

Klemen Dvornik

»Od nas se zahteva in pričakuje, da smo kot Luka Dončić, ampak priložnost, da igramo, imamo pa vsako sedmo leto, če smo res dobri in imamo srečo. Vmes pa sedimo na klopi in čakamo.«

METOD PEVEC

Klemen Dvornik (1977) je filmski in televizijski režiser in eden od najbolj kulturnopolitično angažiranih filmskih ustvarjalcev pri nas. Med letoma 2012 in 2016 je bil aktiven kot predsednik Društva slovenskih režiserjev (DSR), leta 2017 pa je prevzel funkcijo predsednika takrat novoustanovljene Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev (ZDSFU), ki je krovna strokovna organizacija na področju produktivne kinematografije v Sloveniji.

Je predsednik Izvršnega odbora Združenja evropskih filmskih režiserjev (FERA) in predsednik ali član še nekaj organov in teles, med drugim upravnega odbora Writers & Directors Worldwide, krovne svetovne organizacije scenaristov in režiserjev. Je tudi docent na Oddelku za filmsko in televizijsko režijo na ljubljanski AGRFT.

Med njegovimi režijskimi deli sta dva celovečerca, **Pod gladino** (2016) ter **Kruha in iger** (2011), nadaljevanke **Jezero** (2019), **V dvoje** (2015–) in



Prepisani (2010) ter več kot petsto avdiovizualnih del različnih zvrsti (od daj, dokumentarnih filmov, glasbenih videov, posnetkov koncertov v živo ...), za katere je doslej prejel devet nacionalnih in mednarodnih nagrad.

Uvodoma ne moreva mimo vprašanja, starega toliko kot slovenski film: kadarkoli pride do gospodarske ali javnofinančne krize, je film med prvimi žrtvami. Zakaj se to dogaja?

Zame je to povsem nerazumljivo. Film je v tem trenutku osrednja in potencialno najbolj propulzivna zvrst ustvarjalnosti znotraj kulturnega sektorja – pri nas pa žal ne more avtohtono in avtonomno delovati, ne oziraje se na politične ali gospodarske spremembe, kar je v diametralnem nasprotju z razmerami v gospodarsko in politično razvitem in urejenem širšem evropskem okolju, ki je ta potencial pravočasno prepoznalo. Film tam cveti, se razvija in je resna gospodarska panoga.

Da filmska oziroma avdiovizualna (AV) produkcija, ki ima zelo dolg cikl (od ideje do realizacije celovečernega igranega filma običajno preteče od 4 do 7 let), lahko deluje v ustaljenem ritmu, je kontinuiteta eden od bistvenih pogojev. Za kakovostno nacionalno filmsko ali AV produkcijo je potrebna kontinuiteta, enako kot za kakovostno nacionalno gledališko produkcijo.

V Sloveniji je filmska in AV produkcija sistemsko financirana projektno, se pravi, ni institucionalizirana. Med

državnim in institucionalnim delom kulture (opera, gledališče, balet, simfoniki, galerije, muzeji ...) ter filmom sistemsko obstaja velika razlika. Prvi je financiran z zakonom in zato sprememb v političnem prostoru ne zaznava tako usodno, preostala kultura (film, knjiga, sodobni ples, ljubiteljska kultura) pa je financirana projektno ter iz drugih virov, ki jih ministri pogosto imenujejo »mehko financiranje«. Ko pride do krize ali kakršnihkoli reform, je zato to prvo področje, ki se ga reducira, manjša, reže, ustavlja ali celo ukinja. Trenutno je politika s formalnimi ukrepi na vladni ravni povsem ustavila financiranje filma. Težko si predstavljam, da bi se zgolj zato, ker posamezni minister ne bi posredoval nekega dokumenta, ustavila gledališka sezona na primer v SNG Drama. Ali celotna produkcija Cankarjevega doma. Natanko to se v tem trenutku namreč dogaja slovenskemu filmu – navkljub Nacionalnemu filmskemu programu, pogodbenimavezam ter iztožljivim neizpolnjevanjem obveznosti. A volatilitnost in krhkost sistema postavljata slovenski film v tako ranljivo in podhranjeno pozicijo, da si drastičnih potez ne more privoščiti, saj s tem tvega, da izumre.

Meniš, da je upravičeno pomisliti, da se politika že zelo dolgo zgolj spreneveda, ko govori o pomenu kulture; da je njen pomen, kljub temu da imamo državni kulturni praznik, pri nas res zgolj navidezen in da seveda posledično tudi film to navideznost ob vsaki priložnosti občuti kot neposredno prizadetost?

Menim, da pomen kulture kot take ni problematičen, težava je v definiciji kulture in v tem, kaj si kdo predstavlja pod tem imenom. Tisti del, ki je v srži povezan z ustvarjalnostjo, ki gradi našo kulturo kot širši, malone bivanjski

pojem nekega naroda, je izraz nacionalne identitete. In kaj ga najbolj določa? V razpravah na evropskem nivoju poudarjajo, da se kultura neposredno navezuje na jezik, in da ga moramo negovati in ceniti sami. Nizozemci mi npr. rečejo: »Vi morate skrbeti za slovenščino, Francozi bodo za francoščino, Nemci za nemščino ... Slovenščina je zgolj eden od uradnih jezikov EU in s tem odgovornost Slovenije.« Ko torej razmišljam o kulturi, razmišljam v teh razsežnostih, in če bi snoval kulturno strategijo, bi razmišljal skozi prizmo jezika. V 21. stoletju slovenščino najbolj ohranjata knjiga in gledališče, ki sta tradicionalna. A najhitreje razvijajoča se in najprodornejša v tem trenutku je AV ustvarjalnost. Ne predstavljamo si več sveta brez vseh vrst digitalizacije, ki prihajajo seveda skozi gibljive slike: filmi, nadaljevanke, navsezadnje tudi podcasti, YouTube in drugi novi in novonastajajoči mediji so najhitrejši sodobni način komuniciranja. Za slovensko kulturo in razvoj jezika sta med osrednjimi in pomembnimi film in televizija, tesno jima sledita knjiga in gledališče. A kot vezivo, s katerim gremo v prihodnost, na tem mestu brez dvoma vidim film.

Še nečesa ne smemo pozabiti: filmarji smo edini, ki že na domačem ozemlju tekmujejo s celotno svetovno konkurenco. Nobena druga umetnostna zvrst ni postavljena v to pozicijo. Literati sicer tekmujejo s pisatelji/cami svetovnega formata, torej s konkurenco z izborom najboljšega, a gre za v slovenščino prevedena dela, ne pa za tekmovanje v izvorniku. Gledališče na enak način doma ne tekmuje z dunajskim Burgtheatrom, Opera ne z milansko Scala, tudi slikarji ne tekmujejo z največjimi svetovnimi galerijami, niti muzeji ne, pri nas ni podružnic londonske galerije ali muzeja.

Še en zanimiv podatek, razmerje med subvencijami v kulturi in subvencijami v kmetijstvu je v Evropi 1:270. Ker s(m)o se odločili, da mora biti hrana domača in poceni in da ne bomo jedli gensko spremenjene hrane, torej stremimo h kakovosti. Če je poceni, je tudi dostopna, zato jo obilno subvencioniramo. Rad bi si predstavljaj, da bi nam bilo enako pomembno tudi subvencioniranje duhovne hrane, da ne rastemo in se razvijamo samo v fizičnem smislu. Odločitev za subvencije na področju slovenskega filma bi brez dvoma omogočila porast kakovosti in dostopnosti, višjo nacionalno zavest ter ponos na našo zgodovino in dediščino, tako slovenskega jezika kot gibljivih slik.

Trenutno imaš poleg pestrega avtorskega opusa tudi izjemno obsežen filmsko-politični profil. Če sem prav štel, si najmanj v štirih odborih, o čemer bova več povedala malo pozneje. Zdi se, da mora biti slovenski filmski avtor stalno dejaven tudi na kulturnopolitični fronti. Imam občutek, da gledališkimi režiserjem tega ni treba. Zakaj?

Mislím, da se moramo ustvarjalci angažirati v vsakršni krizi. Pri filmu pa smo žal permanentno v krizi. Zato verjetno obstaja ta neposredna povezava krize in ustvarjalcev, ki se kulturnopolitično angažiramo. Pa ne zaradi ideoloških ciljev, temveč zaradi nuje, da bi sebi in svojim kolegom zagotovili delovni in ustvarjalni minimum, skratka, da bi se upoštevale temeljne civilizacijske norme. Ker je institucija, ki nas v državi zastopa, šibka. Drugod je namreč to, kar počnemo mi, naloga institucije. Če pogledamo razmere na svetovni ravni, bi rekel, da je tam, kjer so institucije močne (in s tem ne mislim stavb in direktorjev in osebja), močan tudi film. Če bi v Sloveniji imela institucija filmskega

ustvarjanja domovinsko pravico in legitimno moč, kot so jo npr. nekoč že imeli pisatelji, torej konstitutivno in družbeno priznana moč, bi imel slovenski film brez dvoma boljši položaj oziroma bi se težave odpravljale z razpravo in iskanjem rešitev, ne pa s političnim preigravanjem moči in s konstantno bitko, ki naj bi uničila obstoječe ustvarjalce in pripeljala nove. Katere nove? Politika često pozablja, da se mi ne ukvarjamo s filmom, ker bi to bila ekonomsko preudarna odločitev ali dobra priložnost za pridobitev prestižnega statusa, temveč se nas večina ukvarja s filmom, ker je to notranja nuja in ker smo v filmu našli svoj ustvarjalni izraz. Hkrati se občaja javnost tudi ne zaveda, kako kompleksna dejavnost je filmsko ustvarjanje. Ne samo z vidika organizacije, financ, produkcije ..., stalno se je treba tudi učiti ter napredovati v tehničnem in umetniškem smislu. Produktivna kinematografija je namreč v stalni evoluciji, vsak film je kot startup: vsakič ga na novo zaganjaš, poznaš stare principe, imaš idejo, jo razviješ, najdeš financerja, narediš prototip, ga pokažeš ljudem, ki jih lahko pritegne ali ne, možnost izjemnega uspeha pa je enaka kot pri startupih, posreči se enemu od desetih ali celo stotih.

In pri tem se redno pozablja, da ameriška produkcija ni samo tistih petdeset uspešnih filmov, ki pridejo k nam v evropsko distribucijo, temveč tudi preostalih štiristo, ki mogoče niso ... Slovenski film, ki mu ne uspe ta preboj, je pa izgubljen, obsojen in šikaniran.

V tujini me je najbolj presenetilo to, da tako, kot o slovenskem filmu govorimo v Sloveniji, o svojem nacionalnem filmu govorijo povsod. Ko sem na mednarodnih srečanjih poslušal tarnati denimo Britance, kako njihovo občinstvo

zaničuje angleške filme, sem bil osupel: da so dolgočasni, počasni, da so samo socialne drame, da nimajo v zasedbah slavnih igralcev, da so sami sebi namen. Iste pridevnike, ki jih poznamo in smo jih deležni tukaj, uporabljajo tudi tam. Z eno razliko: meja med tem, kaj je ameriški ali angleški ali kanadski ali avstralski film, je tanka, na jezikovni ravni gre v glavnem za dialektalne posebnosti, v vseh pa govorijo angleško. Nedavno preminuli častni predsednik FERA sir Alan Parker je bil eden največjih zagovornikov britanskega filma. Bil je eden prvih, ki so opozarjali na izginjanje oz. umiranje britanskega filma zaradi invazije ameriške produkcije in eksodusa britanskih režiserjev v Ameriko za boljšimi delovnimi in plačilnimi pogoji. Ocenjevali so, da v Britaniji nimajo strukture, s katero bi lahko konkurirali tej invaziji, in so samo nemočno opazovali, kako se s tovrstnimi težavami spopadajo v Franciji, na Danskem, v Nemčiji, Italiji ..., kjer so te velike kinematografije znotraj svoje države vzpostavile filmsko institucijo. Dober primer je npr. Francija s CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), ki je institucija, od katere je odvisen tudi predsednik države, in ne obratno – predsednika države mora podpreti CNC in predsednik Francije si resnično želi podpore filmarjev.

Se spominjam podobne izkušnje iz Romunije: v času največjega ustvarjalnega vzpona romunskega filma in najveličastnejših mednarodnih uspehov romunskega filma so me romunski izobraženci prepričevali, češ, kakšen uspeh neki, Smrt gospoda Lazarescuja (Moartea domnului Lăzărescu, 2005, Cristi Puiu) – to imamo mi vsak dan, to ni film. Kompleksno vprašanje, gledljivost in gledanost.

Mislím, da gre predvsem za to, kaj ljudje pričakujejo od filma. Po mojem je težava v tem, da je ameriški kulturni imperializem občinstvu spremenil okus. Če ni vse hitro, če vse ne šprica, če ni vse bleščče in čistih barv, če ni popolno posneto ter kolorirano s kontrasti in hkrati podprto z nenavadnimi premiki kamer, in predvsem, če samo za sekundo popusti suspenz, je vse brezveze. Tukaj lahko pomembno vlogo opravi filmska vzgoja. Britanci, Belgijci, Švicarji in mnogi drugi so ugotovili, da je treba kakovostno občinstvo vzgojiti in zgraditi ter da tak proces traja 20 let. Najprej so v vsako šolo pripeljali filmski krožek, v vsako vas filmski klub, filmski strokovnjaki pa so hodili okrog in evangelizirali film ljudstvu, in čeprav je bil proces trnov, počasen in dolgotrajen, jim je z izobraževanjem in ljubiteljsko kulturo uspelo zgraditi in vzgojiti občinstvo, ki podpira profesionalno produkcijo ter prepozna razliko med kakovostnim filmom in akcijo, pri kateri ti ni treba razmišljati.

Zelo zanimiva tema, a ostaniva še malo doma. Si predsednik Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, pravzaprav tudi njen pobudnik in soustanovitelj. Zakaj, meniš, je ta zveza potrebna? Zveza DSFU, krovna organizacija, je naravni naslednik nekdanje organizacije, ki se je nekoč imenovala najprej Društvo slovenskih filmskih delavcev in pozneje Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev. Združevala je posamezne filmske delavce vseh profilov. To je bil model, uveljavljen povsod v Vzhodnem bloku. Ko sem leta 2013 vstopil v organizacijske strukture FERA, sem uvidel, da povsod, kjer so v veljavi stare socialistične strukture, stvari ne delujejo. Ko sem naš status primerjal denimo z ureditvijo v zahodnih organizacijah,

npr. na Danskem, sem ugotovil, da tam stvari delujejo po principu subsidiarnosti, da se torej rešujejo na najnižji možni ravni in piramidno. Temeljne organizacije pokrivajo specifične strokovne vidike, krovna pa skrbi za skupno in enotno kulturnopolitično navzočnost v državi. Ko je bilo ustanovljeno Društvo slovenskih režiserjev, ki je najstarejše društvo znotraj Zveze, se je hkrati začela evolucija organiziranosti stroke iz stare oblike v modernejšo. Pozneje so se pridružili snemalci, pa animatorji, producenti, postproduksijski delavci, nedavno tudi avdiovizualni igralci, z veseljem pričakujemo še scenografe, kostumografe in oblikovalce maske, skratka, celoten spekter filmskih ustvarjalcev in delavcev, ki potrebuje zvezno skupščino. Model je enak kot v federativnih strukturah. Vsako društvo ima delegate in za mandat se izvoli upravno telo, predseduje pa mu predstavnik enega od društev.

Namen je bil, da je to platforma, kjer se konsolidirajo stališča.

Velika težava, do katere je prišlo znotraj filmsko-kulturnopolitičnega udejstvovanja pred desetimi leti, je bila, da nismo imeli poenotenih stališč. V letih okoli l. 2010 je prišlo do popolnega zloma, ki ga sam imenujem kar mirovna konferenca, kjer smo se vsi filmarji najprej dogovorili, da umazanega perila ne bomo prali v javnosti in da se moramo dogovarjati. In potem smo se začeli, najprej na bolj neformalnem nivoju, potem se je to prestavilo v strukturo Zveze DSFU, ki danes predstavlja forum, kjer lahko vsako filmsko združenje predstavi svoje poglede, ki se jih upošteva, predebatira, se zavzame skupno stališče in se potem v javnosti nastopi z njim. Opažamo, da smo močnejši, jasnejši, boljši sogovorniki politike in drugih

kulturnih institucij, npr. RTV Slovenija. V takšni strukturi vidim prihodnost.

Že kot predsednik Društva slovenskih režiserjev si bil izjemno mednarodno dejaven. Društvo slovenskih režiserjev je danes član FERA, ti pa si celo predsednik izvršnega odbora te ugledne organizacije evropskih filmskih režiserjev. Kakšna je tvoja vloga, s čim se ukvarja FERA?

FERA je Zveza nacionalnih združenj filmskih in televizijskih režiserjev v Evropi – ne v Evropski skupnosti, temveč v Evropi. Vsaka država članica ima lahko znotraj zveze dve organizaciji, ponavadi so ločene na filmsko in televizijsko režijo, možna pa je tudi delitev na igrano-dokumentarno (npr. Nemčija), in vsaka od teh potem združuje filmsko in televizijsko režijo. Italija ima npr. ločitev na filmsko in TV režijo, Francija ima oboje, v germanskih državah prevladuje ločitev na igrano-dokumentarno. Pod okriljem FERA deluje približno dvajset tisoč režiserjev iz 37 organizacij iz 33 držav med Izraelom in Norveško ter od Islandije do Azerbajdžana. Povezava je panevropska in še malo čez, smo pa tudi v stalnem kontaktu s sorodnimi kanadskimi, ameriški in južnoameriški organizacijami. Glavna naloga FERA je politično udejstvovanje v Evropi, kjer se rešujejo krovna vprašanja filmskega ustvarjanja: zakonodaja, sindikalna vprašanja in, kar je naša osrednja naloga, vloga režiserja v ustvarjalnem procesu, položaj režiserja in odnos na relaciji scenarist-producent-režiser. V trenutnih hiperekonomskih razmerah se režiserja po ameriškem vzoru ponekod izriva iz produkcije. Po njihovem mnenju je namreč režiser samo facilitator, torej nekdo, ki omogoča, da montaža in snemanje stečeta – obravnavajo ga bolj kot trenerja in ne kot osrednjega

ustvarjalca. Francozi teh težav nimajo, ker je režiser v njihovi zakonodaji zapisan kot osrednji filmski avtor, tudi Nemci ne, to se dogaja predvsem v anglosaškem svetu, ki pa zdaj že opazno vdira tudi na Nizozemsko, Dansko in Švedsko. Trije osrednji vidiki delovanja FERA so torej vloga režiserja, njegov ustvarjalni potencial in odnosi znotraj ustvarjalnega procesa, drugi je sindikalni – in tukaj smo dobro povezani z UNI-MEI (International Arts and Entertainment Alliance), evropsko zvezo sindikatov na področju kulture, tretji pa je lobiranje v političnih strukturah.

Nisi omenil avtorske in sorodnih pravic.

To je seveda povsod vključeno, avtorska in sorodne pravice so ena osrednjih točk pri obravnavi položaja režiserja znotraj ustvarjalnega procesa; pri sindikalnih pravicah ustvarjalcev njihov celostni zaslužek vsebuje tudi prihodke iz rabe njihovih del; pri političnem lobiranju, s čimer smo se v zadnjih petih letih največ ukvarjali, smo bili skupaj s FSE (Zvezo scenaristov Evrope) glavni sogovorniki pri preoblikovanju oz. prenovi avtorske in sorodnih pravic na avdiovizualnem področju. Rezultat te preнове so štiri direktive in ena uredba, torej gre za precej obsežen boj. Evropske politike je zelo zanimalo, kaj tisti, ki dejansko delajo na AV področju, želijo, in kako, menijo, bi morali posodobiti zakonodajo na tem področju. Imamo ogromno politično moč, po drugi strani pa smo revna prostovoljna organizacija. Tu je največja razlika med tem, kje smo danes v Sloveniji in kje je FERA, ki letos obeležuje 40-letnico delovanja. Je ena najstarejših tovrstnih organizacij v Evropi.

Slovenija mora v bližnji prihodnosti implementirati nekatere pomembne

evropske direktive, ki se nanašajo na avdiovizualni prostor. Prvi poskus je bil ravno predlog medijske zakonodaje, ki pa nekako ne gre v pravi smeri.

Gre z glavo skozi zid. Namen direktiv je bil, da se po digitalni revoluciji in prihodu interneta uredijo stvari, ki so danes zaradi skokovitega napredka tehnologije nedorečene, pa tudi stvari, ki doslej niso bile urejene, pa bi denimo morale biti že pred tridesetimi leti – da nekako dohitimo Zahodno Evropo pri rabi in obravnavi avtorske in sorodnih pravic. Bistveno pri tem je, da se na to implementacijo lepijo še druge rešitve, ki niso nujno vezane na implementacijo, ki rešujejo druge probleme in ne tistih, ki jih obravnava direktiva. Če govorim konkretno, v tem medijskem četverčku, ki smo ga dobili v javno obravnavo, je treba nujno implementirati samo Direktivo o AVMS, pri nas je njeno uradno ime Predlog Zakona o AVMS. To je zelo nerodno tehnično prepisana direktiva, ki skorajda ne upošteva slovenske specifičnosti in težav iz obdobja zadnjih tridesetih let, ko je veljala Direktiva o televiziji brez meja, torej prejšnja direktiva s tega področja. Zveza DSFU se je odzvala na poziv – javno razpravo in posredovala tri predloge sprememb. Predvsem je bilo pomembno, da se znotraj novega Zakona o AVMS natančno definira pojmovanje, kaj je evropski in kaj slovenski film oz. AV delo, ker je od tega odvisno, kaj bomo lahko financirali z davki, ki jih predvideva zakon. Definicija mora vsebovati natančno poimenovanje AV del: kinematografski film, televizijski film, nadaljevanka/nanizanka, animirani film, dokumentarni film ..., ker pač želimo, da se na tem ozemlju financira in zadostuje kakovostnim kriterijem za financiranje. Drugič, treba je nekako ustaviti izigravanje predpisanih odstotkov kvot za evropska in slovenska AV dela, natančno

navesti, kakšni so penali, kdo je odgovoren in kako se to uveljavlja. Vemo, da so ta del že zapisanih kvot z različnimi akrobacijami redno izigravale tako komercialne kot tudi nacionalna televizija. In tretjič, treba je omogočiti neproračunski vir financiranja za Slovenski filmski center. Natančna definicija, kaj je slovensko in kaj evropsko AV delo, bi lahko omogočila financiranje znatnega dela slovenske filmske produkcije.

Veliko pričakujemo od sprememb avtorske zakonodaje. Kaj je osnovni namen Direktive o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu?

Osnovni namen je prenesti ureditev, ki velja za klasično televizijo, v digitalni prostor. Hkrati s tem pa je treba popraviti ali posodobiti dele stare zakonodaje, kajti direktiva uvaja določila, za katera se v Evropi predvideva, da že obstajajo, saj je bilo to v Evropi že zapisano. Pri nas pa je bilo zapisano slabo oziroma zelo površno, izpuščeni so bili poglobljeni deli, potrebni za razumevanje obravnavanja direktive. Direktiva prinaša navodila predvsem za obravnavo filmskih avtorjev in avdiovizualnih igralcev. Če želimo, da avdiovizualni svet deluje in da zagotavlja pravično poplačilo vseh sodelujočih v ustvarjalnem procesu AV dela, je, kot se je izkazalo po dolgotrajnih razpravah, to mogoče edino s kolektivnim upravljanjem avtorske in sorodnih pravic, ter s podmeno, da so te pravice neodtujljive. S tem direktiva omogoča uveljavitev in izenačitev pravic avdiovizualnih ustvarjalcev s pravicami kolegov/ic glasbenikov/ic, ki te pravice imajo in jim direktiva torej dodaja samo še digitalni svet. Naloga Zveze DSFU in vseh društev znotraj nje je, da poudarjamo in obveščamo javnost o nepravilnosti doslej veljavnega

sistema, saj ne upošteva temeljnih premis, ki jih direktiva želi implementirati. Če poenostavim: da so, tako kot glasbeni, tudi filmski ustvarjalci, izvajalci in producenti za vsako rabo njihovih AV del nekako poplačani.

Če se vrneva k filmski režiji. Navadno je tako, da se s filmom vsak nekje okuži. Kje si se ti?

Okužil sem se v sedmem razredu osnovne šole, ko so v Novem mestu uvedli Filmski četrtak, nekakšen abonma, in sem šel gledat prvi film, **Iztrebljevalec** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott). Dotlej sem videl mogoče pet filmov. Ko sem s prijatelji sedel v kinu in gledal *Iztrebljevalca*, šlo je za *director's cut* različico, mi ni bilo nič jasno, bil pa sem do konca očaran. V odjavni špici je pisalo »directed by Ridley Scott«. Obsedel sem in se spraševal, komu dovolijo, da to dela, tudi jaz bi to delal. Šel sem iz dvorane, kupil vstopnico in šel film še enkrat gledat. In odtlej sem vsak dan sedel v kinodvorani, ne glede na to, kateri film se je predvajal. Kinooperater je natančno vedel, kje sedim. Na začetku sem sedel bolj zadaj, v 12. vrsti med stebri stare novomeške kinodvorane. Potem sem ugotovil, da je kinooperater, takoj ko so šli ljudje iz dvorane, ugasnil projektor in tako se ni nikoli do konca predvajala odjavna špica. To mi je šlo tako na živce, da sem se presedel v četrto vrsto na šesti sedež, ker je bil to skrajni sedež, ki ga je on še lahko videl iz kabine. Odtlej sem vedno sedel tam do konca odjavne špice. Včasih se je celo zgodilo, to je bil pač lokalni kino, da je imel kinooperater vmes pet minut pavze, jaz sem obsedel v dvorani, in potem je začel vrteti napovednike, ki jih je pregledoval in zlepljal v serijo napovednikov. Včasih sem videl napovednike za filme veliko prej kot vsi drugi.



JEZERO (2019)

Ko boš torej pisal memoare, naslov že imaš: Četrta vrsta šesti sedež.

Haha, imam. No, potem sem začel iskati družbo ljudi, ki so se s tem ukvarjali.

In potem si našel AGRFT, kjer si končal filmsko režijo in kjer zdaj predavaš na Oddelku za filmsko in televizijsko režijo, med drugim predmet Televizijski žanri. Kaj, meniš, se danes dogaja z žanri nasploh? Koliko se ohranjajo tradicionalne žanrske forme in v kolikšni meri se morda uveljavljajo nove hibridne žanrske smeri?

Ena od premis, o katerih predavam študentom na začetnih predavanjih, je, da danes čistih žanrskih form ni več. Da so bila tradicionalna pravila pojmovanja žanra vzpostavljena v zlati dobi filma, ki je danes ni več. Ko je bil vestern, si natančno vedel, kaj vse mora vsebovati; ko je bila kriminalka, si natančno vedel, kakšni liki bodo nastopili. Danes

pa smo v platinasti dobi, za katero je značilen mešani žanr, torej kombinacija žanrov. Če pogledamo na primer **Sopranove** (The Sopranos, 1999–2007, David Chase), gre za nekakšno psihodramo v okviru mafijske oz. kriminalne združbe. Znotraj žanra, kjer tega prej nismo našli, obravnava vprašanja identitete, depresije ter stiske. *Sopranovi* so po mojem definirali vzpostavitev celotnega obdobja. Danes se išče ta medžanrski prostor. V zadnjem času mi je bila najbolj všeč nadaljevanka **Barry** (2018–, Alec Berg in Bill Hader). Gre za komično serijo, kjer nastopa plačani morilec, ki ugotovi, da bi bil v resnici rad igralec.

Po drugi strani pa so žanri nastali na osnovi nekih percepcijskih mehanizmov pri gledalcih. Se ti zdi, da zdaj žanri vplivajo na percepcijo, ali velja obratno, se je spremenila tudi sama percepcija?

Gre za vprašanje, skozi kateri kanal, kdaj in kako so ljudje gledali ta dela. Ko je še veljal žanrski red, si vedel, da bo v nedeljo na programu kavbojka, nihče ni poznal naslovov, gledala se je kavbojka. Kot gledalec si imel točno določen produkt, kavbojko, ki je morala imeti vse predpisane elemente: moralo se je streljati in jezdit, morali so nastopiti junak, antijunak in lepotica, in če si hotel to spremeniti, si izgubil gledalce.

To se je zdaj spremenilo.

Seveda, ampak takrat je bila televizija linearna. Ko so ljudje pogledali na program, je bila vsako nedeljo ob 15h kavbojka. V tem časovnem okviru je bil predviden vestern. Danes je možnost izbire enormna, zato je platforma povsem drugačna. Menim, da se platinasta doba televizije začne s *Sopranovimi* in **Skrivno navezo** (The Wire, 2002–2008, David Simon), ko se je HBO kot kabel



POD GLADINO (2016)



V DVOJJE (2015 –)

začel razvijati v nekaj drugega kot dotlej, vzpostavila pa se je z Netflixovim nelinearnim gledanjem, z uvedbo *bingewatchinga*, ko si torej naenkrat soočen s celimi sezonami serij in moraš izbrati najbolj zanimivo. Sodobne kritiške opombe žanrsko čistih nadaljevank so: ko nekaj pade v okvir (npr. skandinavske kriminalke), izgubi identiteto in postane nezanimivo. Nasprotno pa je denimo pri glasbi prav to dobro izkoristil Spotify – ko si zavrtiš komad in ti jih ponudi še tisoč nadaljnjih zgolj na podlagi prvega izbranega.

K televiziji se bova še vrnila. Kako pa gledaš na odnos slovenskih avtorjev do žanrov? Zakaj se izrazito žanrski poskusi pogosto zgodijo zunaj nacionalnega programa?

To je ekstremno zapleteno vprašanje, saj je povezano s tem, kaj je osrednji namen nacionalnega filmskega programa in

kaj znotraj tega programa je možno financirati. In ko se zgodi realnost, da ima institucija premalo denarja, da bi lahko širše zastavljala program in je posledično središčni program sestavljen iz socialnih dram in kakšnega otroškega filma, da ne ostanemo popolnoma brez gledalcev, se poruši vse, kar dela neko kinematografijo bogato, torej širitev žanrov, ki posledično prinese širitev občinstva. Prvi problem je torej, da ima institucija premalo denarja, drugi pa, da imamo samo en način financiranja, oziroma dva zelo podobna. V tujini obstajajo avtomatične sheme, imaš komercialno zanimive filme, imaš posebej komercialne filme, ki so vezani na neke druge finančne vire, ali pa se financirajo iz kabla ali iz dohodninskih virov (kot npr. na Nizozemskem). Pri nas pa žal način financiranja določa, s čim se slovenski filmarji sploh lahko ukvarjajo. Vsak filmar želi ustvarjati filme, potrebuje pa

tudi afirmacijo, še posebej mednarodno. Kar slovenskega avtorja afirmira, je umetniški film. Težo ima, če dobiš nagrado na mednarodnem festivalu A kategorije: v Benetkah, Cannesu, Karlovih Varih ali v Torontu. Zato se slovenski film rajši specializira – in s tem načeloma ni nič narobe – za druge namene, kot jih ima žanrski film. In ker je financiranje kronično nezadostno, je ustvarjanje žanrskih filmov bodisi sporadično bodisi zunajinstitucionalno, pri čemer nam zaradi pomanjkanja financiranja in s tem umanjkanja kvantitete spet primanjkuje prakse, ki bi višala kakovost. Najprej moraš narediti tri filme, da bo četrti dober. Ingmar Bergman je posnel sedemnajst precej povprečnih filmov (ki so jih sicer predvajali po švedski televiziji), preden je naredil vrhunskega. Potem pa je šlo samo navzgor. Kontinuiteta je pri filmski produkciji ključna in tu smo najšibkejši. Slovenskim avtorjem

se ne omogoča kontinuiranega dela. Če uporabim primeru iz športa: od nas se zahteva in pričakuje, da smo kot Luka Dončić, ampak priložnost, da igramo, imamo pa vsako sedmo leto, če smo res dobri in imamo srečo. Vmes pa sedimo na klopi in čakamo.

Ostaniva še malo pri televiziji oz. pri odnosu med televizijo in filmom in prihodnostjo enega in drugega. Nekoč smo film in televizijo ločili po tehničnem formatu 16 mm in 35 mm, kasneje tudi po proračunu, televizija je veljala za skromnejšo. Zdaj pa se zdi, da se je vse obrnilo na glavo. Bogatejše televizije in spletni ponudniki se lotevajo razkošnih produkcij, kot da je končni namen preseliti kino iz javnega v zasebni prostor.

Pravzaprav imamo srečo, da smo rahlo šajerska (ne štajerska, ampak šajerska, s hobiti poseljena) utopična deželica, kamor stvari prihajajo počasi. A tudi k nam bo prišel ta val. Korona je ta proces pospešila. Prihaja filmska izkušnja v zasebnem krogu ali individualiziranem okolju, čeprav mislim, da se bo kino izkušnja vendarle ohranila, a ne bo glavni ekonomski prihodek filmskih ustvarjalcev. Kino ne bo nikoli več imel osrednjega mesta v ekonomskem smislu – še vedno bo prvi na distribucijski poti, osrednje mesto pa bo imela televizija. Filmi se bodo začeli specializirati bodisi za komercialno pot v ožjem lokalnem okolju bodisi za festivale in zatem za kakšne specializirane televizije ali platforme za umetniške filme. Filmi za mladino in otroke pa bodo še vedno imeli kino občinstvo, tu ni bojazni.

Mislim, da bo dvoransko doživetje lažje zagotovilo gledališče kot pa film, če bomo seveda sploh še hodili ven.

Gledališče je ekskluzivnejše in prestižnejše, drži. Mislim, da gledališče danes

zavzema mesto, ki bi ga lahko imel film – da se pred filmom in po njem nekaj zgodi, da je vključen ta butični moment. In tu je spet pomembna odločitev države: če to želimo obdržati, lahko imamo, saj imamo Art kino mrežo, to je lahko butična storitev.

Ampak ta država je, vsaj doslej je bilo tako, precej servilna celo do Netflixu, za katerega vemo, da ima uradno protikino politiko.

Kina, v kakršnega sva hodila midva, ko smo v Kinu Šiška gledali kung fu filme v polni dvorani s 1000 gledalci, ne bo več, razen mogoče v Sarajevu ali puljski areni. Tovrstna izkušnja je pasé.

Ali pa se bo ohranila mogoče zgolj kot poseben dogodek. Pa sva spet pri televiziji. Jezero. Režiserji redko naletimo na literarna besedila, ki bi že imela res filmsko narativno strukturo. Seveda bi kolegi pisatelji znali povedati tudi kaj nasprotnega. S čim je bilo pri Jezeru največ adaptacijskega dela?

Roman vsebuje obsežne pasuse Tarasovega notranjega življenja, njegovega doživljanja in opažanj, napisane v gibkem jeziku, ki se hitro bere in je hitro razumljiv. Ti deli so za filmarja najtežje prevedljivi v filmski jezik. Ohraniti želiš vzdušje, ki ga je ustvarila pisana beseda, gre pa za povsem literarne postopke, zato se moraš osrediniti na svojo izkušnjo branja ali poskušati razumeti, kakšno atmosfero je avtor ustvaril, potem pa z avdiovizualnimi postopki doseči isti cilj. Ti viziji se namreč ne prekrivata.

In kako ste to enotno zgodbo romana razdelili v šest delov?

To je zasluga predvsem scenaristov, zlasti Matevža (Luzarja), ki je poskušal znotraj romana najti prelome, nekatere

dogodke je bilo treba tudi prestaviti, da so bili prelomi bolj logični. In upoštevati dvoje: da je na koncu vsake epizode kavelj, *cliffhanger*, to neodgovorjeno vprašanje, ki nas bo pognalo v naslednjo epizodo, ter da se vsakič zaključijo dramski lok epizode.

Nesporno je, da se vam je posrečilo ustvariti vtis bogate produkcije. Skleпам, da je v tem več avtorske spretnosti kot pa finančnih sredstev?

V šali govorim, da je to nadaljevanko delalo šest režiserjev: Miha (Hočevnar), Matevž in Srđan (Koljević) so pisali scenarij, midva z Matevžem sva režirala, Igor (Godina), ki je bil 1. asistent režiser, je tudi režiser, Miha (Knific) pa je bil scenograf. Miho smo za scenografa izbrali ne samo zato, da bo kot scenograf razmislil o dobri scenografiji, temveč tudi da bo kot režiser s pogledom iz določene vizure znal sliki dodati vrednost. Bohinjska scenografija iz kotov, kot jih je videl Miha in kamor sicer nihče ne bi šel snemat.

Verjetno je bil odločilen tudi prispevek direktorja fotografije.

Seveda, stalno smo razpravljali o izkoristku lokacije. Če bi šel danes pogledat to lokacijo od daleč, je ne bi nikoli izbral, ko pa jo direktor fotografije in scenograf pogledata pod pravim kotom in vključita vse, kar maksimira učinek, pa dobimo to, kar smo imeli pri *Jezeru*. Miloš (Srđić) tudi sicer dela tako, da če mu kot slika nekaj ne ustreza, kljub temu vztraja, da imajo tudi takšni kadri estetsko vrednost. Ogromno dela smo vložili, da smo tudi zanje našli optimalne rešitve.

Spominjam se precej očitkov o nekakovostnem zvoku. Oba veva, da se kljub temu silnemu napredku televizije, ki

zagotavlja ločljivost slike vse do 8K, že leta zanemarja napredek zvoka. Pomembno je, da je televizijski aparat lep in tanek, a zvok potrebuje svoj kubus. Kje, misliš, se je zatikalo pri zvoku? Zakaj ljudje niso dobro slišali?

Prvič, slovenski gledalec ob pomanjkanju domačih vsebin s kompleksno zvočno podobo teh kratkomalo ni vajen spremljati brez podnapisov, drugo pa je tehnični vidik, kako se zvok za AV delo pripravi, snema, obdela in reproducira. Nedavno sem slišal izraz *death by a thousand cuts*, se pravi, šlo je za tisoč drobnih stvari, ki same zase, ko se moraš odločiti in sprejemati kompromise, niso delovale usodne, so se pa seštevale in končni izplen je bil, rekel bom, na meji.

Po tem so na RTV Slovenija raziskali, kaj se je zgodilo z zvokom. Odkrili so, da je imel BBC v letih 2013–14, ko je bila poplava 4K in 8K televizorjev (prehod iz HD v UHD), identično težavo. Za kaj je šlo? Ko je glasbena industrija prešla z LP-jev na CD-je, se je spremenil način mešanja zvoka. Ko so prešli s CD-jev na mp3, so drastično spremenili način, v kakšnem spektru in kako se meša zvok. Danes se večina glasbe, posnete na mp3, ki je precej skromnejši format, meša tako, da se jo da kakovostno poslušati tudi na tem mediju. Televizija pa še vedno do neke mere ohranja standard stera, torej da bi bila zvočna podoba takšna, kot je bila takrat, pri tem pa hkrati ne upošteva, da se je zvok tudi pri televizijski reprodukciji zreduciral. »Preživijo« samo zvoki, ki so tehnično tako izdelani, da vse te redukcije upoštevajo. Skratka, izkazalo se je, da se je isto vsaj enkrat zgodilo vsem »velikim« televizijam.

Res zelo nesmiselno, da moraš ob vsej tej visoki tehnologiji snemanja, obdelave zvoka in slike upoštevati to

strašljivo redukcijo, ki se bo zgodila pri predvajanju.

Pri zvoku je ta redukcija tudi veliko večja kot pri sliki. Kadar snemaš v ločljivosti 8K in če so dobre leče in dobra osvetlitev, lahko vse obdelaš tako, da se lahko gleda tudi na telefonu, pa kljub temu vidiš, da je dobro posneto. Zvok pa takšnih redukcij včasih ne preživi.

Zlasti slovenščina, ki je polna šumnikov in drugih krhkih fonemov, ki niso tako močni kot vokali.

Slovenščina je tudi v višjem frekvenčnem obsegu, Angleži ali Nemci govorijo veliko nižje, če se ne motim, je angleščina kar za ton in pol nižja od slovenščine.

Ustaviva se še malo pri filmski režiji, ki je kar kompleksno avtorsko delo. Katera faza je po tvojem mnenju najbolj tvegana, kdaj so napačne odločitve najbolj usodne? Scenarij, zasedba, snemanje?

Na Akademiji nam je predaval Matjaž Klopčič, ki je, po moje nezavedno, vsakič, ko smo šli skozi filmski ustvarjalni proces, govoril: »Scenarij je 90 % dobrega filma.« »Snemanje je 90 % dobrega filma.« In na koncu: »Dober igralec je 90 % dobrega filma.« Vse je 90 % dobrega filma. Če bi seštel vse njegove odstotke, bi dobil več kot 600 %. V resnici pa gre za odštevanje, se pravi, če nimaš dobrega scenarija ali če narediš napačno zasedbo ali napake v montaži, lahko vse pade.

In če ne izkoristiš vsake od teh faz do maksimuma, lahko vse pade. Zmeraj ti torej ostane 10 %, če se res boriš.

To je ta mini tolerančni prostor.

Osebna izkušnja, ker sem predvsem režiser in ne toliko scenarist, čeprav sem tudi že kaj napisal, pa je, da je najpomembnejši scenarij. Včasih smo se hecali, da lahko iz dobrega scenarija

narediš dober, slab ali povprečen film, iz povprečnega scenarija se da narediti povprečen, dober ali slab film, iz slabega scenarija pa lahko narediš samo povprečen ali slab film.

Prva polovica tvojega odgovora me zelo spominja na Davida Mameta, ki je v knjigi *A Whore's Profession* opisoval svojo izkušnjo, ko se je prvič lotil filmske režije. Ko se je bližalo snemanje, je zgrožen ugotovil, da mora vsak dan sprejeti sto odločitev, kar sicer ne bi bilo nič posebnega, ampak je hkrati ugotovil tudi to, da se bo vsaka slaba odločitev opazila, vsaka dobra bo pa samoumevna.

Zato smo si tako blizu s športom. Kot pri nogometnem trenerju: vsaka dobra odločitev je samoumevna in je neopazna, se pravi, vsaka genialna poteza nogometaša se pripíše nogometašu, vsaka slaba pa je režiserjeva ali trenerjeva krivda. Podobno kot pri montaži: če je ne vidiš, je dobra. Če pri ogledu smučanja spremljaš samo smučanje in torej ne vidiš, kaj dela televizijski kameraman, potem kameraman dobro dela. Pri našem poslu je veliko tistega, kar opaziš, lahko bodisi ekscesno dobro bodisi ekscesno slabo.

V resnici je pa že za to samoumevnost treba izjemno veliko narediti, sploh v okviru fiktivskega ustvarjanja.

Samoumevnost in pričakovanja gledalcev so samo še višja, ker je ameriška imperialistična kulturna invazija postavila standarde sprejemljivosti zelo visoko. Imam teorijo, da so ljudje pripravljani verjeti AV delu, ko ugotovijo, da sami tega doma ne bi mogli posneti. Šele ko je ta meja preskočena, so gledalci pripravljani verjeti.

Po drugi strani pa se je seveda, zlasti v zadnjem času, zaradi dostopne



KRUHA IN IGER (2011)

JEZERO (2019)



tehnologije snemanja in vseh portalov, kjer je to mogoče pokazati, zelo razvil t. i. »sam svoj mojster« film, ki pa prav tako vzpostavlja svoje standarde; če samo pogledamo YouTube, ljudje po-snamejo marsikaj zelo kredibilnega, že zato, ker je iz resničnega življenja, in to

najbrž tudi spreminja naše percepcije. Kaj ti meniš o tem?

Dostopnost filmske tehnike in razvoj celotne postproduksijske verige sta omogočila, da tudi z nizkimi finančnimi vložki lahko dobiš dokaj dobre rezultate. Ampak to ne pomeni, da bodo ti izdelki

prevzeli profesionalno filmsko produkcijo. Problem ni, da se je ljubiteljski del tako visoko dvignil, temveč da profesionalci delamo v tako mikroproračunskih pogojih, da zelo težko zagotovimo boljše rezultate od njihovih. Razlika je lahko v zgodbi in v igralcih.

In v tem, da so ljudje za delo plačani.

Dostopnost je povzročila takšno razliko, prej je bilo mikroproračunsko vse od nič do 10.000 evrov, zdaj je od nič do 500.000 evrov.

Daje napačen vtis, da je film nekaj, kar je poceni, kar nam precej škoduje.

Ja, škoduje. V resnih evropskih državah se tega zavedajo in proračuni za filme se ustrezno višajo in znašajo od 2 mio evrov. Pri takšnem proračunu pa lahko narediš razliko s scenografijo, kostumografijo, z več snemalnimi dnevi, z boljšo lučjo ...

Če se strinjaš, bi se vrnila še k enemu »političnemu« vprašanju. Raziskava, ki jo je pripravil SFC, je pokazala, da se na razpise prijavi samo nekaj več kot 10 odstotkov režiserk, na AGRFT pa že dolga leta ali desetletja filmsko režijo študira približno trideset odstotkov žensk. Kje oziroma zakaj se zgodi tak osip?

Ja, letos smo denimo sprejeli štiri, in tri od njih so ženske. Bila so obdobja, ko je bilo žensk tudi več kot 50 %.

Kaj se dogaja, kam izginejo? Tega si moški kolegi ne želimo, o tem sem prepričan.

Filmarski kruh je pretrd in prekrut. Pred sedmimi ali osmimi leti, ko sem bil v komisiji, je bil najmlajši prijavitelj za celovečerni film star 38 let, najstarejši pa 60. Imamo zelo ozek starostni razpon, kdo se sploh prijavlja. Kje so vsi, ko končajo akademijo in so stari 23, 24 let? Kaj počnejo deset let pozneje? S tem je povezano tudi »žensko vprašanje«. Ko so ženske v teh letih, imajo otroke. In ko imajo enkrat otroke – FERA je naredila raziskavo, da pride do razlike v obdobju med 30. in 40. letom, ko grejo na porodniško –, nikoli več ne morejo nazaj. Zlasti če delujejo

v pogojih kakršnekoli prekarizacije. Raziskava je izpostavila ta strahoten upad.

Ampak to so najpomembnejša leta za ustvarjalni razvoj.

Ja. In ogromno se jih nikoli več ne vrne v poklic. Ker je vstop nazaj tako težak, ko si star 38–45 let in imaš otroke in se ne moreš preživljati, če posameš film samo vsakih sedem let, to ni ekonomsko zdržno. Nujno je, da delaš tudi dokumentarne filme na televiziji in SFC-ju, če imaš srečo, da dobiš financiranje zanje, pomagaš si z izobraževanjem ... Sistem je postavljen tako, da dejansko zahteva brezplačno delo prvo leto (ali celo več) ustvarjalnega procesa filma, česar si ne moreš privoščiti, če želiš hkrati plačati položnice in dati otrokom hrano na mizo. Zame je vprašanje zdržnosti za filmskega avtorja eno osrednjih političnih vprašanj. Če želimo imeti raznolike in nadarjene ustvarjalce, če jih želimo imeti več kot deset, se moramo resno spopasti z vidikom karijerne zdržnosti. Treba je upoštevati, da morajo to ljudje početi 30–40 let. Prej omenjena raziskava je pokazala, da kariera režiserja traja samo 20–25 let, ustvarjalni vrhunec ženske dosežejo pri 44, moški pa pri 48 letih. In da so režiserji in režiserke po 55. letu ali res korifeje, ki z zaslužkom dosegajo astronomske honorarje, ali pa ne delajo več.

Bo kar držalo. No, ti si zdaj v teh najboljših letih. Če se za konec ozreš za pet let nazaj in pogledaš pet let vnaprej – kaj se je v minulih letih zgodilo dobrega, kaj nas čaka v prihodnjih? Česa se lahko nadejamo ali bojimo?

Če začnem z dobrim: konsolidirali smo stroko, identificirali probleme slovenske kinematografije in jih tudi

zapisali, nakazali rešitve, vzpostavili dialog med vsemi in se lahko, kljub temu da imamo ponekod nasprotujoča si stališča, uskladili in skupno enotno nastopili v javnosti. Kar pa zadeva drugo stran, torej državo, pa mislim, da žal ni bilo narejeno še skoraj nič: ne na področju razumevanja specifik našega poklica, financiranja, zakonodaje, avtorske in sorodnih pravic, kako nas obravnava RTV SLO kot osrednja kulturna institucija v državi, kako delujeta Slovenski filmski center in RTV SLO, instituciji, katerih poslanstvo je, da bi morali skrbeti za delovanje in razvoj AV trga, stroke in posameznih ustvarjalcev ...

Mislim, da v slovenski politiki ni človeka – ga ni in ga ni bilo že zadnjih 15 let – ki bi znal in zmozel sprejeti odločitev, da je za nas film osrednjega kulturnega pomena, da ga bomo tako tudi obravnavali, vlagali vanj in ga razvili do te mere, da bomo evropsko konkurenčni. Sposoben filmski kader namreč imamo.

To so namreč naredili Madžari, Hrvati, Poljaki – in navajam samo tiste, ki so to naredili v zadnjih desetih letih. Danci, Francozi, Nemci, Španci in Italijani to vedo že petdeset let. Ne razumem, zakaj pri nas tega nihče ne doume. Prihodnost vidim kot dolgotrajno stopiclanje na mestu ali z drobcenimi koraki naprej, vse dokler ne bo položaja ministra za kulturo ali celo premierja zasedel človek, ki bo ugotovil, da pri filmu ne gre za nekakšno subvencioniranje nekakšnih lenih umetnikov, temveč za osrednjo kulturno gospodarsko področje z izjemnim potencialom. Šele potem bo ta država opazna na evropskem nivoju.