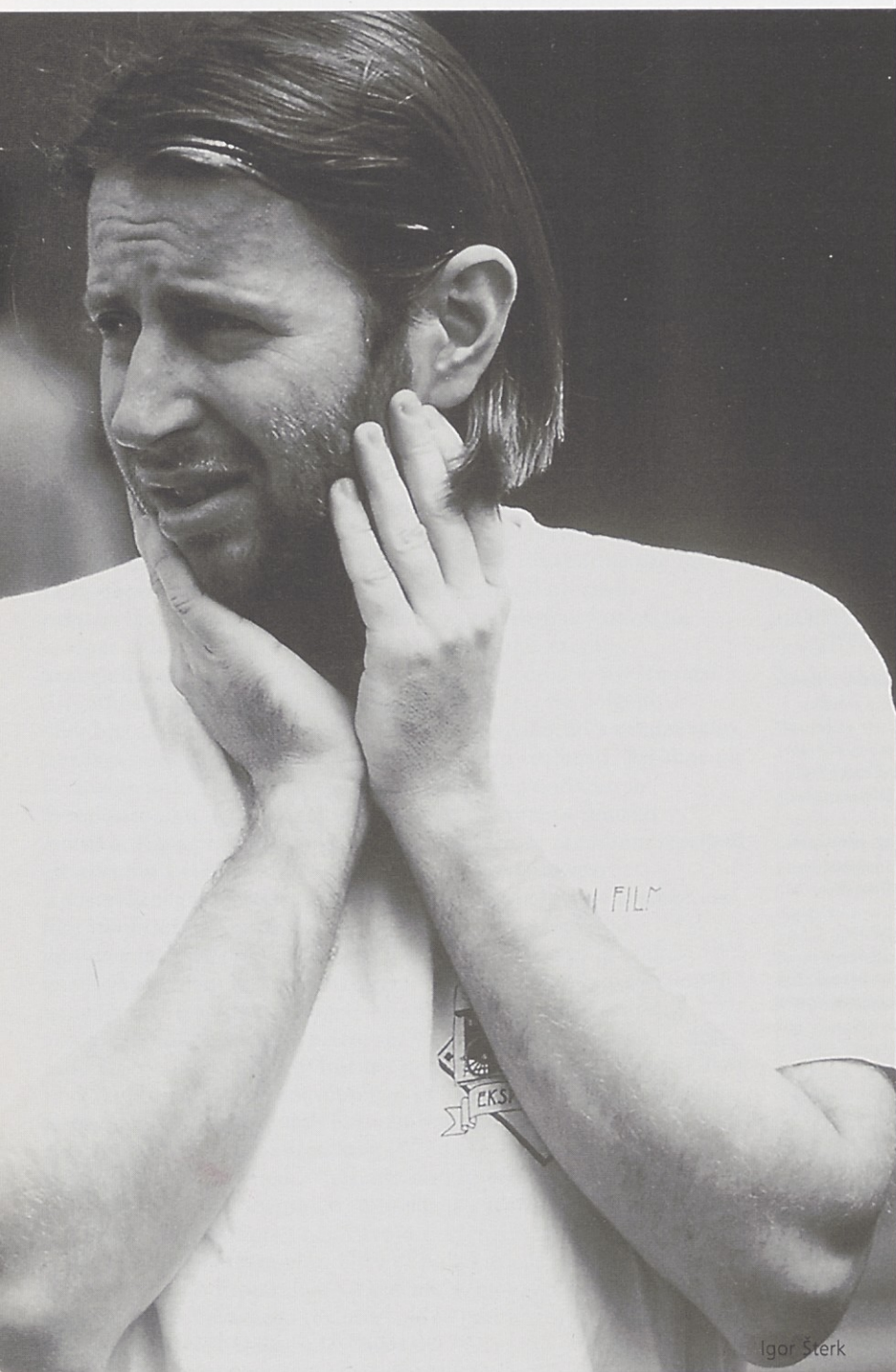


pogovor z igorjem šterkom



Ljubljana je tisti prelomni, drugi film, pri katerem je spodletelo že tolikim avtorjem. V primerjavi s tvojim prvcencem takoj zbode v oči ogromna razlika med filmoma – mirno ji lahko rečemo korak naprej –, ki je opazna že v sami zasnovi zgodbe.

Za film *Ekspres ekspres* je osnovno zgodbo prispeval Matjaž Pograjc. Povedal je pet stavkov, ki so me pritegnili, in na ta osnovni ključ sem potem obesil cel film. Pri *Ljubljani* je bil proces bistveno drugačen, saj sem o tem filmu sam razmišljal vrsto let. Prvo idejo sem dobil že leta 1993, po nekem življenjskem obdobju, ko sem zelo rad zahajal na Reko. Zdi se mi, da v tujem mestu veliko lažje začutiš, kaj se zares dogaja s tabo; v tem konkretnem primeru je šlo za slovo za mladosti, če se izrazim kar najbolj preprosto. V domačem mestu se stvari odvijajo počasi in sprememb niti ne opažaš, saj se iz dneva v dan spreminjaš, staraš tudi sam. Na Reki, kamor sem potem zahajal samo še dvakrat, trikrat na leto, pa sem naenkrat občutil prepad, razkorak med načinom mišljenja in doživljanja mladosti pri osemnajstih, devetnajstih, in potem pri štiriindvajsetih, petindvajsetih. Mladost se je začela razkrajati, kar me je zadelo naravnost v srce. Še danes se spomnim trenutka, ko sem se tega prvič zavedel: po neki cesti sem se spuščal navzdol v mesto, v nekem trenutku se mi je odprl čudovit pogled nanj in takrat sem si rekel, da bom o tem občutku nekoč posnel film. Ko sem o filmu razmišljal naprej, sem bil prepričan, da ga bom tudi posnel na Reki. Všeč mi je kombinacija industrijskega, mestnega in morskega okolja in še cel kup drugih okoliščin. Kasneje sem ugotovil, da si revna slovenska produkcija preprosto ne more privoščiti snemanja nekega filma v celoti na tujem, in obenem v Ljubljani takoj našel tudi veliko prednosti. Uvodnega in zaključnega prizora filma, ki se dogajata na Ljubljanskem gradu, ne bi mogel posneti nikjer drugje. Če se ozrem nazaj, ugotavljam, da je vsekakor je v celoti bolje, da sem film posnel v Ljubljani.

Kako in kdaj je potem nastal scenarij?

Nastajal je na zelo kompleksen način in zelo dolgo časa. Dvomim, da bom še kdaj v življenju sestavljal scenarij za kakšen film na tako nenavaden način. Vse od leta 1993 je tlelo v glavi, dokler nisem najprej našel ogrodja filma. Natančno sem vedel, kako se mora film začeti in kako končati. Sicer danes film izgleda malo drugače, kot je bilo zamišljeno, saj je od moje prvotne ideje začetka filma ostal samo prizor v secirnici; konec, zadnjih pet kadrov, podloženih s Schubertom, pa je natanko tak, kot

sem si ga zamislil takoj, ko sem začel razmišljati o filmu. Ves čas sem vedel, o čem mora film govoriti, jasna sta mi bila njegov začetek in konec, tisto vmes pa je nastajalo na zelo zanimiv način. Začel sem si zapisovati dogodke, ki so se dogajali meni, mojim znancem in prijateljem ter na osnovi tega postavljati filmske prizore. Nisem imel ne pripovedne črte ne oseb. Edino merilo, ki sem ga upošteval, je bilo, kako zanimiv je nek dogodek zame in kako zanimiv bi utegnil biti na platnu skozi prizmo tega, o čemer sem želel govoriti. V nekaj letih se je tako nabralo približno dvesto različnih prizorov, od katerih sem potem več kot polovico črtal. Med nabiranjem vse te množice prizorov sem seveda razmišljal tudi o filmskih likih, vendar sem bil glede tega dolgo časa v dvomih. Naj bo glavni junak študent medicine ali arhitekture? In podobno. Ravno ko sem končeval *Ekspres*, so se stvari začele postavljati na svoja mesta. Iz mozaika zgodb se je sestavil scenarij in takrat sem šele lahko resno začel razmišljati o junakih, graditi neke prizore na novo skozi like. Dva ženska lika sem na primer združil v enega. Ves čas je šlo v bistvu za zgoščevanje, iz vse razpršenosti idej je počasi rasel scenarij.

Končna podoba filma namiguje na nezmožnost postavitve jasnih mej ločnic med fazo pisanja scenarija, snemanjem in montažo.

Seveda, saj se je film v vseh teh fazah zelo spreminjal. V montaži smo se soočili z velikimi izzivi in težavami. Film je namreč zdaj videti precej drugačen, kot je bil zastavljen v scenariju. Spremenilo se je ogromno stvari. Prizor, ki na primer zdaj odpre film, naj bi se po prvotnem načrtu zgodil šele globoko v drugi polovici filma. Bilo je celo tako težko, da po prvih treh mesecih dela v montaži film ni in ni hotel zaživeti. Ves čas sem se zavedal, da razpolagam z veliko zelo močnimi posamičnimi prizori, vendar spočetka preprosto nisem našel ključa, po katerem bi jih povezal v smiselno celoto. Tako, ki bi vsebovala suspenz, gledalca vlekla naprej iz prizora v prizor, iz kadra v kader. Te točke absolutno nisem mogel doseči. Zelo pomembna spodbuda je potem prišla s strani Vlada Škafarja. Spomnim se, da smo po treh mesecih dela v montaži imeli nekakšen "krizni sestanek", na katerega je Vlado prinesel neko razpredelnico, ki je najprej nihče niti ni dobro razumel. No, izkazalo se je, da je bilo to izhodišče za pozitivne spremembe, saj sem kmalu zatem našel pravi način, kako vse zgodbe uspešno prepletati. Seveda so se stvari še vedno sproti spreminjale, vendar smo v tistem trenutku prišli oziroma zašli na pravo pot.

Katera izmed prej omenjenih faz ustvarjalnega procesa je bila najbolj odločilna?

Težko vprašanje. Na snemanje filma gledam kot na potovanje z ladjo, ki ji na poti stoji tisoč čeri – in samo ena čer je dovolj, da ladja potone. Zato je vsaka čer zelo pomembna. Osebnost najbolj uživam pri pisanju scenarija in v montaži, predvsem zaradi intimnega vzdušja, ki si ga tam lahko privoščim. Snemanje predstavlja paradoks, ki mi ni preveč všeč: snemaš na primer film, v katerem govoriš o zelo intimnih stvareh, o takih, ki jih ne zaupaš niti prijateljem, potem pa na snemanju takega intimnega prizora okrog tebe skače in nori petdeset ljudi. Čuden je ta razkol, razlika med tem, kar se potem dejansko dogaja na snemanju. Seveda pa drži, da brez snemanja ni nič, saj je prav snemanje tisti ključni trenutek, v katerem se stvari postavijo na svoja mesta. Tam se izkaže, ali so bile odločitve za igralce prave, ali zamišljeni kader zaživi ali ne. Sam se rad zelo skrbno pripravim na snemanje. Pred snemanjem *Ljubljane* sva s scenografom hodila okrog po

predvidenih lokacijah in fotografirala drug drugega v prostoru. Tako sem dobil foto-strip, ki sem ga lahko uporabil kot snemalno knjigo. Ampak kakor koli se poskusiš pripraviti na vse, je na snemanju vedno prisoten element nepredvidljivosti, na katerega je treba računati. Včasih filmu pomaga, včasih ne. Veliko stvari pa seveda lahko zaživi šele v montaži. V tem smislu je moj film zelo krhek, saj je bil prav na vsaki točki občutljiv za najmanjše spremembe. Že pri *Ekspresu* sem se glede tega počutil zelo nemočnega, saj sem kmalu ugotovil, da slabo ocenjujem, kako bo določen prizor dejansko izpadel. Prizor, za katerega sem bil pri *Ekspresu* med snemanjem prepričan, da bo odličen, mi je v montaži nakopal cel kup težav in tudi na koncu je izpadel bolj medlo.

Za kateri prizor gre?

Takrat, ko dva mulca na blagajni železniške postaje dihata na steklo, ko ne moreta dobiti kart. Na snemanju je bilo vse skupaj videti res dobro in bil sem prepričan, da bo vsaj ta prizor res prva liga, če bo že cel film polomija. Potem pa v montaži prav tega prizora nikakor nisem mogel sestaviti skupaj tako, da bi izpadel v redu. Po drugi strani pa je na primer prizor, v katerem Grega Bakovič pleše na Vivaldija, med snemanjem zame predstavljal skoraj konec sveta. Že dan pred snemanjem sem ugotovil, da ga nikakor ne bom mogel posneti tako, kot sem si zamislil v snemalni knjigi, ki sem se je sicer zelo držal. In nato res nisem mogel posneti treh četrtnin tistega, kar sem si zamislil. Takrat sem se res počutil poraženega. Med montažo sem potem ta prizor preskočil, ves čas sem ga odrival, ko pa sem se ga naposled lotil, je izpadel kot eden najboljših prizorov v celem filmu. Med montiranjem *Ljubljane* je bila situacija še bolj delikatna, saj za razvoj zgodbe praktično ni nujno potreben noben prizor. Vsak bi se lahko znašel na začetku ali koncu filma, saj je bilo v scenariju zelo malo trdnih dramaturških ključev, ki bi zakoličili sosledje sekvenc. Povsod je polno malih namigov, vendar je bila vsaka odločitev zelo težka. Recimo prizor, ko kamera gleda skozi okno, zunaj pa se izmenjujejo štirje letni časi. V nekem trenutku se mi je ta podoba zardela tako nepomembna, da se skoraj ne bi lotil snemanja. Ko pa sem enkrat to posnel, sem ugotovil, da čisto v redu zaživi. Po drugi strani spet obstaja kup prizorov, ki jih zdaj v filmu ni, pa so se mi med snemanjem zdeli blazno dramatični in odločilni. Izkazalo se je, da lahko film v svoji končni podobi mirno shaja brez njih

Kako natančna je bila snemalna knjiga?

Zelo, zelo natančna. Sam na primer vedno pravim, da so najboljši montažni prehodi tisti, ki so predvideni že v scenariju. Recimo prizor, v katerem Grega (Zorc) masturbira, potem pa se zgodi preliv na svetlobo, ki potuje po steklu avtomobila, v katerem se vozi Tjaša (Železnik). Tako je bilo zamišljeno že v scenariju, že takrat se mi je zdelo, da bo to lep prehod. Zdaj sicer deluje kot dobra montaža, vendar je bilo dejansko vse predvideno že v scenariju. Scorsese je zelo lepo povedal, da se vsak film rodi trikrat. Prvič med pisanjem scenarija, drugič na snemanju in tretjič v montaži. Vsak od teh treh segmentov je svet zase. Če slabo zmontiraš najboljši material, bo nastal slab film. Po drugi strani pa iz slabega scenarija, slabih igralcev in slabih posnetkov še tako vrhunska montaža ne bo naredila dobrega filma.

Vsi igralci v *Ljubljani* so izredno prepričljivi, obenem pa o njih ne izvemo praktično nič konkretnega. Kako si jih pripravil, da so tako dobro zasedli predvidene vloge? Zanimivo vprašanje. Izjemna izkušnja je bila zame že avdicija. Od samega začetka mi je bilo jasno, da moj

film gradi na mladih ljudeh, fantih in puncah. Med pisanjem scenarija mi zelo pomaga, če si predstavljam konkretne obraze za like iz scenarija, pa naj si bodo to igralci, znanci ali preprosto ljudje s ceste. Lažje je graditi zgodbo z obrazi kot pa z abstraktnimi podobami. Zgodilo pa se je, da sem od osmih, devetih glavnih likov, za katere sem imel v mislih že konkretne osebe, potem – razen enega – na avdiciji našel ljudi, ki so veliko bolj ustrezali mojim zamislim. Nato sem jim dal scenarij in jim rekel, naj me zasujejo z vprašanji. Da ne bi razlagal tja v tri krasne, sem jih prosil, naj najprej dobro preberejo scenarij in potem začnejo vrtati vame. Potem so stekli pogovori, zanimalo me je njihovo mnenje, skupaj smo iskali skupno pot. Zame je zelo pomembno, da skupaj z igralcem prideva čim dlje v utemeljitvi posameznega lika. Iskreno povedano se zdajle niti ne spomnim več podrobnosti iz te faze. Vedno sem poskusil imeti pripravljen odgovor na vse, kar so me vprašali, obenem pa sem upošteval tudi vse njihove predloge, ki so bili vseh tudi meni.

Kako oseben je potem cel film?

Kar precej. Večina situacij dejansko izhaja iz mojega življenja ali življenja določenih ljudi okoli mene. Lep primer se mi zdi konflikt glavnega junaka z očetom, ki ne najde sporočil o telefonskih klicih, ki mu jih sin piše na listke in lepi okrog telefona. Dejansko se mi je ves čas dogajalo, da se je moj oče jezil, ker ni našel teh listkov. Potem sem mu listek nekoč zalepil na ekran televizije in spomnim se, da je bil oče takrat strašno zadovoljen. Prišel je do mene in me potrepljal. Ta trenutek topline je ostal v meni in se preselil v film, kjer smo priča podobni situaciji, ko zadovoljni oče potihoma odpre vrata sinove sobe in gleda spečega fanta. Privlači me dejstvo, da je lahko samo v odpiranju in zapiranju vrat skrito toliko lepega v odnosu med dvema človekoma. Zvok tega prizora smo delali zelo skrbno, stišali smo škripanje tistih vrat skoraj do neslišnosti, da je vse skupaj izpadlo zelo nežno.

Zanimivo, da si omenil ravno ta prizor, ki sem ga sprva imel za najšibkejšo točko filma. Zdelo se mi je, da vsebuje za odtenek preveč patosa, da bi se zlil s celoto. Ko pa sem svoj zadržek po ogledu filma omenil prijateljski, mi je nasprotovala, češ da gre zagotovo za rekonstrukcijo resničnega dogodka, ki je kot tak opravičen tovrstnih zadržkov.

Res je, pa tudi sicer se skozi like nenehno vlečejo moji osebni strahovi, želje, neizpolnjena hrepenjenja. Pod drugi strani pa vsi ti občutki niso samo moji, ampak pripadajo celi generaciji ljudi, ki je odraščala vzporedno z nastajanjem filma.

V filmu gledalcem posreduješ te občutke, obenem pa namenoma ne ponujaš nobenih konkretnih odgovorov, kako naj si posamezne prizore razlagajo. Najbolj to pride do izraza v sijajnem zaključku filma, ki je emocionalno nabit do vrhunca, odgovori pa še vedno obvisijo v zraku.

Za moje junake mi ni vseeno. Nikakor pa nočem moralizirati in ponujati svoje razlage. Zavestno sem se izogibal kakršnim koli moralnim naukom, ki bi mi lahko ušli. Nerad se postavljam v vlogo sodnika. Naj bo film odprt do največje možne mere in naj ga vsak gledalec doživlja po svoje. Sam imam seveda zelo jasno interpretacijo doživljanja tega filma, vendar je v mojem interesu, da ga vsak izkusi po svoje. Hvala bogu, če si bo nekdaj konec razlagal čisto drugače, kot si ga sam. Želel sem samo postaviti ogledalo, ne pa zabijati dejstev. Lep primer je na primer posnetek rojstva na koncu. Pomen tega prizora je izrazito ambivalenten. Rojstvo lahko

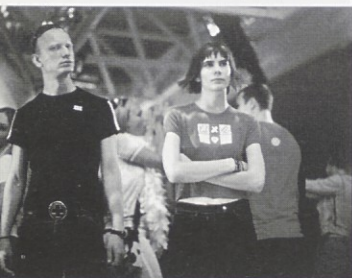
pomeni svetlo točko, novo upanje, lahko pa ima tudi povsem negativen predznak. Tjaša v filmu očita svoji mami, kako je bila celo življenje odvisna od očeta, nato pa sama izbere enako usodo in morda bo tudi njena hči šla po tej poti. Film govori predvsem o neizživetih priložnostih. Ena temeljnih stvari, o katerih sem hotel govoriti, je ogromen prepad med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si enkrat star trideset. Razblinjenje mladostnih idealov. Grega v zadnjem prizoru ni več srečen, kot je bil prej, ko je plesal. Apatičen je, okrog njega razbija glasba, on ima zaprte oči in od vseh lepih občutkov, ki so ga obhajali nekoč med plesom, je ostala samo še tehnika. Vsa lepa čustva so se razpršila. Zelo vseh mi je bilo, ko mi je nekdo po filmu rekel, da se je v enem zaključnih kadrov na ljubljanskem gradu spraševal, če se bo Grega vrgel dol ali ne, potem, ko ga je videl v čisto zadnjem kadru, pa je ugotovil, da je v bistvu vseeno in da je mogoče tak konec še bolj grozen.

Mišliš, da bi bila likom iz *Ljubljane* vseh *Ljubljana*?

Zdaj sta me pa našla nepripravljenega. Nimam pojma. Me pa seveda zelo zanima, kakšni bodo odzivi na film.

Po načinu in ritmu kadriranja, deloma pa tudi po vsebini, *Ljubljana* spominja na filme tajvanca Tsai Ming-Lianga.

Malo zagotovo, a je *Ljubljana* daleč, daleč od tega, kar me pri Tsai Ming-Liangu očara. Ko sem prvič videl njegov film *Živela ljubezen*, je bilo to zame neverjetno odkritje. Tudi vsi ostali njegovi filmi se mi zdijo fantastični. Seveda obstajajo tudi drugi režiserji, ki delajo na podoben način in me zelo navdušujejo. Recimo ves ta novi val francoskih režiserjev in režiserk, Bruno Dumont, Laurent Cantet, Sandrine Veysset, pa še cel kup sem jih najbrž pozabil. Zanesljivo sem bil pod vplivom, predvsem Tsai Ming-Lianga, vendar je bil ta vpliv na začetku izrazito podzavesten. Šele na neki točki sem se zavedel, da *Ljubljano* v bistvu gradim kot serijo kadrov-sekvenc. In nato pomislil, da to verjetno izvira iz mojega oboževanja Tsai Ming-Lianga. Potem sem se ustrašil, če to ni morda že preveč, vse to pretiravanje z dolgimi kadri. V tem smislu je kot naročen prišel film *V lero*, ki je sijajno zrežiran in vsebuje ogromno kadrov-sekvenc. Takrat sem videl, da se lahko tak način snemanja absolutno obrestuje. Film *V lero* mi je potrdil, da sem na pravi poti razmišljanja in da moram film dograditi po načelu enega kadra, enega prizora. Vesel sem, da sem vztrajal v tem prepričanju, čeprav so se mnogim porajali dvomi o uspešnosti takega podviga. Vsak prizor sem namreč posnel izključno kot kader-sekvenco, brez bližnjih planov za vsak primer, če glavni posnetek spodleti. Poudaril bi, da je tak način dela izredno zahteven predvsem za igralca. Spomnim se izkušnje s snemanja *Ekspresa*, kjer sem snemal na klasičen način, najprej plan, nato kontraplan, in sem nato lahko zelo veliko izrazil, ki po igralski plati niso bile v redu, preprosto izrezal. Kader-sekvenca je v tem smislu do igralca zelo nemilostna, saj kader na koncu je, kakršen pač je. Ničesar ne moreš izrezati. Nobena kader-sekvenca ni popolna, saj v minuti, dveh, treh, noben igralec ne bo zdržal in bil brezhiben. To je pač treba vzeti v zakup in lahko se samo priklonim svojim igralcem, ki so opravili res čudovito delo. Sploh če pomislim, da so mnogi prvič delali na celovečernem filmu oziroma imeli tako velike vloge. Delo z njimi je bilo pravo veselje, nobene neučakanosti, sama prijaznost in potrpežljivost. Prava kriza se je začela šele v montaži, ko se je izkazalo, da razpolagamo s kupom lepih prizorov, ki so se po prvih treh mesecih dela v montaži sestavili v nekaj, kar ni bilo ne tič ne miš. Danes se mi



zdi, da je film sestavljen skupaj optimalno. Prej sem že govoril o izzivih v montaži; naj omenim še problem, ki ga je predstavljal uvodni kader. Na začetku je bil predviden prizor smrti – očitno se je film moral začeti z neko smrtjo –, vendar s prvotno zamišljeno smrtjo nekaj ni bilo v redu. Ko sem jo izrezal iz filma, sem bil povsem zbežan. Nisem več vedel, kako začeti film. Potem je nekdo predlagal, naj na začetek uvrstimo prizor s smrtjo na Ljubljanskem gradu. Ideja se mi je sprva zdela celo nekoliko preveč radikalna, danes pa ugotavljam, da bi bil film pol slabši brez tega začetka, ki na nek način postavi okvir celemu filmu. Konec filma nas zdaj vrne na točko iz začetka. Ne vemo, zakaj se je zgodil samomor in film nam ves čas po malem odgovarja na to vprašanje, postane celota z maksimalnim izkupičkom.

Zdi se, da že ta prva smrt s svojo simbolno težo napove ton prihajajočega filma. Samomorilec se mora povzpeti na stolp, premagati mora nek napor, preden lahko izvrši svoje dejanje ...

Prvotno zamišljena smrt je bila prometna nesreča in zaradi številnih razlogov ni delovala. Ljubljanski grad se je izkazal kot zelo hvaležna lokacija za ta prizor, saj se je prav v tej točki ogromno mojih hotenj zbralo v eno; nenazadnje se iz grajskega stolpa ponuja krasen razgled na mesto.

Kljub že omenjani temeljni drugačnosti med tvojim prvencem in *Ljubljano* pa je vendarle čutiti tudi nekakšno trdno notranjo povezavo med obema filmoma, ki bi jo bilo mogoče na eni strani povezovati z Dancyevskim pojmovanjem *cinefilske etike*, na drugi pa z vprašanjem avtorskega pristopa k filmu.

Velikokrat sem se tudi sam spraševal o tem. Najverjetneje gre za stvar senzibilitete. Veseli me, da je *Ljubljana* tako drugačen film od *Ekspresa*, da sem iz enega grma skočil v čisto drugega, da se ne ponavljam v nekih obrazcih. In čeprav je *Ekspres* blazno idealističen, poln optimizma, *Ljubljana* pa njegovo nasprotje, se po drugi strani še vedno vračam k *Ekspresu*. Težko to natančneje razložim, zanesljivo je le to, da iz filma v film vlečem nek čisto svoj občutek za film. Moji naslednji filmi bodo veliko bolj podobni *Ljubljanam* kot *Ekspresu*, na katerega zdaj gledam kot na prvo ljubezen, nekaj edinstvenega. Zdaj sem napisal scenarij, zgodbo o družini, kjer analiziram vse možne stranpoti razmerja med moškim in žensko. Močno verjamem v ta scenarij. Spomnim, se, da je scenarij za *Ljubljano* prebral Jan Cvitkovič, se blazno razjezil in ga vrgel ob steno lokala, v katerem sva sedela, ker mu scenarij sploh ni bil všeč. Ko sem mu dal tega novega, sva se najprej pošalila, da že dolgo časa ni vrgel nobenega scenarija ob steno. Kmalu zatem mi je poslal SMS sporočilo in mi čestital za nov scenarij, ki mu je bil zelo všeč. Priznam pa, da je scenarij za *Ljubljano* izgledal precej čudno, mnogim se je zdel neprepričljiv. Pred leti sem bil izbran za sodelovanje v nekem evropskem projektu in kopica strokovnjakov, script-doktorjev, je prebrala scenarij za *Ljubljano*. Eden izmed njih ga sploh ni hotel komentirati, saj je bil scenarij tako zelo daleč stran od tistega, kar je on pojmoval kot “dober scenarij”. Na sploh se mi zdi velik problem sodobnega evropskega filma predvidljivost scenarijev, še posebej to velja za evropske koprodukcije, kjer si vsak ščiti svoj hrbet in potem, če film izpade slab, še vedno lahko reče, da je scenarij ustrezen merilom za “dober scenarij”. Sam potem gledam tak film in se dolgočasim. Takoj mi je jasna shema, po kateri je film narejen. Vse je preveč vpeto v sistem, v ene in iste kalupe, v obrazce in pravila pisanja “dobrega scenarija”, kar ne vodi nikamor. Zato mi je tako zelo všeč azijski film, kjer tega sistema

nikakor ne moreš razvozlati. In najbrž je v Evropi ogromno skritih talentov, ki svojega filma ne morejo posneti, ker njihov scenarij pač ne ustreza normativom “dobrega scenarija”.

***Ljubljana* je eden resnično redkih slovenskih filmov, ki si upa črpati navdih iz sodobnega vsakdana in tako ujeti duh časa.**

Gre za zelo zanimiv problem in upravičen očitek slovenskemu filmu, ki se mu tudi moj prvenec ne izogne. Ves čas se mi je zdelo, kot bi se vsi slovenski režiserji bali in bežali pred portretiranjem sedanjosti. Zato me je tako navdušil film *V leri*. Ko sem ga prvič videl, sem si lahko samo rekel: to je pa slovenski film, ki sem ga čakal celo življenje. Končno je nekdo posnel film, ki se v prvi vrsti dogaja tukaj in zdaj. Čeprav obenem drži, da bi se *V leri* lahko dogajal tudi pred dvajsetimi leti, saj vsebuje prvino časovne nedoločljivosti, kar je spet lahko kvaliteta filma. *Ljubljana* je polna duha časa. Na isto temo bi lahko posnel sto filmov in vsak bi izgledal drugače. Gre za stvar izbire, kaj te najbolj zanima in katerim podrobnostim se boš posvetil. Strogo gledano tudi *Ljubljana* ni portret sedanjosti, saj se je od leta 1995, ko sem film zastavil, pa do leta 2002, ko sem ga dokončal, marsikaj spremenilo. Recimo raverska scena se je iz velikih, masovnih dogodkov preselila v bolj privatno, klubsko sfero, tako da je film v bistvu portret polpreteklosti.

Od povprečja slovenskega filma *Ljubljano* loči še ena lastnost, ki je obenem tudi ena najpomembnejših kvalitet filma. *Ljubljana* je film, ki od gledalca zahteva brezpogojno sodelovanje; ne dojema ga kot pasivnega sprejemnika, ki mu je treba ugoditi, temveč mu izkazuje spoštovanje in ga vabi k izgradnji povsem lastne izkušnje. Pravi kiarostamijevski dotik.

Ko sem prebral Kiarostamijev tekst (*Gre za besedilo, objavljeno na prvi strani Kinotečnika novembra leta 2001, v katerem Kiarostami poziva k spoštovanju občinstva kot razumnega in tvornega dejavnika ter izključno prek sodelovanja občinstva vidi zorenje režiserjeve zaveze pripovedovanju resnice. Film se zato ne sme uklanjati nobenim receptom, temveč mora gledalcu puščati čas in odprte možnosti.*), sem bil tako navdušen, da sem v Kinoteki pokradel vsaj petdeset časopisov in jih odnesel domov. Da jih bom – bolj za šalo kot zares – lahko delil naokrog, če bo *Ljubljanam* kdo očital prav to odprtost. Tekst me je resnično očaral. Pred kratkim sem moral za katalog filmskega festivala v Rotterdamu oddati uradno izjavo režiserja in kot nalašč sem se spomnil citata Johna Bergerja, med drugim tudi filmskega publicista. Filmska pripoved ni voznja s kolesom, kjer se kolo ves čas dotika tal, temveč je veliko bolj podobna hoji, kjer med koraki obstaja prazen prostor, ki ga napolni gledalec. Mislim, da ta izjava v precejšnji meri velja za *Ljubljano*. Film pušča ogromno prostora gledalcu, praktično vsak montažni rez je elipsa v pripovedi, ki jo mora gledalec graditi sam. •