

Peter Zeitlinger

# »Če nisi iskren pri svojem ustvarjanju, kako lahko potem dosežeš pri filmu nekaj iskrenega?«

ROK KAJZER NAGODE

Peter Zeitlinger je letošnji prejemnik nagrade Darka Bratine, ki jo za življenjsko delo v okviru festivala *Poklon viziji* podeljuje zavod Kinoatelj. Avstrijski filmski ustvarjalec je bil rojen leta 1960 v Pragi, nedolgo za tem (1968) pa sta z mamo zaradi negotovih političnih razmer med sovjetsko okupacijo prebegnila v sosednjo Avstrijo. S filmom se je prvič srečal pri trinajstih letih, ko je odkril 8-milimetrsko kamero prijateljevega očeta, ginekologa. Ponoči se je večkrat »ilegalno« odtihotapil v njegovo ambulanto, kjer je s pomočjo operacijskih luči, ki so nudile zadostno količino svetlobe, ustvarjal kratke animirane filme. Lastnik kamere ga je seveda pri delu kmalu zasačil in mu jo, navdušen nad njegovo ustvarjalnostjo, podaril. Na ta način je Zeitlinger dobil možnost kontinuiranega »legalnega« ustvarjanja, s čimer se je njegova filmska izraznost še bolj razvila. Do vpisa na dunajsko akademijo za film (Universität für Musik und darstellende Kunst), ki mu je uspel s filmom **Rojstni dan** (Der



Geburtstag, 1979), je posnel okoli 70 kratkih in animiranih filmov.

Kmalu po zaključku študija je z Erhardom Riedlspergerjem posnel svoj prvi celovečerni film **Otrok predora** (Tunnelkind, 1990), v kateri je kot scenarist vpletel svoje otroške izkušnje pri prehodu meje s Češkoslovaško. Sledila so sodelovanja z Götzom Spielmannom, leta 1993 pa prvo z Ulrichom Siedlom pri filmu **Pričakovane izgube** (Mit Verlust ist zu

rechnen). Prav pri tem filmu je njegovo delo s kamero opazil Werner Herzog ter ga leta 1995 povabil k sodelovanju pri dokumentarcu **Smrt za pet glasov** (Tod für fünf Stimmen). To je bil le uvod v njuno zdaj že legendarno sodelovanje, ki vključuje 16 celovečernih dokumentarnih in igranih filmov. V zadnjih letih je pri celovečercih sodeloval še z Jamesom Francom, Abelom Ferraro in drugimi, nedavno tudi pri filmu Miroslava Mandića **Sanremo** (2020), kjer sva se spoznala. Za svoje delo je prejel več mednarodnih nagrad, njegovo ustvarjalnost je prepoznalo tudi združenje ASC (American Society of Cinematographers), ki ga je kot svojega člana sprejelo leta 2016.

Letošnjega oktobra sta Zeitlinger in njegova žena teden dni preživela na tej in oni strani meje med Slovenijo in Italijo v okviru festivala *Poklon viziji* (18.–24. 10.). Na poti domov sta se ustavila v Ljubljani, kjer je v skladu z Zeitlingerjevimi kreativnim vodilom – iskrenostjo ter ob kozarcu rdečega vina



Peter Zeitlinger in Götz Spielmann na snemanju filma Vergiss Straßler (1987), foto: osebni arhiv



Peter Zeitlinger in Götz Spielmann na snemanju filma Der Nachbar (1992), foto: osebni arhiv



nastal tudi pričujoči intervju. V pogovoru sva se namesto ustaljenega fokusa na njegovo sodelovanje s Herzogom in Siedlom raje posvetila Petrovim osebnim filozofskim prepričanjem in doživljanjem, ki vodijo njegovo filmsko ustvarjanje. Želela sva osvetliti problematiko sodobnega časa – predvsem socialnih omrežij in prenasičenosti s podobami – ter s tem povezanih težav, na katere naleti mlad filmski ustvarjalec v iskanju svojega izraza.

***Sediva na Bregu ob kozarcu vina, v mestu, v katerega se rad vračaš. Kakšen je tvoj odnos do tega, kar vidiš okoli sebe, do Ljubljane?***

Ljubljana je lepo mesto. Poznam jo že iz otroštva, saj smo se skoznjo velikokrat peljali na naši poti na počitnice iz Avstrije na Hrvaško. Vendar pa se je iz tistega časa spomnim drugače. Poznal sem le tisti grdi del, kjer avtocesta teče skozi mesto. Vedno sem si mislil, kako grdo mesto je to, in nisem mogel razumeti, kako lahko ljudje živijo tukaj. Leta kasneje pa sem Ljubljano odkril v luči, kakršna je danes: predvsem središče mesta in njen stari del ter vso lepoto Plečnikove in starejše arhitekture. Opažam tudi, da so ljudje odprti, mesto pa sodobno, kar se vidi tudi v njegovih postopni obnovi.

***Kljub lepoti se Ljubljana razlikuje od mest in vasic, v katerih si preživel pretekli teden. Kaj si misliš o vzdušju na festivalu Poklon viziji? Ali je za tak festival pomembno, da se dogaja v okolju, ki je bolj odmaknjeno od sodobnega vrveža večjih mest?***

Za takšen festival, katerega osrednja tema je »prehajanje meja«, je pomembno, da se dogaja v obmejnem okolju. Prehajanje med italijansko ter slovensko stranjo in obiskovanje mest,

ki so blizu meje, je smiselno, saj poleg metaforične navezave na tematiko vpliva tudi na širši doseg festivala. S svojo lokacijo namreč privlači ljudi iz sosednjih in tudi drugih držav, s tem pa odpre nekakšen širši dialog med njimi.

***Pot tvojega zasebnega in poklicnega življenja te je vodila v mnoge države. Iz Prage na Češkem (takrat še Češkoslovaškem) te je odpeljala v Avstrijo, potem okoli sveta v ZDA, Afriko, Azijo in ne nazadnje na Antarktiko. Nato pa spet nazaj v Nemčijo in Italijo. Misliš, da ti je širši pogled na svet, ki si ga s tem pridobil, pomagal pri umetniških stvaritvah in sodelovanjih?***

Ko potuješ in srečuješ različne ljudi, spoznaš tudi njihova mnenja, ki se razlikujejo. Ugotoviš, da se ni mogoče oklepiti enega samega stališča, ampak je treba vedno znova pridobivati sveže znanje, ki ti pomaga pri širitvi pogleda. Menim, da je to velik problem sedanosti, predvsem interneta, čigar osnovni namen naj bi bil širjenje informacij, nadgrajevanje znanja in odpiranje pogleda ljudi. Njegov razvoj je vodila želja po lažji komunikaciji med univerzami, ustvarjanju omrežja znanja in širjenja modrosti, danes pa se dogaja ravno nasprotno. Spletni iskalniki, ki jih vsak dan uporabljamo, so namreč specializirani, algoritmi pa oblikovani na tak način, da vam glede na to, kaj iščete, prilagajajo zadetke. Z nenehnim prilagajanjem in optimiziranjem vašega predmeta iskanja oblikujejo tudi vaše zanimanje. Sčasoma tako postanete ujetniki svojih interesov, hkrati pa izgubite sposobnost razširjanja uma. Zato ljudem, s katerimi se pogovarjam ali sodelujem, vedno svetujem, da uporabljajo čim več različnih iskalnikov, tudi tiste, ki morda na prvi pogled niso tako učinkoviti. Lahko pa uporabljajo

najmočnejšega, a ga prelisčijo tako, da si ustvarijo več spletnih identitet. Naj poenostavim: če ste politično bolj levo usmerjeni, poskusite ustvariti identiteto desno mislečega, in obratno. Poleg tega je pomembno tudi, da berete časopise z različnimi pogledi, interesi in opredelitvami ter se ne zadovoljite le z avtomatsko generiranimi odgovori spletnih iskalnikov.

***Se ti zdi, da je podobno z umetnostjo in širino umetnikovega pogleda? Tvoja filmografija je zelo obsežna, sodeloval si z mnogimi avtorji. Kako si iskal svojo vizijo? Si za vsak film našel nov pogled ali si se kdaj držal tudi preizkušene recepta?***

Mislím, da je pomembno, da vedno iščeš primeren vizualni pristop k zgodbi, tematiki ali temi. Nekatero teme so recimo takšne, da mora biti tvoj pristop hiter, slike se morajo hitro menjati, biti moraš blizu dogajanju ... Morda je slika nepravilen izraz ... V bistvu ga ne maram, saj je slika nekaj, kar vidiš v muzeju na steni, ali na fotografiji. Morda bi bilo bolje, da bi uporabil izraz *okno v svet* ... Umetniki moramo ustvariti *okno v svet*. Včasih mora biti to okno ozko, da skozenj vidimo manj stvari in tako ustvarimo strnjen, kompresiran svet, spet drugič mora biti okno široko, da vanj ujamemo širši pregled sveta, ki ga reproduciramo ali predstavljamo gledalcem. Uprizarjanje sveta bi torej moralo voditi vprašanje oblikovanja, ne vprašanje osebnega stila. Osebni stil oziroma brezkompromisna predanost slednjemu namreč vedno ubija tisti resnični, pravi pristop.

***Nam torej milijoni fotografij in slikovnih informacij, ki so danes dostopni na socialnih omrežjih, pomagajo razširjati kreativnost – ali***

**pa jo v resnici omejujejo? S tem mislim predvsem, da mladi priljubljenost svojega dela iščejo tako, da se zgledujejo po tistem, kar je ta trenutek najbolj »in«. Zdi se, da s tem poskušajo replicirati priljubljenost, hkrati pa zavirajo svojo kreativnost.**

Mislím, da poplava slik (na tem mestu je uporaba besede *slika* primerna) in prizorov ubija kreativnost in razum. Ljudje namreč lebdimo v poplavi slik, ki nas vedno bolj duši. Slike so povsod okoli nas, njihova obstoj in prisotnost pa nista filtrirana. Za mlade, ki odraščajo, je težko, saj morajo najti filter, nekakšno orientacijo, da se znajo prebijati skozi to poplavo slikovnih smeti. Če jim uspe, da se prebijejo čez, na koncu poti najdejo svoj pogled. Je pa to iskanje zelo težko, včasih celo nemogoče. Tudi če govorimo o lepih podobah, ki so ustvarjene z upoštevanjem estetskih, likovnih ali fotografskih pravil (npr. pravila kompozicije, barvnih kontrastov idr.), se ob veliki količini njihov vpliv izgubi, ker izgubijo pomen. Vsakič, ko potujemo po svetu, bi morali zbežati od vpliva digitalnega sveta in od poplave socialnih omrežij. Izklopiti bi morali svetlobo, ki seva iz zaslonov, saj nam njihovo digitalno in svetlobno onesnaževanje preprečuje, da bi zares videli stvari. Nato pa bi morali zapreti še oči, saj bi se šele takrat poglobili v temo in si omogočili, da zares slišimo in začutimo stvari. Ljudje ne slišijo več ničesar, ker je njihov pogled tako preplavljen.

Menim, da bi bila najboljša terapija podobna tisti, ki jo uporabljajo pri delu z odvisniki od drog. Ljudi bi na podoben način poskušali izvleči iz odvisnosti in primeža socialnih omrežij. Vsi namreč mislijo, da na omrežjih predstavljajo sebe, dejansko pa vsi sebe le gledajo. Redko se namreč zgodi, da bi nekdo gledal nekaj, kar pokaže nekdo

drug. Po navadi v vsem, kar ljudje iščejo na omrežjih, iščejo le sebe. V ZDA sem obiskal komuno, ki je namenjena odvisnikom od računalnikov in mobilnikov, med katerimi je tudi veliko odvisnikov od pornografije. Podobno kot pri drogi so ljudi na različne načine skušali pripraviti do tega, da bi se izogibali uporabi računalnikov. Veliko tistih, s katerimi smo se srečali, je bilo visoko inteligentnih. To so bili mladi ljudje, stari med 13 in 22 let, bistri, a odvisni od igríc, računalnikov in pornografije. Program komune pa je bil po svojih usmeritvah pravzaprav podoben tistim, ki se ukvarjajo z odvisniki od drog. Takšna terapija je sicer težko izvedljiva, saj morajo ljudje razumeti, da so odvisni, preden se lahko vanjo vključijo. Morda bi bila zato še najbolj učinkovita nekakšna vrsta meditacije.

**Zelo dolgotrajno in plodovito je tvoje sodelovanje z Wernerjem Herzogom, čigar filmi so bili posneti na izjemnih, tudi ekstremnih lokacijah sveta. Velikokrat si bil od socialnih omrežij in interneta, vsaj v obliki, kot ju poznamo danes, zelo oddaljen. Ali so tovrstni projekti nekakšna meditacija, ki bi jo lahko označila za svojevrstno terapijo?**

Da, tovrstna terapija dejansko obstaja. V njej ljudi posadijo na jadnico in jih pošljejo v neurje. Na ta način doživijo moč narave, hkrati pa se v takšni situaciji sproži njihov prazgodovinski nagon za obstoj. Podobno je živeti v gorah, kjer se znajdeš v ekstremnih razmerah in občutkih. Takrat ti kot človeku ostane le to, da moraš preživeti. Naš problem z elektronskim, medijskim in virtualnim onesnaženjem je ravno vedno večje pomanjkanje življenja. Živimo v mestih, kjer je stika z naravo vedno manj, manjšajo pa se tudi njeni vplivi. Sem in tja morda kakšno drevo odvrže liste, a tega

ne začutimo, listov se ne dotaknemo, saj nas prehití namenska javna služba, ki ga hitro pospravi in odpelje. S tem se naše doživljanje narave sčasoma zmanjša zgolj na to, da jo opazujemo kot podobo na računalniškem zaslonu.

**Misliš, da je za človeka, ki želi biti v stiku s svojo umetnostjo in jo želi delati iskreno, pomembno, da je blizu narave in v stiku z njo? Pri številnih filmih, pri katerih si sodeloval, sem namreč kot gledalec dobil občutek, da si poskušal priti v stik s svojimi subjekti, pa naj so bili to roboti, živali ali ljudje.**

Mislím, da je to glavni smisel vsega. Ko smo snemali na Aljaski, tam ni bilo telefona, po drugi strani pa je bil na Antarktiki zaradi visokorazvitih znanstvenih postaj internet dostopen. Zato tam vplivu, o katerem sva govorila prej, veliko težje uideš. Če pa greš na Everest, si soočen z močjo narave. Druge poti, kot da greš v bazni tabor, kjer se tri dni navajaš na višinski pritisk, namreč ni. V nasprotnem primeru se zaradi višinske bolezni onesvestiš ali pa zaideš v smrtno nevarnost. V šotoru tako preživiš tri dni, brez česarkoli drugega razen narave. To je že dovolj dolgo obdobje, da se začneš počasi vračati k svojemu prazgodovinskemu bistvu, hkrati pa se s tem začne elektronska in mobilna abstinencija. Vsak mora najti svojo pot do abstinence. Morda je to lahko en dan na teden, ko ne pišemo elektronskih sporočil, ne gledamo televizije, ampak gremo v naravo, gledamo reko ali race na njej, ptice v letu, listje v vetru ali zvezde. S tem se borimo proti ujetosti v psevdoresničnost, ki nas prepričuje, da smo ves čas zasedeni. Ne gre za zasedenost, ampak ujetost v vrtincu nečesa, za kar nihče ne more reči, kaj pravzaprav je. Kljub temu nam preprečuje, da se sprostimo, da čutimo, da ljubimo ljudi

in jih morda samo pogledamo v oči ter takrat pozabimo na vse ostalo. Primer te navidezne zasedenosti je recimo, ko se z nekom pogovarjamo na štiri oči in hkrati že pišemo sporočila nekomu drugemu. Ta ujetost v vrtincu nam dejansko preprečuje, da bi se lahko osredotočili na eno samo stvar.

***Ko sva se sprehajala skozi mesto, sva videla veliko ljudi, ki so sedeli za mizami lokalov. Namesto da bi se pogovarjali, je bil vsak na svojem mobilnem telefonu, s čimer njihova prava resničnost pravzaprav postane virtualna. To je seveda mogoče opaziti na vseh področjih življenja, tudi na filmskih snemanjih. Misliš, da so bili ljudje včasih pri ustvarjanju s filmskim trakom bolj pripravljeni in disciplinirani? Da danes, ko delo v večini poteka na digitalni način, tudi raven zbranosti in discipline ustvarjalcev ni več enaka?***

Jasno, da ni. Pri filmskem traku si moral biti osredotočen, saj nihče, razen direktorja fotografije, ni vedel, kakšen bo končni rezultat. Edino on je imel to moč, da je domišljijo lahko prenesel na film. Vsi ostali sodelavci so morali biti zelo zbrani, saj neskončne ponovitve niso bile mogoče, rezultat pa je moral biti odličen. Za to je bila potrebna koncentracija, saj je bila zaradi visoke cene filmskega traku priložnost velikokrat le ena. Dandanes je stvar drugačna. Skoraj vsak sodelavec na snemanju ima svoj monitor in vidi svojo sliko, s tem pa si lahko ustvari tudi svoje mnenje, ki ni nujno enako kot režiserjevo, scenografovno ali snemalčevo. Ljudje z različnimi mnenji začnejo debatirati, temu pa nato sledi še snemanje, ki ga je v skoraj vsakem primeru mogoče ponoviti, zato je koncentracija vse manjša. V tem svetu je težko ustvariti osredotočen opus, saj je vse postalo neosredotočeno.

Ljudje niso zbrani in se zanašajo na ponavljanje. Poleg ponovitev lahko zaradi cenovne dostopnosti tehnologije posnamemo ogromne količine naključnega materiala in ga odnesemo v montažo, kjer v njem iščemo male draguljčke, ki so morda tam, morda pa tudi niso. Če imamo srečo, lahko najdemo kakšnega. Zato je pomembno, da se izogibamo preveliki količini montaže. Številni režiserji so privzeli pristop neskončnega snemanja za montažo in prizore režirajo na tak način, da jih pokrijejo iz čim več različnih snemalnih kotov in planov, namesto, da bi se bolj ukvarjali z mizansceno in vodenjem igralcev. Zato mislim, da bi morala biti beseda *pokrivanje* (ang. covering), ki v zadnjem času postaja vedno bolj popularna v režijskem žargonu, izključena iz besedišča filmske umetnosti.

***Točno o tem govoriš v svojem diplomskem delu, svojevrstnem manifestu Ukinitev montaže (Abcshaffung der Montage), v katerem razmišljaš o filmski montaži. Kaj je razlog, da se dandanes filmski ustvarjalci zatekajo k mnogim kadrom in snemalnim kotom?***

Zame je koncept montiranja filmov velika laž ustvarjalcev, namenjena gledalcem, ki jo seveda prepoznajo. Ker pa običajno v večini niso filmski strokovnjaki, ki bi se ukvarjali s prepoznavanjem te laži, podobe na filmskem platnu gledajo, sledijo zgodbi in jo na nek način začutijo, vendar sem prepričan, da vsak gledalec podzavestno čuti, da gre za laž. To postane najbolj opazno v trenutku, ko je v filmu določena akcija, npr. ko si nekdo odreže prst ali nekoga zbije avto. Če je to narejeno brez montažnega reza in gledalec zato vidi celoten proces, kako si nekdo odreže prst, je njegovo doživljanje resničnosti

gotovo močnejše. Seveda bi pri tem rad poudaril, da ne mislim, da bi si moral igralec resnično odrezati prst! Obstajajo načini vizualnih posebnih učinkov ali kaskaderjev, ki lahko ustvarijo to iluzijo. Za uspešno prepričevanje gledalca moramo torej postati mojstri trikov, nekakšni čarodeji, kakršen je bil George Méliès, ki je na filmskem platnu ustvarjal magijo znotraj kadra. Biti moramo čarovniki, ne pa iskalci in montažerji naključnih biserov.

***Posnel si vrsto dokumentarnih filmov, vendar se tudi pri ogledu igranih zdi, da se tvoj pristop k filmski fotografiji in vizualni poetiki ne razlikuje.***

Res je, moj pristop se ne spreminja. Vendar to ni le moja vizija, ampak vizija mnogih, ki so to odkrili na enak način kot jaz. S tem mislim na ustvarjalce francoskega novega vala, novega evropskega filma in druge, pri katerih je šlo za iskanje resnice na platnu, kar je sčasoma močno vplivalo tudi na hollywoodski film. V sodobnem filmu je veliko poskusov takšnega ustvarjanja, ampak redkim uspe priti do bistva in ga prenesti gledalcem. Med njimi bi omenil Alejandra Iñárrituja ali Alfonsa Cuaróna s filmoma *Povratnik* (The Revenant, 2015) in *Roma* (2018). Pri drugem je režiser sicer ubral drugačen filmski pristop, saj je ustvaril odlično mešanico sekvenc v enem kadru in tistih, ki so zmontirane. *Roma* ima tudi zato veliko filmske magije, s pomočjo katere gledalca popelje v nov svet in ni le *slika* v reviji, ki se spremeni, ko obrnemo stran.

***Kako pa se razlikuje tvoj pristop glede na velikost produkcije nekega filma? Po eni strani si sodeloval na visokoproračunskih hollywoodskih filmih, po drugi pa tvoje ustvarjanje***

*seže v polje nizkopračunskih del. Čeprav si imel priložnost sodelovati z veliko številčnejšimi ekipami in bi lahko tvoja filmografija botrovala rahlo vzvišenemu odnosu do (v primerjavi s hollywoodskimi) manj obsežnih filmskih projektov, sva pri filmu Miroslava Mandića Sanremo sodelovala odlično, v vzdušju, ki je bilo na trenutke izjemno sproščeno in kreativno.*

Menim, da medčloveške odnose in pristope ustvarimo sočasno z iskrenostjo do filma, tematike in prevajanja lastne vizije na platno. Če nisi iskren pri svojem ustvarjanju, kako lahko potem dosežeš pri filmu nekaj iskrenega? Zakaj bi bil drug človek, ko snemaš z drugimi ljudmi? Sam se na enak način pogovarjam s predsednikom države na sprejemu kot z brezdomcem, ki ga srečam na poti skozi mesto. Ko z nekom sodelujem, sva oba del ekipe, ki ima skupni cilj, ne glede na to, kako velik je proračun projekta. Vedno sem odprt za dialog in ideje svojih sodelavcev. Tudi pri filmu *Sanremo*, ko sva delala skupaj, je bilo tako vzdušje. Ne bojim se kreativnega sodelovanja in idej drugih. Njihovih predlogov ne jemljem kot nekaj, kar bi me ogrožalo, temveč mislim, da lahko močno prispevajo k dvigu kakovosti končnega filma.

*Se morda v tem skriva razlog, da se je toliko različnih režiserjev, z različnimi ustvarjalnimi pristopi in pogledi, odločilo za sodelovanje s teboj? Je imela ravno tvoja iskrenost pri tem veliko vlogo?*

Prepričan sem, da je bila iskrenost eden pomembnejših razlogov. Zdi se mi, da se režiserji v moji prisotnosti počutijo varno, saj svoje ustvarjalne energije ne trošim za igro moči, ampak vedno skušam pomagati projektu. Vedno iščem ljudi, ki to razumejo in želijo sodelovati. Zanimivo je, da mnogi igralci,

s katerimi sem delal, recimo Val Kilmer ali Nicholas Cage, rečejo, da bodo za svoje režijske projekte poklicali mene. Prepričan sem, da vsak od njih pozna na stotine drugih direktorjev fotografije, ki bi jih lahko poklical, a mislim, da gre pri odločitvi zame za človeški faktor. Tam sem namreč kot Peter, ne kot politik, direktor fotografije ali nek tretji človek. Tam sem kot jaz osebno. Podobno se je zgodilo z igralcem Jamesom Francom; spoznala sva se pri filmu, v katerem je igral, nato pa me je povabil k sodelovanju.

*Kako se kot upornik in preizpraševalec struktur znajdeš v vlogi profesorja na HFF? Si žar revolucije in uporniške ideje ohranil ali bi lahko rekel, da te je sistem ukalupil?*

Kot profesor sem še vedno upornik! V teku let sem se naučil sodelovati s strukturo in ljudmi. Spoznal sem, da če si samo upornik, te slej ko prej odstranijo. Vedno moraš hkrati z uporništvom ohraniti komunikacijo, ki je izjemnega pomena tudi dandanes tako v politiki kot v trenutni epidemiološki situaciji, ko delitve in postavljanje meja pridejo še bolj do izraza. Pomanjkanje komunikacije privede do vedno večjih sporov in delitev. S svojim delom v vlogi profesorja ljudem pokažem možnosti in rešitve, a pri njih ne vztrajam brezkompromisno. Če ne razumejo, se ne strinjajo ali mi ne sledijo, ko jim želim nekaj razložiti, lahko potem naredijo, kar želijo. Podoben se mi zdi problem staršev, saj pri vzgoji otrok ne morejo odvzeti moči otroške izkušnje. Če otroku rečeš, da se bo na štedilniku opeknel, pa te pri tem ne uboga, se bo moral slej ko prej opeči, da bo sprevidel resnico in smisel tvojih besed.

*Povezanost z naravo se kaže tudi v tvojem življenjskem slogu. Živiš na*

*kmetiji, obkrožen si z živalmi. Daješ vtis, da ti je mar za Zemljo in se zato boriš za njeno dobro, obenem pa iščeš vedno nove tehnologije ustvarjanja in razširjaš svoje znanje o različnih tehnoloških področjih. Kako torej krmariš med tema dvema, včasih tudi nasprotujočima si področjema, da nisi po eni strani preveč odmaknjen od resničnosti vsakdana ali po drugi prevelik tehnokrat?*

Mislim, da se s tem vprašanjem sklene krog. Na začetku sva govorila o različnih internetnih identitetah, ki jih moramo ustvariti, da ne zapremo svojega miselnega obzorja. Govorila sva o komunikaciji in o tem, kako pomembno je, da ljudje med seboj izmenjujemo stališča. Bistvenega pomena je, da poskušaš razumeti tudi perspektivo nekoga, za kogar misliš, da je neumen. Obstaja verjetnost, da se na koncu izkaže, da ima on prav in si ti tisti, ki je neumen. Ko se potrudiš in poskušaš razumeti njegovo pozicijo, lahko z njim vzpostaviš komunikacijo in mu pomagaš, da preseže meje svojega ozkega pogleda. Morda pa on pomaga tebi, da ti presežeš svojega. Enako je pri filmskem ustvarjanju, ki brez tehnologije praktično ni mogoče. Tako dolgo torej, kot bom v tem poslu, se bom izobraževal in učil o novih tehnologijah, navidezni resničnosti in vizualnih učinkih, ter se trudil ostati v stiku s tem. Ko pa se bom enkrat upokojil, čeprav ne vem kdaj bo nastopil ta čas – morda nikoli, bom vse to izpustil, živel na morju in gledal galebe.

*Ko rečeš galeb, me to spomni na eno izmed obdobj tvojega življenja. Mislim na tisto, v katerem si se preizkusil v vlogi lastnika restavracije na Lošinju. Si bil tudi kuhar ali samo gazda?*

Bil sem gazda, moja žena pa je bila chefinja. Poleg nje smo vzeli v službo



Peter Zeitlinger in Werner Herzog na snemanju filma Pokvarjeni poročnik: New Orleans (2009), foto: osebni arhiv



izšolanega kuharja. Restavracija se je imenovala *Bora bar*, bila je v Velem Lošinjju. Pravzaprav je še vedno tam, še vedno je odlična restavracija, vendar je zdaj ne vodiva več midva, ampak je njen *gazda* fant po imenu Marko.

***Kako pa je prišlo do tega, da si odprl svojo restavracijo?***

To se je zgodilo v času, ko sva z ženo živela na Hrvaškem, kjer pravzaprav ni veliko dobre hrane. Če ješ meso, je izbira seveda ogromna, ker pa sva

vegetarijanca, so bile najine možnosti izbire raznolike in okusne kulinarike zelo zmanjšane. Poleg tega sem imel v tistem času idiotsko vizijo, da bi ustvaril verigo restavracij pod imenom *Bora bar*, ki bi se raztezala po vsej jadranski obali, vse do Dubrovnika. Mislil sem, da bi tako lahko postal milijonar in s tem denarjem financiral filme, ki sva jih z ženo želela posneti, da bi rešila naš planet. Žal se te sanje niso uresničile, saj je bila restavracija predobra, nevoščljivost ljudi in okoliških gostincev pa

prevelika. Ozračje je skozi čas postajalo vedno bolj neprijetno, zato sva se odločila, da idejo opustiva in se preseliva drugam.

Kljub temu sem zagon v boju za naš planet ohranil, in kadar je le mogoče, jasno izrazim svoje prepričanje in podprem delovanje ekoloških organizacij. ■