

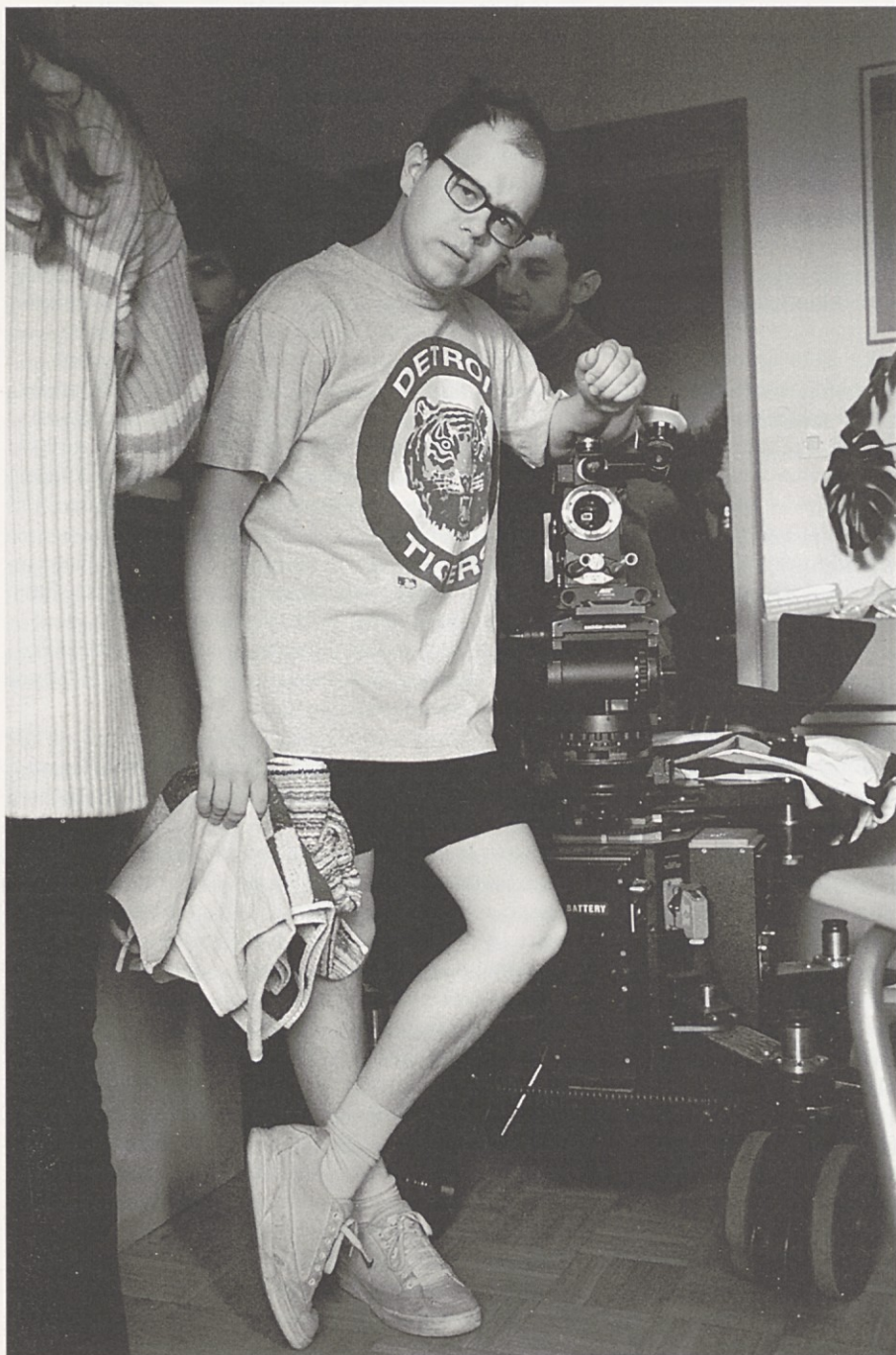
jure meden, mateja valentinič

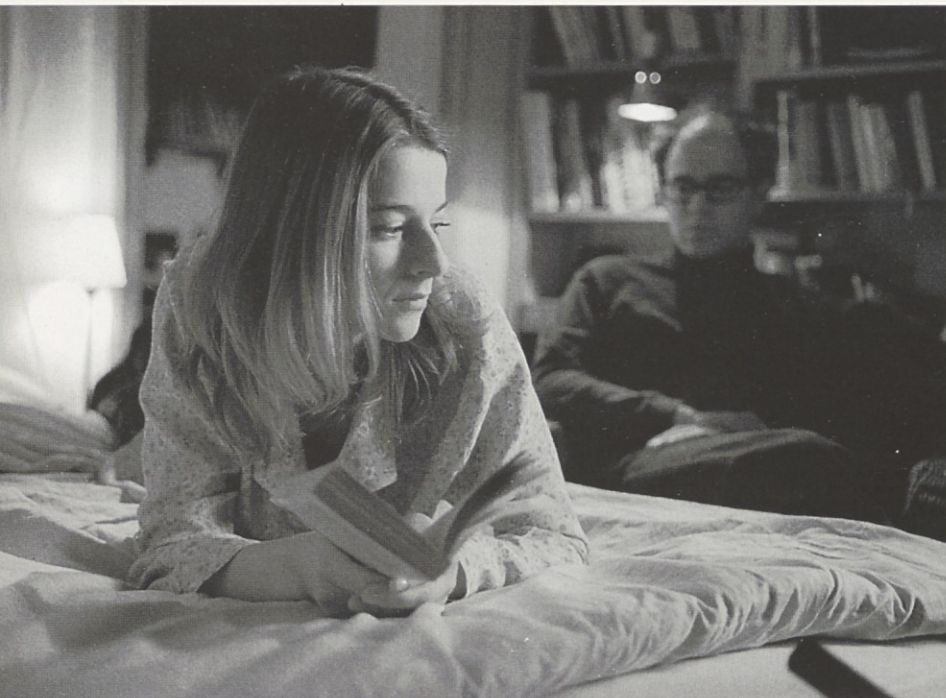
intervju z martinom srebotnjakom

Martin Srebotnjak, letnik 1972, absolvent računalništva ter filmske in televizijske režije, nase prvič opozori s kratkim študijskim dokumentarnim filmom Pepelca (1996). Tri leta kasneje z nagrajenim kratkim igranim filmom Kaj bi še rad? suvereno izkaže obvladovanje režijske obrti in nakaže smernice lastnega avtorskega izraza. Slednjega brusi dalje v lani posneti Odi Prešernu, svojem celovečernem prvencu. Skromno proračunska komedija z blago provokativno vsebino, posneta v rekordnih osemnajstih dneh, nase opozarja predusem kot drzen avtorski podvig: Martin pogumno nastopi v trojni vlogi režiserja, scenarista in glavnega igralca. Vsa tri polja zaznamuje nevsiljivost, prijetna umirjenost in bistrournost, končno in najbolj pravično sodbo o izdelku, ki bo premierno predstavljen na letošnjem Portorožu, pa bo podal gledalec, na katerega se Oda Prešernu izrazito obrača.

Bi lahko sam na kratko opredelil svoj film *Oda Prešernu*, glede na to, da še ne igra v kinematografih?
To je majhen film za veliko nacijo. Mislim, da gre za tiste vrste film, ki ga Slovenci doslej še nismo imeli, bil pa je že čas, da se posname. Če ga ne bi posnel sam, bi ga najbrž naredil nekdo drug. Gre za film, ki se na humoren način sooča z miti znotraj sodobne družbe. V bistvu gre za komedijo z nekaj melodramskimi pritiklinami.

Za razliko od nadaljevanke o Prešernu, kjer gre za romansirano biografijo pesnika v obliki zgodovinske kostumske drame, je tvoj film parodična komedija. Kot tak v nekem smislu podaja odgovor na tisto vprašanje, ki ga nadaljevanke neposredno ni zastavila, namreč vprašanje Prešernove podobe danes ...
Če se postaviš v nek pretekli čas, ki je tako daleč, da se ga ljudje ne morejo spominjati, se seveda takoj pojavi vprašanje, kako karkoli problematizirati na nivo današnje družbe. To je možno, če se štorija v nekih paralelah dotika današnjega časa. Očitno pa Prešernova zgodba ni takšna, da bi bilo mogoče doseči to mentalno transplantacijo v današnji čas. Gre za zelo specifično zgodbo, vezano na tisti čas. Mislim, da bi bilo iz njegove zgodbe težko napisati scenarij, ki bi doživel stik z gledalcem v smislu občutenja te zgodbe kot problematizacije Prešernove podobe danes in tukaj. Za razliko od tega se moj film ukvarja s sedanostjo. Prešeren ni glavni problem te družbe, ampak se





izpostavi kot pač nek problem, neka prisotnost, senca nad tem življenjem, ki nekaterim povzroča večje in drugim manjše preglavice. Prešerna se dotaknem na nekoliko nonšalanten način, morda celo rahlo ironično. Ne gre za to, da bi se ga loteval posmehljivo. On je mitska figura, privid. Ne problematiziram njega samega, temveč naš odnos do njega, nanj gledam skozi junake filma, ki so ljudje iz mesa in krvi, tukaj in zdaj.

Mar lahko tvoj film gledamo tudi kot komentar na Slakovo nadaljevanko?

Nisem prepričan. Moj prvi vzgib za ta scenarij je bil narediti film, ki se bo ukvarjal s tem mitom danes in tukaj. Do neke mere je šlo tudi za odziv na to, da obenem nastaja določen tip nadaljevanke, vendar to ni bil vzgib v smislu namerne konkurence, temveč zgolj v tistem, kar mene pri dani temi zanima. Gre za nekaj, s čimer rastemo; od osnovne šole dalje smo v ideološkem aparatu nacije, kjer je Prešeren zelo pomembna figura. Okrog njega je zrasel svojstven ideološki aparat. In to je tisto, kar me zanima. Gre bolj za moje soočenje s temo, ki me je podžgala, kakor za odgovor na nadaljevanko. Očitno me je vse skupaj že prej žgečkalo, pa tega nisem opazil. Gre pač tudi za snov, iz katere je mogoče kaj takega narediti. Od tu dalje se je stvar formirala v scenarij. Ko dobiš idejo, ko opaziš zanimivo nevalgično točko v družbi, ki bi lahko bila povod za nastanek nekega dela, je vedno ključno vprašanje, ki si ga moraš zastaviti, kaj je najbolj primerna forma za problematizacijo tega vprašanja. Je to pesem, drama, roman, pismo bralcev ali film? Na prvi pogled vse skupaj ni delovalo kot filmska tema. Ko pa sem začel pisati, sem videl, da gre za film, in ko se danes ozrem nazaj, vidim, da je šlo izključno za filmsko temo. Ne predstavljam si romana, preprosto se mi zdi, da je bil film edina možna oblika problematizacije tega vprašanja.

Bi sam kot predstavnik mlajše filmske generacije sprejel režijo nadaljevanke o Prešernu, tega izrazito literarno vzvišenega scenarija?

Takega projekta sam ne bi delal. Če bi že dobil ponudbo za nadaljevanko, bi vanjo na vsak način želel vključiti tudi sedanost. Po svoje gre za otroški refleksi: ko ti rečejo, naredi to, sam zanašič narediš po svoje. Vedno sem veljal za problematičnega, ker sem povsod

podtikal nekaj subverzivnega, stvari obračal po svoje. Tega najbrž ne bi mogel početi v sistemu, kot je nacionalna televizija; glede na napisan scenarij mi tega niti ne bi dovolili. Zdi se mi, da je Franci Slak svoje delo opravil korektno. Ne vem, kaj več bi lahko na režijski ravni naredil iz takega scenarija. Če bi sam režiral, bi morda poskusil akcijo bolj zgotoviti, biti malo bolj ekonomičen v časovnem smislu zgodbe. Sicer mene tak tip filma ne zanima. Naredil sem pač svoj film. Film snemam zato, ker sem prepričan, da imam nekaj za povedati in ker to moram povedati. Če ne bom jaz, ne bo tega storil nihče. Iz tega izhajam, to je zame ključno vprašanje, ki se mi zastavi, še preden se vprašam po formi ideje. Ne gre zgolj za željo po filmu. Potreben je občutek, da nekaj preprosto moraš povedati.

Sodeč po tvojih kratkometražnih igranih filmih in celovečercu, z govorom – kot do nedavno še glavno travmo slovenskega filma – sam nimaš posebnih težav. Tvoja filmska zgodba je celo povsem zgrajena na dialogih...

Drži. Znanstveno je dokazano, da komunikacija med ljudmi zares poteka prek pogleda in razbiranja izraza na obrazu – ocenjujejo, da je tega okrog 55 odstotkov –, kar bi impliciralo, da bi tudi v filmu morali delovati pogledi in obrazi ... Vendar pri komuniciranju večinoma ves čas govorimo. Ta dialog ni nujno resničen. Lahko govorimo o krompirju, pa se zraven zaljubljeno gledamo, skratka, dialog je vedno prisoten. Resda prek njega ne poteka čisto vsa komunikacija, vendar je dialog nujno potreben za izpostavitev nekih dejstev. Seveda dialogu lahko odvzamemo informacijo in čustva ter ju zakodiramo zgolj v sliko. Če pa želimo vzpostaviti neko realno stanje, se dialogu ne moremo izogniti. Možno sicer je, vendar lahko na ta način narediš enega, največ dva filma, potem pa gledalcu postane že dolgčas. Mislim, da je čas nemega filma že minil. Občasno se bo našel še kak film, ki bo manjko dialoga vključil v svojo strukturo in zgodbo ter kot tak dobro deloval. Sam komuniciram skozi dialog. V času začetka študija na Akademiji sem se v slovenskih filmskih krogih srečal z mislijo, da slovenščina ni filmski jezik, oziroma da na filmu slovenščina ne more delovati. To se mi je zdel zgolj izgovor, ki ga je najbrž pogojevala slaba izkušnja iz preteklosti ali strah pred soočanjem z njo. Menim pa, da ni nikakršne osnove za to, da slovenščina ne bi mogla delovati na platnu. Vsak jezik je sredstvo komunikacije.

Lahko torej sklepamo, da je delo z igralci in doseganje dialoškega maksimuma tisto, na kar kot režiser najbolj staviš?

Zagotovo je izbor igralcev in delo z njimi pri filmu najpomembnejše. Na to prisegam. Ko enkrat že imam scenarij, v katerega verjamem, je ključen element izbor igralcev in delo z njimi. Ko izbereš pravega človeka za določen lik in ga soočiš s tekstom, potem takoj natančno vidiš, kaj v nekem prizoru deluje in kaj ne. Če izbereš in vodiš dobro, lahko hitro najdeš točke, na katerih scenarij šepa – in ga tam popraviš. Scenarija ne popravljam na sugestije, temveč vedno sam iščem rešitev, ki bo v problematični točki delovala. Scenarij je še pred izborom igralcev zelo natančno napisan in popravki so minimalni. V dve minuti dolgem prizoru se lahko zamenja en sam stavek, vendar ravno ta stavek povsem spremeni prizor. Izbor in vodenje igralcev je kemija, ki naredi najprej prizor in nato cel film. Glede na razmere, v katerih sem delal celovečerec in akademijske filme, se je izkazalo, da najbolje delujem v trenutku, ko sem soočen s problemom, ki ga je treba



rešiti takoj. V takem trenutku lahko nadgradiš cel film ... Scenarij je napisan že mesece prej, igralci so že dodobra izvežbani, ravno prav, da ne postanejo mehanski; eno in isto stanje se oblikuje že nekaj mesecev, postaja otipljivo in življenjsko ... Pa vendar prihaja tudi do neke rigidnosti. In tista malenkost, ki ti jo snemanje vsili, je potem odločilna. Pomembno je, da si takrat sproščen. Tvoja podzavest je ves čas živela s filmom in sama bo našla odgovor na to, kako prizor nadgraditi, ga speljati do konca na najboljši način. Že na Akademiji sem opazil, da bolj ko sem imel proste roke in več ko sem si upal, boljše je vse skupaj izpadlo. Igralci so ključna postavka, vendar mora vedno obstajati možnost improvizacije ali navdiha. Tovrstne intervencije si moraš dovoliti tudi v končni fazi postprodukcije, čeprav je bilo v osnovi domenjeno drugače. To ne pomeni, da je treba na enem filmu delati deset let, temveč da je treba zaupati svojemu občutku, pa čeprav ti nekaj sporoči v zadnjem trenutku. To filmu lahko le pomaga.

Zakaj si v glavno vlogo svojega filma postavil ravno sebe?

Imel sem avdicijo ... Denarja ni bilo dovolj, da bi jo vsepovsod oglaševali, kljub temu pa je prišlo dosti ljudi, med njimi tudi precej mladih z Akademije, ki jih poznam že od prej. Za glavni lik v filmu sem iskal osebo, ki bi bila precej splošen tip človeka ... Tak, ki ni po eni strani nič posebnega, ki lahko predstavlja slehernika, hkrati pa vsebuje neko iskro, ki bi film peljala naprej. Gre za zelo specifično osebo, pesnika, ki ima v sebi noto melanholičnosti in iskrivosti. Na začetku nisem računal nase. Glede na izkušnjo s svojim diplomskim filmom pa sem si rekel, da bom v primeru, če ne bom našel nikogar, vlogo pač odigral sam. Tudi pisal nisem na način, da bi imel v mislih sebe. Upal sem, da bom na avdiciji našel nekoga, saj sem se zavedal, da bom zaradi pomanjkanja financ težko delal na način, kot sem delal diplomski film. Omejena tehnika, majhno število snemalnih dni, režiser in še glavni igralec obenem ... Povedati moram, da je ves film strukturiran tako, da praktično v vsakem kadru oziroma v vsaki sekvenci nastopa glavni lik. V takih pogojih je tvegano nastopati kot režiser in glavni igralec. Ker si v tej vlogi nisem predstavljal nikogar od znancev, sem zares upal, da bom pravo osebo našel na avdiciji. Vendar tam preprosto ni bilo nikogar, ki bi me fasciniral, ki bi igral bolje, kot sem si zamislil.

Ves čas sva imela občutek, da si sebe v glavno vlogo postavil tudi iz povsem konceptualnih, žanrskih razlogov. Konec koncev gre za komedijo, parodijo in v tem smislu tudi za nek delež samoironije ... Glavnemu liku v filmu je namreč Prešeren v hudo breme, napisati mu mora pesem, česar ne zmore. Nenazadnje gre za težo klasike, ki frustrira ... Si morda tovrstno težo ob misli na lastne filmske vzornike občutil tudi sam? Kot referenca, ki se ji ne da izogniti, se tu pojavlja Woody Allen.

Zdi se mi, da se ob snemanju tega filma nisem preveč obremenjeval, koliko bo podoben filmu nekoga drugega. Za to niti ni bilo časa. Delal sem pač film in si obenem želel, da bi za scenarij našel kar najbolj ustrezno formo. Obstajajo seveda vplivi, ki se jih da razbrati. Za kader-sekvence sem se, na primer, odločil iz zelo preprostih razlogov: zaradi neprimerljive avtentičnosti prizora, odigranega v enem kosu, ki jo nudi kader-sekvence – in kljub nevarnosti, ki obstaja, saj te sekvence kasneje ne moreš več rezati, lahko jo le še enkrat posnameš, kar pa v našem primeru ni bilo možno. Kader sekvenca ponuja toliko večji izziv v



dramaturgiji, ker mora vse stati na svojem mestu in se v montaži ne moreš več reševati. Za kader-sekvence sem se odločil tudi zato, da bi samega sebe prisilil v čiščenje vsega odvečnega iz scenarija in da si ne bi potem česa očitil za nazaj. Ko se je tako postavila kamera in določila akcija, je bilo takoj jasno, kje so še luknje in kje so možne dodelave. Nisem sledil nekemu vzoru, temveč sem natanko vedel, kaj hočem doseči. Že pri diplomskem filmu sem se naučil, da je to lahko tvegano početje, pozitiven rezultat pa zato toliko boljše ...

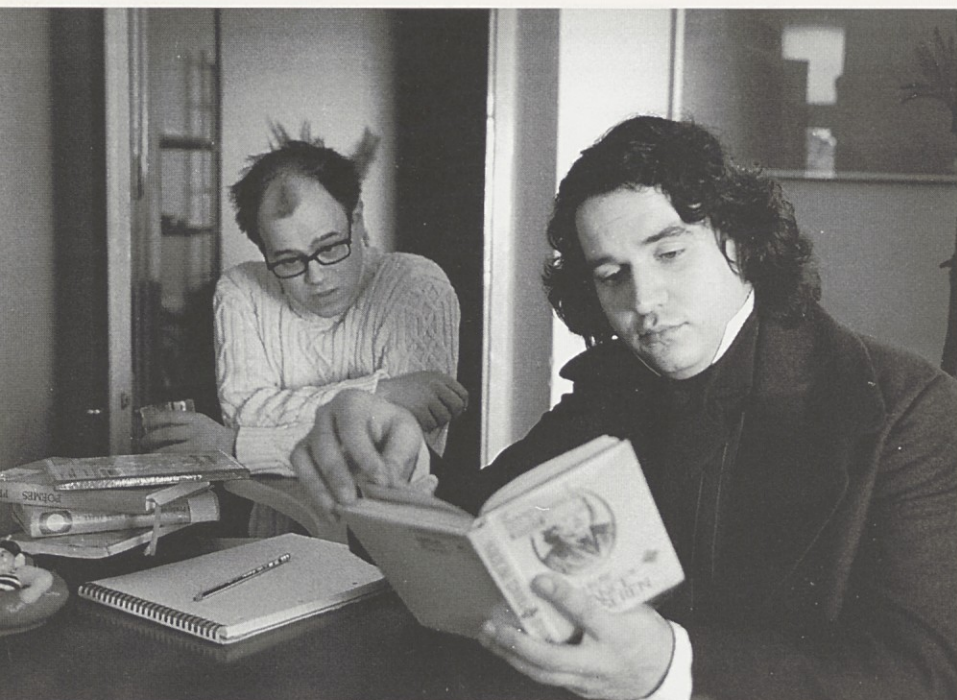
Woody Allen po najinem mnenju vseeno ostaja nezgrešljiva referenca. Zdi pa se, da v nasprotju z njim sam igraš veliko bolj zadržano, medtem ko on v vsem pretirava ...

To je res. V mojem filmu nastopa pač tak tip osebe, pesnik, ki sklada verze ... Kar je intimno početje. Ne gre za nič ekstrovertiranega, lik preprosto nekaj vsebuje in temu se prilagajajo tudi situacije okrog njega. Nisem želel zaiti v burlesko. Woody Allen vse potencira do te mere, da pretirava, in smeh izvablja iz te svoje nevroze, pretiravanja. Moj lik ni nevrotičen, saj nevroza v taki obliki, sredi Ljubljane, danes ni tako pogosta in značilna kot za New York v osemdesetih in devetdesetih. Zdi se mi, da to ne bi delovalo. Peljal sem se po zelo tanki črti. Obstajalo je veliko elementov komičnosti, ki pa so skupaj morali tvoriti verodostojno zgodbo. Nisem smel iti čez rob, ker bi potem moral čez rob do konca, v čisto parodijo iz kadra v kader, kar pa bi bilo zelo težko gledljivo.

Parodija je definitivno prisotna, mar ne?

Seveda je, vendar je uravnovežena z vsemi komičnimi elementi. Neke sekvence vsebujejo burleskne prvine, recimo tista športna, vendar posamični prizori niso super smešni. Imajo pa neko tiho, humorno noto, ki začne delovati, ko vse prizore povežeš skupaj. Humor ni zasnovan sekvenčno, temveč ves čas nastopa v funkciji tega, da te zanesljivo nekam pelje. Kar se tiče Woodyja Allena, me pri njem najbolj fascinira možnost, s katero razpolaga, namreč da posname en film na leto. Imeti popolno svobodo, preizkušati različne žanre, kot dober scenarist slediti tempu enega filma na leto, biti neobremenjen s tem, kaj bodo rekli kritiki, ne skrbeti za to, da bo vsak tvoj film





mojstrovina, skratka, svobodno ustvarjati in dihati ... Žal me to lahko zgolj fascinira; glede na okolje, v katerem ustvarjam, na kaj takega sploh ne morem računati.

Se ti zdi, da si z dvojno vlogo režiserja in glavnega igralca iznašel pravi recept, po katerem boš ustvarjal tudi v prihodnje, ali je šlo bolj za eksperiment?

Ni šlo za eksperiment, pač pa za tip filma. Vprašanje je, če želim tudi v prihodnje delati take filme. Morda bi raje poskusil kaj drugega. Dvojna vloga se mi zdi sprejemljiva, dokler je v funkciji scenarija filma. Sebe zagotovo ne bi več postavil v glavno vlogo, razen če bom spet delal komedijo. Vse je odvisno od žanra oziroma od snovi, ki se je bom lotil v prihodnje. Nevarno bi si bilo reči, aha, to zdaj deluje, tako bom tudi nadaljeval. Vzvode za nadaljevanje iščem bolj v produkcijskem oziroma tehnološkem smislu, glede na to, s kom pač lažje sodelujem. Na konceptualni ravni ne vidim te odločitve, res je vse odvisno od posamezne vsebine.

Skupna lastnost *Ode Prešernu* in tvojega diplomskega filma *Kaj bi še rad?* je presenetljiva nepretencioznost. Oba filma delujeta nekako priložnostno, zelo sproščeno se obračata na domačo publiko, ne silita nikamor navzven.

Pri *Odi Prešernu* je šlo za neke vrste izbruh, za eksplozijo vsega, kar se je nakopičilo v meni. Ko sem ga napisal, smo scenarij prevedli, in maja 1999 sem z njim sodeloval na produkcijski delavnici groznjanske filmske šole. Tam so scenarij z naslovom *Ode to the Poet* prebrali Bob Nichols, Lisa Bruce, dramski pisec Charles R. Smith, nominiranec za Pulitzerjevo nagrado, Rajko Grlić in Lew Hunter, in vsem tem tujcem je bil scenarij o nekem pesniku, za katerega razen Grlića še nihče ni slišal, zelo všeč. Lew Hunter – strokovnjak za scenaristiko in predavatelj na UCLA – je bil zelo zadovoljen, Rajko Grlić je bil pozitivno presenečen in me je spodbujal naprej, kar me je zelo fasciniralo. Takrat sem se spomnil že dolgo prisotne misli, ki jo je leto nazaj na scenaristični delavnici Pokaži jezik obnovil Srdjan Karanović. Misli globalno, deluj lokalno. In res se mi zdi, da postajaš vedno bolj univerzalen, bolj ko ležeš noter v nek prostor, bolj ko si lokalni. Točno to je bil moj namen. Nisem hotel delati

neke internacionalne, *Reader's Digest* verzije filma, ker bi bila po mojem mnenju to samo past. Želel sem biti le močan in zbran v svojem prepričanju. Seveda obstaja možnost, da sem se zmotil, vendar mislim, da sem ravnal pravilno, saj take vrste filma ne moreš napraviti na globalen način. Lahko bi sicer ga, vendar bi to pomenilo čisto estetizacijo teme. Moral bi se otresti vseh referenc na naš prostor, zaiti v neko sanjskost, na nek drug estetski nivo, kar pa z danimi sredstvi ni bilo mogoče. Prepričan sem, da je moj film v tej obliki edina možna forma te teme, v tem prostoru in s tem proračunom. Seveda sem radoveden, kaj na film poreče tuje občinstvo. Nisem pa ga zasnoval kot festivalski film, ni šlo za nikakršno promocijo, kalkuliranje, koketiranje s tujo publiko ali festivalskimi okvirji.

Če je *Oda Prešernu* torej izbruh, kakšne so potem tvoje dolgoročnejshe ambicije?

Trenutno sem zelo utrujen, film moram še dokončati, pred mano sta vsaj še dva nora meseca postprodukcije. Vsi upamo, da bo film končan do Portoroža, potem pa me čaka še distribucija. Za naprej imam razne ideje. Obstaja nekaj let stara ideja o klasični formi mjuzikla, saj česa takega Slovenci še ne premoremo. Nato imam dva scenarija, ki sta v različnih fazah obdelave. Za enega, ki je nastal že dolgo nazaj, v Groznjanu, imam občutek, da nanj še nisem pripravljen, zato ga bom še malo pustil v predalu. Dosljej sem se naučil, da je pri filmu ključno natanko to, da se ukvarjaš z neko vsebino oziroma temo, ki te zadeva, do katere imaš odnos. S filmom živiš vsaj eno leto, zato moraš imeti na zalogi dovolj energije, da jo ves čas vlagáš v to vizijo in ves čas veš, kam te bo vse skupaj pripeljalo. Tudi če ne veš točno, katero smer moraš ubrati, te bo v primeru, da obdeluješ temo, ki te žgečka, notranji občutek sam peljal naprej. Saj ne morem kar naprej pisati zgodb, v katerih so glavni liki podobni meni. Moja trenutna skrb je najti temo za naslednji film in napisati scenarij, ki bo imel vsaj tak naboj in težnjo po realizaciji, kot sem to občutil pri *Odi Prešernu*. Ne bi rad spackal nekega scenarija v dveh tednih in ga oddal zgolj zato, da bi nekaj delal. Paziti moram, da bom do sebe iskren, da bom lahko ločeval seme od plev.

Zanimivo pri *Odi Prešernu* je ravno to, da mlade "alternativne" umetnike parodiraš vsaj toliko kot kulturniški establišment. Na vseh ravneh tvojega filma je prisotna ta uravnoteženost, povsod paziš, da ne bi šel čez rob: pri svoji vlogi, pri zgodbi.

Če bi pri svojem filmu hotel iti čez rob, bi moral veliko bolj odrezati tudi vso melodramsko zgodbo, ki teče zraven, kar bi pripeljalo do parodije na nivoju *Ali je pilot v letalu?* ali *Monty Pythonov*. Zdelo se mi je, da tega ne smem narediti – že zaradi tega, ker bi potem izgubil svoj film. Vse bi bilo sicer veliko bolj enostavno, štos bi sledil štosu. Jaz pa sem hotel napraviti film, ki bo tudi čez pet let deloval na več ravneh. Večplasten film, ki bo ob vsakem ogledu gledalcu nudil nekaj novega, kar je prej spregledal. Film, ki bo deloval v daljšem časovnem obdobju. Hotel sem doseči prepletенost, ki bo preseгла ironično spopadanje s kulturniško realnostjo na nivoju glose.

Bi si upal samega sebe in svojo vizijo umestiti v širši kontekst, poiskati samega sebe v svetovnih filmskih trendih, navesti kakšnega vzornika?

S stališča globalnega mi je zelo blizu Werner Herzog. Mislim, da je moja *Oda Prešernu* nastala na podoben način, kot nastajajo njegovi filmi. Iz primarne nuje, da bi posnel natanko to. Moj odnos do filma v osnovi opredeljuje iskanje tem, ki so mi blizu. Druga stvar je

tehnologija. Film se spreminja in se bo v prihodnjih, recimo, desetih letih še radikalno spremenil, predvsem zaradi digitalnih formatov in digitalne distribucije, ki bo nujno sledila. Sam prihajam iz računalniškega ozadja. Študiral sem računalništvo in se že takrat soočil s filmsko formo v obliki tehnološke multimedije. Kljub vsem novim tehnologijam, medijem, internetu, digitalnim nosilcem informacij, se mi film še vedno zdi najbolj multimedijski, najbolj sodoben način prenosa idej. Zakaj? Moja preprosta razlaga izhaja iz tega, da pri filmu gledalec še vedno doživlja ritual izklopa iz sveta. Sede v črno dvorano in na enem sedežu uro in pol prebije z neko drugo stvarnostjo. Vse novotarije, vključno z opevano virtualno resničnostjo, vsebujejo distrakcije, ki ta ritual zmotijo. Oglad filma je podoben obisku cerkve: greš, sedeš, se predaš in sprejemaš vase. Zaradi tega film še zelo dolgo ne bo izgubil smisla. Gotovo pa se bo medij filma transformiral in takrat želim biti zraven. Zaenkrat so vse le špekulacije; vprašanje je, kaj se bo zares dogajalo. Zagotovo pa bo vse skupaj trajalo še precej dolgo – že iz tehnološko finančnih razlogov. Po eni strani sam verjamem v emulzijo, v film, v kemijo, ki je sposobna ujeti dogajanje in ga prenesti na platno. Po drugi strani pa bo to čez deset ali dvajset let najbrž le še romantičen pogled, ki ga bo tehnologija presešla ali pokopala. Film bo tehnološko napredoval in obstajata dve možnosti: ali ostajaš pri kemiji ali pa greš s tokovi naprej.

Kaj boš storil ti?

Ne vem. Po eni strani prihajam iz tehnoloških tokov, kar me avtomatično sili v sprejemanje novih tehnologij. Da bi jih kot vroče žemlje poskusil vpreči v kočijo. Po drugi strani pa se zavedam, da obstaja nekaj, česar tehnologija ne more preseči. Da ta forma, ki se navidez kaže kot presežna, le nekaj vsebuje. V Sloveniji mi tehnološko ne preostane dosti izbire. Do neke mere smo vsi nemočni pred industrijo studijev, naročnikov elektronske opreme in v tem smislu nosilcev razvoja.

Kako se ti, kot slovenski režiser mlajše generacije, opredeljuješ do slovenske filmske zgodovine? Najdeš tudi tam kakšne reference?

Vodim svoj projekt Slovenski film na internetu, popolno bazo slovenskega filma, vključno s kratkimi filmi. Zelo pogrešam odnos, ki bi ga Slovenci morali gojiti do lastne filmske zgodovine. Obnašamo se, kot da se iz domačega filma ne moremo nič naučiti. Pogrešam problematizacijo slovenske filmske zgodovine, kategorizacijo avtorjev za nazaj. Ne mislim, da je potrebno vse popredalčkati, potrebno pa je le reči, kaj je bilo v redu in kaj ne, imeti nek načelen odnos do preteklosti. Ni mi všeč stanje danes, ko nekdo naredi film, zgodi se premiera, nato distribucija, film gre v arhiv, v kinotečnem sporedu se zavrti še enkrat in konec. Slovenci moramo izoblikovati odnos do svojega filma. Moramo se odločiti, kateri avtorji so domači film postavili na noge in kateri so definirali arhetip slovenskega filma. Ogromno je še nedorečenega. Moramo se zavedati tega, kar imamo. V primerjavi z Indijci ali Američani predstavljamo seveda le kapljo v morje, vendar je ta kaplja za nas pomembna. Napisati je treba filmsko zgodovino, ta prostor problematizirati in definirati, ker pač v njem ustvarjamo.

Bi lahko izpostavil kakšnega slovenskega avtorja, pri katerem črpaš navdih?

Od slovenskih filmov mi je najbolj pri srcu *Tistega lepega dne* Franceta Štiglica. Ustvarjalni trio Kosmač,



Hieng in Štiglic je tam iznašel formulo, kako v tem prostoru narediti film, ki bo deloval. Formule se iz filma ne da izpisati, jasno pa se vidi, kaj deluje in kaj ne. V tem primeru je zelo pohvalen dialog, ki je šel iz gledališke v narečno bazo in je kot tak zelo duhovit in sočen. Cel film je nepretenciozen, celo fašizem kot resno temo problematizira na postranski način, za kar se je moral Štiglic takrat zagotovo pred nekom zagovarjati. Morda ravno ta ležernost zanima tudi mene. Spopasti se z veliko temo in obenem ne biti kategoričen v smislu nastopaštva. Pustiti stvar, da tečejo in ne vsiljevati gledalcem interpretacije. Jim dati možnost, da oblikujejo svojo interpretacijo, možnost nihanja okrog osnovne linije, občutek, da so to linijo iznašli ali ustvarili sami. Slovenski film je v preteklosti gledalca prepogosto bodisi zanemarjal ali pa podcenjeval. Gledalec je tisti, ki film aktivno naredi do konca. Treba je iznajti pravo mero tega, kar mu bo ponujeno, koliko informacij, koliko estetike. Zaradi večje mase, ki je vse to že dala skozi, imajo večje kinematografije to že potuhtano. Pri nas pa odgovore na ta vprašanja še iščemo. Slovenske filme ves čas radi označujemo v smislu, to je pa prvi slovenski film, ki je dosegel to in to. Zdi se mi res čudno, da se iz vseh preteklih let nismo naučili nič koristnega.

Morda problem tiči v pomanjkanju kontinuirane produkcije, industrije, ali pa v tem, da film pri nas še vedno ne velja za resno umetnost?

Vse večje filmske nacije so za film že našle mesto v svoji kulturni zavesti. Pri nas je še vedno čutiti, kot da sta gledališče in film rivala, predvsem zaradi vprašanja denarja. Mislim, da gre tu za popoln nesmisel. V petdesetih in šestdesetih je bil domači film zelo gledan. Takrat smo imeli možnost izoblikovati svojo zavest in takrat bi se to moralo zgoditi. Nevarno je misliti, da se bodo zdaj iznenada začele dogajati spremembe. Ljudje pričakujejo, da se bo naenkrat delalo več filmov, kar ni realno. Čeprav bi sam najraje videl, da bi vsi ves čas delali, ne vem, če je zdravo za državo, da si to privoščijo, niti kapacitet nimamo. Računati na več kot pet do deset celovečernih filmov na leto je iluzorno, razen če se ne bodo vzpostavili novi produkcijski mehanizmi. Upajmo le, da ne bomo dotlej osiveli ... (smeh).