustvari družino. To je primarna linija zgodbe. Vse ostalo je šlo ven, če le ni bilo vključeno v kakšnega izmed osrednjih prizorov.

Primarna selekcija je namreč temeljila na zahtevi, da imajo prizori vsaj tri nivoje. Ne smejo biti zgolj nosilci informacije, ampak morajo imeti tudi močno emotivno vsebino in biti hkrati ustrezno vizualno posneti, vse skupaj pa pogojuje še princip kader-sekvence. Če je prizor predolg in nima ustreznega notranjega ritma, je neuporaben. Poleg tega me je kader-sekvenca zavezovala k minimalni montažni intervenciji.





Del montaže se je zato dogajal že v kameri z zasuki, zoomi in kadriranjem. Hipno in brez časa za razmislek. Edino vodilo, ki sem ga imel, je bila povezanost s portretiranci na nekem drugem nivoju zavesti, ki ga težko razložim. To je razvidno iz potez kamere, ki se na dogodke ne odziva z minimalno zamudo, temveč je z njimi sinhronizirana, kot da bi bilo vse skupaj »zrežirano«.

**Če bi res vzel zgodbo iste družine, jo posnel v obliki igranega filma ter nanjo pripel napis »posneto po resničnih dogodkih« – misliš, da bi film izgubil svoj učinek? Je dokumentarna forma edina legitimna predstavitev te zgodbe?** Mislim, da je. V sodobni zgodovini slovenskega filma je bilo nekaj del, ki so imela zame ravno ta problem. Ti filmi so temeljili na resničnih dogodkih, a ko so jih prestavili v igrano formo, je zgodba izgubila svojo moč.

**V Sloveniji imamo precej filmov o osnovni družinski celici. Že samo naslovi, kot so *Družina*, *Družinica*, *Oča*, *Mama*, pričajo, da gre za precej pogosto obsesijo. Po eni strani gre verjetno za posledico produkcijskih omejitev, ko filmarje pomanjkanje sredstev prisili, da se osredotočajo na najbližje teme temeljnih medosebnih odnosov, čeprav po drugi strani mnogo kulturnih komentatorjev pri nas to interpretira skozi prizmo domnevne kolektivne patologije, vredne psihoanalitičnega sedeža. Misliš, da je to res problem Slovencev kot kolektiva, glede na to, da si se tudi sam lotil te tematike?**

Mislim, da bi film o tej družini lahko posnel tudi v katerikoli drugi državi. Nisem imel tovrstnih načrtov. Ta film se je zgodil tako spontano, da še sam ne vem kako. Gre za mojo psihoterapijo, ki pa je vsekakor lahko razumljena tudi kot psihoterapija nacije. Slovenci nikoli nismo predelali tega, kot nacija smo nezreli. Imamo težave z dokončno prekinitvijo popkovine. Mislim, da je to precejšen problem naše družbe. Nikakor pa niso bila razlog za snemanje te zgodbe omejena sredstva, ki jih imamo na voljo v Sloveniji. Po *Razrednem sovražniku* bi lahko delal, karkoli bi želel. Zavrnil sem več ponudb, vendar zato, ker me preprosto niso zanimale. Zanimala me je *Družina* in zato sem se je lotil.

**Zdaj imaš za sabo dva diametralno nasprotna filma, skrbno skonstruiran igrani film in pa dokumentarec v slogu *cinéma vérité*. Je razlikovanje med igranim in dokumentarnim filmom zate sploh relevantno?**

Ni. Itak bi rekel, da *Družina* sploh ni dokumentarec, temveč zgolj film. Čisti film. Danes pod oznako dokumentarca ljudje vse prevečkrat razumejo neke površne televizijske izdelke. Televizija prepogosto vpliva na naše dožemanje avdiovizualnih stvaritev in močno znižuje standarde. V tem smislu je precej nevarna. Pojem dokumentarnega filma je dobil nek prizven, ki mi ni všeč in se z njim ne strinjam. Moj film ima zelo malo skupnega s temi televizijskimi dokumentarci. Način, na katerega je narejena *Družina*, lahko dojemaš tudi kot fikcijo. Res je, da liki tu in tam pogledajo v kamero in se

Družina, 2017





Razredni sovražnik, 2013



obračajo proti meni, ampak mislim, da ima več skupnega z igranim filmom kot z dokumentarnim. Morda pa sem v tem pojmovanju preveč radikalen.

**Skupna nit obeh filmov, *Razrednega sovražnika* in *Družine*, pa tudi tvojih kratkih filmov, je izvrstna senzibilnost dela z igralci. Se strinjaš z opazko, da je to tvoj glavni režiserski adut, je to čutiti tudi s tvoje perspektive?**

Vsekakor vem, da se v tem počutim domače. To je stvar, ki jo najbolj znam. Sam pri sebi vem, da sem tukaj najmočnejši in da imam drugje večje težave.

**Glede na to, da imaš za sabo dva tako različna filma, je težko predvideti, kakšne filme bo na dolgi rok vsebovala tvoja filmografija. Si znaš predstavljati, kakšna bo nekoč v prihodnosti, ko bo štela 20 filmov?**

Ne vem, če je v našem prostoru sploh možno, da bi filmografija štela 20 filmov. Za vsak film si moraš vzeti čas. Eni ga potrebujejo manj, drugi ga rabimo nekaj več. Ne predstavljam si, da bi delal film tako, da se ne bi stoodstotno poglobil vanj. Film potrebuje svoj čas. 3 ali 4 leta lahko s takšnim načinom dela zelo hitro minejo. 20 filmov zagotovo ne bom posnel. Kakšni bodo, ne vem. Naslednji, ki ga delam, je adaptacija romana *Črna mati zemla* hrvaškega avtorja Kristiana Novaka. Nekaj povsem drugačnega torej. Smo še zelo na začetku, v rokah imamo zgolj *treatment*. Knjiga je izšla pred štirimi leti in na Hrvaškem je bila precejšnja uspešnica, kljub temu da gre za težko in temno zgodbo. Iz tega romana bi zlahka naredili tudi TV-serijo. Hrvaški producenti so me vprašali, ali bi hotel po tem romanu posneti film, in zdaj s pisateljem skupaj predelujeva roman v scenarij.

**Se počutiš samozavestno ali negotovo, ko vstopaš v nove projekte – glede na težke razmere, ki vladajo na filmski sceni pri nas?**

Film bomo v vsakem primeru naredili in upam, da bo šlo vse po načrtu. Dejstvo pa je, da je čedalje težje delati v tem prostoru. Ne bi rad zašel v jamranje, ampak doslej sem v vseh svojih intervjujih povedal eno in isto stvar, pa se ni

nič spremenilo. Zdi se mi škoda izgubljati besede, kaj bi bilo treba narediti, ker to itak vsi vedo, a se to preprosto ne naredi. Mogoče je tudi v tem delno odgovor, zakaj grem na Hrvaško. Očitno je tam lažje narediti film kot v Sloveniji.

**Ali predstavniki druge generacije poosamosvojitvenih režiserjev čutite medsebojno pripadnost v smislu, da delate nekaj novega in predvsem drugačnega od režiserjev, ki so prišli na sceno v desetletju po osamosvojitvi?**

Mislim, da se to čuti. V primerjavi s prvo generacijo je med nami več komunikacije. Določene stvari se je lažje dogovoriti. Ko smo na Akademiji opazovali starejše režiserje, smo videli, da so veliko težje komunicirali med sabo. V tem zagotovo vidim korak naprej. Vseeno pa mislim, da se stvari pri nas odvijajo prepočasi. Če bo šlo naprej v tem tempu, se bomo vsi postarali, preden bomo naredili opaznejši preboj. Glavni problem je, da film v naši družbi ne pomeni popolnoma nič in zaradi tega tudi ne moremo narediti preboja. Če se bo zgodil, se bo zgodil samo po čudežu oziroma po spletu nekih naključij, ne pa kot rezultat načrtnega dela. Pri Hrvatih se je lepo pokazalo, kaj je mogoče narediti z načrtnim delom. Pri tem bi jih lahko imeli za zgled. Ne idealiziram jih, tudi oni imajo svoje probleme in še bolj negotovo politično situacijo kot pri nas. A če pogledaš, kaj so s Hrvojem Hribarjem naredili tam, kako so vzpostavili HAVC, kaj hrvaška kinematografija pomeni danes v primerjavi s tistim, kar je pomenila pred 10 leti, in če to primerjaš s Slovenijo, takoj vidiš veliko razliko. **E**