

jan cvitkovič

o kruhu in mleku



Portoroški filmski festival je za nami, nagrade so raztrosene, kako se počutiš?

Moram povedati, da sem popolnoma zadovoljen. Moja dva dneva v Portorožu sta mejila na evforijo. Sliši se morda malo izumetničeno, kakor da tako govorim zato, ker nisem dobil nobene nagrade, pa to ni res. Videl sem, da so ljudje, s katerimi se tudi sicer lahko pogovarjam, skratka ljudje, ki jih imam za pametne, moj film sprejeli več kot odlično. Zaupanje v moj film se mi je po Portorožu močno okrepilo, kar je zame v tem trenutku precej bolj pomembno kot pa nagrade in ostalo. Po drugi strani se je moje zaupanje v *Kruha in mleko* dodatno okrepilo prav zaradi dejstva, da mu portoroške žirije niso dodelile nobene nagrade, če me razumeš.

Kaj te je nagnalo, da si se lotil *Kruha in mleka*?

Ko sem bil star okrog šestnajst let, sem dosti časa preživel v Tolminu v neki beznici po imenu Taverna. To je bil edini lokal v Tolminu, ki je bil odprt celo noč, predstavljal je neke vrste greznico, pa ne izključno v slabšalnem pomenu te besede. Tja so se zatekali ljudje, ki jih v tistem času, se pravi ponoči, ni mikalo biti doma. To so bili ljudje brez družin, samotarji, pa tudi ljudje z družinami, ki se doma niso dobro počutili; šlo je, skratka, za neko specifično klientelo. Ob štirih zjutraj sem tam nekoč videl človeka, za katerega sem vedel, da je družinski oče. Stal je sredi tega lokala z najlonsko vrečko v roki; v vrečki sta bila štruca kruha in liter mleka. Zraven njega je neki sezonski delavec igral biljard. Oba sta bila ekstremno sama, kar je bodlo v oči in se mi močno vtisnilo v spomin. Ta prvi človek je nekaj časa popolnoma pijan stal sredi lokala, nato pa mu je v nekem trenutku iz rok padla vrečka. Seveda ne morem trditi, da je to res, vendar se mi je takrat zazdelo, da je ta človek v tistem hipu zaštekal, da je zavozil svoje življenje. Tega s čustvi nabitega trenutka si nisem mogel izbrisati iz spomina, šlo je preprosto za enega najbolj pretresljivih momentov, kar sem jim bil priča v življenju. Vedno se mi je zdelo, da nekaj iz tega moram narediti, pa ni važno, ali je to slika, zgodba ali film, to sploh ni bilo pomembno. Ker sem nato zajadral v film, sem iz vsega skupaj naredil pač film. In sicer tako, da sem si skozi svoje oči začel predstavljati en dan tega človeka pred tem trenutkom in en dan po tem trenutku.

Kdaj je potem nastal scenarij?

Kot sem že rekel, sem imel omenjeni trenutek ves čas v podzavesti, nisem pa se z njim intenzivno ukvarjal. Ko sem po naključju priletel v filmske vode, sem začel o tem vedno bolj razmišljati. Moram povedati, da je v Tolminu živel še nek drug človek, ki me je fasciniral. Samec, star nekje okoli štirideset, petinštirideset let, alkoholik, ki je bil poln nekakšne nežnosti. Ta dva realna lika, se pravi onega, ki mu je padla vrečka iz rok in o katerem razen tega nisem vedel kaj dosti več, in tega drugega, ki sem ga poznal bolje, sem združil v en fiktiven lik in se odločil, da bom o njem posnel film. To je bilo približno dve, tri leta nazaj.

Misliš da bi ta konkretna štorija lahko dosegla isti učinek na papirju? Se ti zdi film najbolj prava forma zanj?

O tem sem začel razmišljati šele potem, ko je bil film končan, in zdi se mi, da je film najustreznejša forma za to specifično dogajanje. Trenutek, ki sem mu bil priča, je bil pač bolj filmski, bolj vizualno čustven kot karkoli drugega. Človeka sem samo videl. Čeprav je vsaka stvar odvisna od tega, kako jo izvedeš. Vse se da dobro narediti na katerikoli način. Bistveno je to, kaj ti ob

tem doživljaš. Mislim, da je umetnost neke vrste prevajanje. Če se s tem že ukvarjaš, potem je bistveno, da realni svet skozi svojo notranjost prevedeš v fiktivnega. Ni pa tako pomembno, če to počneš prek filma, literature ali nečesa povsem tretjega.

Film deluje kot brezhibna celota. Lahko pojasniš svoj način dela, od izbora igralcev, dela z njimi, do ostalih elementov režije?

Najprej glede igralcev. Ko sem ustvaril svoj lik in razmišljal o igralcu, mi je najprej vrglo ven Perota Musevskega. Prej sem ga videl le v enem filmu, mislim da je bil to *Striptih*. Ta človek je absolutno izstopal. Zdel se mi je potencial, ki mu v Sloveniji ni para. Sicer je res, da je potem padel v kalup kvazi norčevskih, komedijantskih vlogic, ampak ko enkrat vidiš človeka, ki pokaže nekaj, česar drugi ne zmorejo, potem verjameš, da ima to še vedno v sebi. Ne verjamem, da lahko ljudje to izgubijo. Vseeno pa nisem hotel snemati filma na blef, zato sem Perota nekajkrat povabil na pijačo, da bi se prepričal, ali ta človek resnično, globinsko razume, o čem bi jaz rad snemal film. Precej hitro mi je postalo jasno, da imam pravega glavnega igralca. Ostale igralce sem izbiral povsem intuitivno. Intuicija je lahko zelo zanesljiva metoda. Bistvene so bile priprave na snemanje, ki sem jih zastavil zelo resno. V glavi sem imel totalno vizijo, kako naj bi dokončan film izgledal. Že pred začetkom snemanja sem si ga v glavi celega zavrtel. Vedel pa sem tudi to, da moja vizija nikakor ni dokončna; zaradi te osnovne vizije v glavi sem se počutil le zelo varnega. Bilo mi je jasno, da bom sprejel in v film vključil karkoli drugega, boljšega, kar bi se utegnilo zgoditi. Imeli smo ogromno vaj z igralci. Dobivali smo se v Tolminu. Striktno sem zahteval, da se dobivamo v Tolminu, kjer bomo tudi snemali, da ljudje že vnaprej začutijo utrip mesta. Vse te obstranske stvari, recimo atmosfera, se mi zdijo zelo pomembne. Selili smo se po realnih lokacijah, imeli smo vaje, snemali smo se na video, tako da sem vse prizore imel vnaprej posnete vsaj petkrat. Vse, kar se je zgodilo na vajah, vse, kar se je takrat nalagalo, vsi presežki, vse sem kasneje upošteval. Čeprav na vajah nismo igrali striktno po scenariju, ni šlo za improvizacije v direktnem pomenu besede. Ljudem sem skušal vcepiti atmosfero posameznih prizorov, pri početju na vajah sem jim pustil precej proste roke in vse, kar je ven prišlo dobrega, vključil v svoj koncept. Film se je tako nadgrajeval in zato tudi presegel prvotno zamišljeno dolžino. Na samem snemanju sem se odločil, da bomo delali povsem konvencionalno, tako kot se pač snemajo filmi. Da bomo prizore ponavljali tolikokrat, dokler ne bodo res dobri. Vmes pa sem se odločal po svojem občutku in vsak prizor posnel enkrat tudi tako, da sem dal igralcem popolno svobodo oziroma celo zahteval od njih, da se na temo tega prizora čimbolj zabavajo. Da igrajo povsem intuitivno, pozabijo na predvideni tekst in delajo to, kar jim pade na pamet. Tako sem ravnal zato, ker se mi je zdelo, da neka stvar izgubi na teži in pomenu, če jo predolgo ponavljaš. Zdi se mi pomembno, da vsake toliko časa zamenjaš svoje stališče, percepcijo nekega prizora. Temu smo rekli "mleko" varianta. V šali sem rekel, da bomo posneli *Kruh in mleko*, potem pa še *Mleko in kruh*. Mleko je bila zabavancija na vse skupaj, njen cilj pa je bil, da se igralci v trenutku, ko se jim začne zatikati, sprostijo, spremenijo svoj pogled, se začasno odrešijo mojega kalupa. Verjel sem, da to zelo pomaga pri igri. Vsak prizor smo delali toliko časa, dokler se ni nekaj zgodilo. Tega ne znam natančno opisati, prvič sem režiral, vendar sem ugotovil, da je nek prizor dober takrat, ko mi nekaj švistne skozi

glavo. Morda se sliši nekoliko sebično, da sem se oziral zgolj nase, vendar sem preprosto le na ta način vedel, kdaj je prizor dober. Ko je nekaj švistnilo skozenj in skozi mojo glavo. Tega ne znam bolj natančno razložiti, ampak tako je.

Izjemen se mi je zdel prizor za šankom, pri katerem do konca ne veš, ali gre za briljantno improvizacijo ali še boljše igro.

Ja, tam je poleg Perota nastopal en moj prijatelj Pepi, ki ni še nikdar igral, ki nima nobene zveze s filmom, ima pa v sebi neko prav posebno energijo in življenjsko izkušnjo. Ta izkušnja je zelo iracionalen pojem, vendar lahko takoj prepoznaš ljudi z njo. To so ljudje, ki, kamorkoli pridejo in s komerkoli se pogovarjajo, za sabo vlečejo to izkušnjo. Zaznamuje njihov način izražanja. Prizor za šankom ni bil popolnoma improviziran. Fantom sem dal iztočnico. Povedal sem, kje bi rad stvar začel, v katero smer naj gre in kako naj se konča. Imeli smo tekst, vendar sem jim povedal, da se ga absolutno ni treba držati. Tekst je obstajal zgolj za orientacijo od začetka do konca dogajanja. Da smo vedeli, od kod prihajamo in kam gremo. Pustil sem jim, da sami izberejo in oblikujejo pot, zato je prihajalo do celega kupa nenačrtovanih stavkov, replik in gibov. V tem smislu so imeli svobodo, ne pa v smislu smeri poteka. Točki A in B sta bili jasni, pot med njima pa je bila prepuščena njihovim značajem.

Koliko je torej v končni verziji kruha in koliko mleka?

Na začetku sem računal, da mleka, torej improvizacije, sploh ne bom uporabil. Razen v izjemnih primerih, če bi se prizori pač ujeli s konceptom in izkazali za uporabne. Imel sem celo načrt, da bi vzporedno delal dva filma. En film bi bil *Kruh in mleko*, drugi pa *Mleko in kruh*, se pravi nek paralelen film, sestavljen izključno iz improviziranih prizorov, ki bi dosledno odražal stanje igralcev. Tako, za hec, da bi videl, kako bi izpadlo. V fazi montaže se je izkazalo, da je večina prizorov iz variante kruh, uporabil pa sem tudi nekaj mleko prizorov. Recimo ko Ivan drugič gleda televizijo, zunaj je že noč, on že skoraj spi, potem pa do njega pride Sonja Savič, objemata se, on si roko tlači za hlače, ona se zvali čez njega, poljublata se, on jo treplja po riti in ji reče, da gresta zdaj pa skupaj spat. To je bil recimo čisti mleko prizor, pa še kakšnega bi se našlo. Ampak ti so uporabljeni v veliki manjšini. Ti mleko posnetki so imeli predvsem terapevtski učinek na igralce.

Snemal si izključno na pravih lokacijah?

Vse lokacije so bile prave, tudi notranje prizore smo snemali pri moji mami doma. Vse je posneto v Tolminu.

Si imel napisano snemalno knjigo?

Ja, imel sem napisano snemalno knjigo z vsemi podrobnostmi. Kot sem že rekel, vse skupaj sem celo imel prej že večkrat posneto na video. Ampak to je bila samo osnova, na snemanju so imeli ljudje precejšnjo svobodo, za vsak kader sta veljali točki A in B, vmes pa so prišle do izraza njihove osebnosti.

Zakaj prav tak, umirjen in počasen način kadriranja?

Prevečkrat sem se že zajebal, ko sem šel v kino. Nisem nek filmski človek, v kino grem poredko. Zato sem si rekel, da bom naredil tak film, ki bo meni všeč. To pomeni, da sem si vrtel prizore v glavi tako, kot mi je najbolj ustrezalo. Tako, da so imeli največjo moč. In to se mi zdi zelo enostaven, mogoče najbolj enostaven način na svetu. V glavi si vrtil tisto, kar ti je všeč.

Tistega, kar ti ni nič všeč, si ne zavrtiš oziroma vržeš ven. Po tem filmu v svoji glavi sem šel pač delat snemalno knjigo.

Režiral si prvič. Na kateri element režije si najbolj stavil, zakaj si bil prepričan vase?

V prvi vrsti sem zaupal v to, da vnaprej vidim, kako bo film na koncu izgledal. Nisem pa še vedel, kako bom motiviral vse te ljudi, ki sodelujejo na snemanju, kar se mi je zdelo izredno pomembno. Ko sem po prvem snemalnem dnevu videl, da mi je uspelo ekipo motivirati – to sem videl po njihovih reakcijah –, sem vedel, da je stvar rešena. Ljudje, ne samo igralci, temveč tudi lučkarji, tonski tehniki, vsi skratka, so padli v neko prav posebno stanje, grabila jih je nekakšna pritajena euforija. To sem čutil okrog sebe in bilo mi je jasno, da bo ta film dober, da se bo dobro končalo. Najbrž se ne zgodi prav pogosto, da lučkarji ne gredo na kosilo, ampak med prostim časom vnaprej postavljajo dve sceni. Ker so totalno natrpani na to, da bomo naredili ti dve sceni. Prevzela nas je čudna mrzlica, vsi so hoteli kar največ narediti, prispevati k filmu, tudi tisti, ki naj jih sicer na snemanju ne bi opazil. Recimo vsi ti stranski igralci, moji prijatelji iz Tolmina, marginalci, ki v realnem življenju veljajo za nezanesljive, ki se radi napijejo, pa potem delajo pizdarije, se pretepajo in podobno. Vsi smo na začetku dvomili, kaj bo s temi ljudmi, s temi konfliktnimi, zelo močnimi osebnostmi. Ti ljudje nato niso niti enkrat zatajili, niti enkrat niso zamudili, nihče ni odpovedal, kar se mi je zdelo fascinantno. Odločilno je bilo to, da sem te ljudi spoštoval, kar so mi potem totalno vračali. Ti ljudje ne doživijo pogosto spoštovanja in so morda tudi zaradi tega konfliktni. Ko so to doživeli, so začeli vračati desetorno. V hipu mi je bilo jasno, da bo film dober, da bo vse kul.

So se morda tako obnašali tudi zato, ker so čutili, da jih tema filma privlači?

Absolutno. To je film o malih ljudeh. Floskula, ki pa drži. Če človek začuti, da ceniš njegov način življenja, pa čeprav samo skozi neko poetičnost, če začuti, da se ti s tem ukvarjaš resno, da ti to nekaj pomeni kot avtorju, potem takoj pride do dialoga. Ne dogaja se pogosto, da bi kdo resno obravnaval, celo cenil način življenja teh malih ljudi. Ljudi, ki se v življenju ne znajdejo, ker so mogoče malo bolj senzibilni kot ostali in zaradi te senzibilnosti manj uspešni in manj samozavestni. Včasih pretirana senzibilnost ni dobra za doseganje družbenega uspeha. Dostikrat je povezana s pomanjkanjem samozavesti, vse skupaj pa je povezano z družbenim neuspehom. Ljudje so živo začutili moje zanimanje in so mi to vračali.

Kruh in mleko je film, ki je lahko nastal samo v Sloveniji. Kaj je po tvojem na njem avtentično domačega, kaj je tisto, kar je tako navdušilo tuje kritike v Portorožu?

Ko sem snemal ta film, sem si rekel, da bo to najbolj slovenski film v zgodovini slovenskega filma. Najbolj orto slovenski. To sem resno mislil in ni me bilo strah, da ima termin "slovenski film" negativno konotacijo. Zavestno smo šli v snemanje najbolj orto slovenskega filma vseh časov. Kot takega sem si ga zastavil, ker verjamem, da je pri filmu zelo важно, da je izjemno lokalni. Lokalni pa zaradi tega, ker je lokalnost predpogoj za natančnost. Stvari, ki jih poznaš, stvari, ki izhajajo iz tvojega okolja, so predpogoj za to, da boš natančno formuliral svoje misli. Če govoriš o stvareh, ki ti niso blizu, ki jih nisi izkusil, enostavno ne moreš biti natančen. Jaz pa sem želel biti natančen v svojem

izražanju. Bolj ko je film lokalni, bolj natančen in hkrati univerzalen je. Sliši se kot smešen pregovor, ampak tako je. Dosti ljudi dela napako, ker že v štartu želijo narediti univerzalen film, nekaj, kar bo zanimivo drugim, preskočijo pa tisto prvo fazo, fazo razumljivega sporočanja svoje ideje.

Velikemu številu ljudi, ki jim je tvoj film sicer zelo všeč, sploh ne diši izstopajoča in odlična zaključna sekvenca, nekakšen komentar na konec, ki se je že zgodil. Zakaj si se odločil film zaključiti na ta način?

Ta konec je bil napisan že v prvi fazi scenarija. Potem sem ga opustil in se čisto na koncu odločil, da ga bom vseeno izpeljal po prvotni zamisli. To je moja najbolj tehtna odločitev v tem filmu, najbolj preračunljiva. Mogoče edina preračunljiva. Film je narejen tako, da predstavlja sekvenca na stopnicah organski zaključek filma, ki mu sledi posvetilo. Čisto zadnji prizor pa sem vključil namenoma, ker nisem hotel, da gre človek iz kina pod vtisom klasičnih emocij. Da si tako, malo žalosten, reče, jebemti, videl sem lep in čustven film, imel sem se lepo, sicer je bilo žalostno, ampak lepo. Nisem hotel, da hodijo ljudje iz kina s takšnimi občutki. Ta klasična čustva sem namenoma hotel uničiti, doseči to, da gre človek iz kina z mešanimi občutki, da ne ve natančno, ali je zdaj vse v redu ali ni. Ali je sploh v redu, da so ti ljudje preživeli, ali bi bilo mogoče bolje, če bi ostali mrtvi. Pa še nekaj sem hotel pokazati. Namreč to, da ni tragično, če se takšna zgodba zaključí s tragedijo. Tragično v tem življenju je to, če vnaprej veš, da se bo vse skupaj ponovilo. Če sem zdaj malo pesniški, tisti konec na stopnicah simbolizira neke vrste pekel, pekel s poetično konotacijo. Pravi konec pa je prehod v vice. Anorganski dodatek filmu. Hotel sem ga narediti zelo simbolično, zelo nerealistično, zato sem popolnoma presvetlil kader, kar sploh ni v kontekstu z ostalim organskim delom filma. Uporabil sem povsem brezosebno glasbo, ki spet ni v kontekstu z glasbo, ki jo lahko slišimo v filmu prej. Uporabil sem gib kamere, ki se v filmu prej nikjer ne uporabi. V vseh stilskih elementih sem ravnal v nasprotju s celim filmom. Hotel sem doseči to, da gre človek ven iz kina in vsaj še nekaj minut razmišlja o filmu. Hotel sem ga prisiliti v to, da se poglobi v to tragedijo, v te vice, pa čeprav z mešanimi občutki. Nisem želel filma zaključiti v peklu, ampak v vica, ki sledijo in se nadaljujejo. Ni konca tam na stopnicah, naprej gre. In v tem je v bistvu največja tragedija vsega skupaj.

Tipičen moderen princip prestopa na drug nivo fikcije ...

Bistvena za ta zaključni prizor je glasba, brez glasbe bi bil prizor povsem brez moči. Hotel sem doseči kontrapunkt s to grobo, brezosebno glasbo brez emocij. Hotel sem neki tretji občutek, ki ne bi bil klasičen. Neko neklasično čustvo, ki se ga ne da definirati, veš pa, da obstaja. Čustvo, ki zmoti. Da gledalci v kinu ne vedo, ali trpijo ali se imajo v redu. Nalašč sem glasbo pustil trajati predolgo, navita je do maksimuma in predvajana v *surround* tehniki, tako da iz platna počasi preide v dvorano in se ovije okoli gledalca.

Se ti ne zdi, da je ostala glasba za odtenek prenežna in morda celo odvečna?

Nikakor ne. Komad, osnovna tema filma, je odpadni komad iz filma *V leri*. Izbrali smo ga v montaži, v fazi polaganja zgolj informativnega zvoka. Postal mi je izredno všeč in sem ga pustil v filmu. Če delaš neko tragedijo, polno surovih scen, tega ne smeš potencirati



še z glasbo, ker bi sicer vse skupaj izzvenelo v patos. Filmu sem hotel dodati neko nežnost.

Mar ni Musevski že sam po sebi dovolj nežen?

Musevski je sicer že dovolj nežen, ampak meni je ta plavajoča, sladka glasba enostavno všeč. Lepa je. Pa tudi dobra je zato, ker potem zaključni komad nastopi kot večji kontrapunkt.

Proti koncu filma v oči zbode tudi blazno lep rez, ki ga najprej sploh ne opaziš. Prehod iz razbitin prometne nesreče na prazno stopnišče.

Tega ni bilo v scenariju. Z montažerko Dafne Jemeršič, ki ima tukaj velike zasluge, sva to odkrila v fazi montaže in videla, da deluje. Šlo je za naključje.

Kako boš potem z naključjem razložil ves tisti čas, ki preteče, preden se vrata odprejo?

To je stvar mojega kadriranja. Kader pustim teči zelo dolgo, še preden se akcija začne, in ga zelo dolgo pustim teči potem, ko je akcija že zaključena. To se mi zdi smiselno. Če imaš prekratke posnetke, jih ne moreš podaljševati, predolge pa lahko krajšaš. Ta princip dela mi je v tem primeru prišel zelo prav. Moč tega prehoda je v tem, da gledalec tistih nekaj dolgih sekund živi v zmoti. Misli, da je pri sinu, v resnici pa je že z očetom. Kar v očeh gledalca očeta in sina v trenutku tragedije srhljivo zbliža.

Si imel za tak način dela dovolj materiala – filmskega traku?

Prva stvar, za katero sem se domenil s producentom Danijelom Hočevarjem, je bila ta, naj mi da na voljo zadosti materiala. Vedel sem, da režiram prvič in nisem hotel biti omejen z materialom. Bil je uvideven in mi je zahtevo izpolnil.

Uspešno si se preizkusil že kot igralec in kot režiser.

Kaj te bolj mika?

Absolutno režija, se pravi scenarij in režija. Igralstvo me ne privlači preveč. Nisem ustvarjen za to. Moti me, če moram čakati. Čakanje me od vsega v življenju najbolj ubija, v poklicu igralca pa je čakanja največ, kar ni lepo.

Kaj lahko torej pričakujemo?

V načrtu imam en kratek in en celovečerni film. Kratkega bom naredil z enim izmed statistik iz *Kruha in mleka*. Film je že odobren na Filmskem skladu, ampak so me pozabili obvestiti, da je sprejet. Po treh mesecih sem jih sam poklical, jih spomnil na naslov filma, pa so najprej malo brskali, našli dokumentacijo, potem pa rekli, da je super, da sem jih poklical, ker so sami že pozabili. To pomeni, da sem zamudil tri mesece pogovorov s producenti.

Kruh in mleko, V leri. Kaj sam porečeš na primerjavo?

Obstajajo podobnosti v načinu izražanja. Se pravi, da nečesa ne poveš direktno, ampak pokažeš skozi podrobnosti v obnašanju, v izgovorjavi. Če se nahajaš v nekem stanju, tega ne poveš neposredno, recimo ne rečeš punci, da si ljubosumen, ampak jezno zavrtiš vžigalice na mizi.

Kakšno izkušnjo je zate predstavljal film *V leri*?

Najboljšo. Lahko bi sicer še vedno delal z Mikijem (Janez Burger, op.ur.) in bila bi *dream team*, ampak vsaka stvar v življenju ima svoj čas. On zdaj dela svoj film, jaz sem naredil svojega, to se mi zdi logično in normalno. Nisem privrženec mnenja, da ko enkrat dosežeš nek uspeh, moraš to formulo ohranjati naprej.

Treba je iskati nekaj drugega, novega. *V leri* je film kompromisov v dobrem pomenu besede. Oba z Mikijem sva bila zrela, vedela sva, da ne moreva razmišljati kot eno, to je iluzija. Delala sva skupaj in točno vedela, da morava delati kompromise. In sva naredila film in rezultat je maksimalno dober. Za tisto obdobje je *V leri* stoo odstotni izkoristek. Čas gre naprej, vsak dela svoje.

Zakaj je *Kruh in mleko* črno-bel?

Vnaprej sem si predstavljal, da bo film črno-bel. Še bolj kot pri filmu *V leri* tu barve nimajo nobene funkcije. V takem tipu filma se mi zdi črno-bela fotografija bolj realistična kot barvna. Situacije skozi črno-belo fotografijo postajajo grobo realistične in hkrati dobivajo pridih poetičnosti. Kar je tudi zahteva te zgodbe. Naslednji film pa bo zagotovo barvni.

So na dolžino filma kaj vplivala absurdna festivalska merila, po katerih filmi dobivajo oznako celovečerni?

Oseminšestdeset minut je optimalna dolžina. Odločil sem se, da se nikakor ne bom zajebeval z raztezanjem ali krčenjem filma zaradi zunanjih vzrokov. Prva zmontirana verzija je bila dolga nekaj čez štirideset minut in temu filmu je nekaj manjkalo. Želel sem si poetike, ritma, ki je sicer že obstajal, vendar je potreboval še nekaj prizorov. Na izbiri sem imel dve opciji: narediti udaren, učinkovit, kratek film, ki bi povedal zgodbo o tipu, ki zajebe svoje življenje in naredi štalo. To bi uničilo vse emocije. Jaz sem se hotel ukvarjati s temi ljudmi, povedati, kako se zares počutijo. Opazil sem, da v štiridesetminutni verziji manjkajo zelo pomembne stvari. Manjkali so topli deli odnosov, ki sem jih sicer imel v glavi, nisem pa jih takoj posnel. Sam sem vedel, da se imajo ti ljudje kljub vsemu radi, ni pa bilo to dovolj očitno. Jaz sem vedel, gledalec pa tega ne bi vedel. Zato sem dosnel kadre, v katerih sem pokazal, da se imajo ti ljudje radi.

Kateri so ti prizori?

Prvi prizor, odpust iz bolnice, ki takoj opozori na značaj tega človeka – negotovega, subtilnega ... Zato te njegov prihod domov veliko bolj pritegne, ker o njem že takoj lahko razmišljaš. Če bi ga najprej videl na avtobusu, te ne bi tako zanimal. O njem moraš vnaprej nekaj vedeti, da ga lahko razumeš, da veš, zakaj zagrne zaveso na avtobusu in jo takoj zatem spet odgrne, da ti je jasno, da se ne zna odločati, da ni prepričan vase. Dosnel sem prizor kosila, v katerem prikažem, da se imajo družinski člani v bistvu radi. Imajo se radi, pa čeprav vedno nekaj zajebejo. Vsi si želijo boljših medsebojnih odnosov, ne naredijo pa za to nič, celo ravno nasprotno. To je film o človeških napakah. O želji po ljubezni. Ljubezenska tragedija. Dosneli smo tudi prizor v avtu, kjer nastopava jaz kot diler in mali. V fazi montaže smo preprosto ugotovili, da potrebujemo preskok iz dneva v noč, neki verjeten, realističen preliv. Prizor sem nato zasnoval tako, da sem obenem tudi pokazal, od kod mali črpa svoje znanje. Izobražuje ga diler, ki ga hkrati tudi potiska na dno. Organski vstavek skratka. In seveda, dosneli smo tudi konec filma.

Zakaj bo *Kruh in mleko* zanimiv za tujino?

Vsem ljudem je blizu želja po ljubezni in blizu so jim napake, ki jih pri tem delajo. •

