

Miha Hočevar, Metod Pevec, Miran  
Zupanič in Maja Weiss

# »Slovenski film lahko sanja, a v zelo omejenem obsegu. Dozice so homeopatske.«

ANA JURČ

»Država, ki se šele v letu, ko praznuje tridesetletnico, spomni, da bi morda ob tej priložnosti potrebovala kak domovinsko-afirmativen film, si takšnega filma sploh ne zasluži.« Metod Pevec je bil kljub tej načelni drži eden od štirih slovenskih režiserjev, ki so lani v odgovor na razpis Slovenskega filmskega centra »zasnovali precej ambiciozen filmski koncept«, s katerim so nameravali obeležiti tri desetletja sedme umetnosti v samostojni Sloveniji. Na pobudo Mirana Zupaniča, ki je vzniknila iz jesenskega protesta spričo finančne ohromitve slovenske industrije, sta se poleg Pevca odzvala še Karpo Godina in Miha Hočevar. Programska komisija njihovega projekta ni podprla; sprva so se kljub temu nameravali na pol gverilsko zagnati v delo, a se je logistika epidemičnih ukrepov izkazala za preveliko oviro. Projekt je padel v vodo, čeprav vsaj Hočevar zanj pušča priprta vrata: »Tudi čez pet let najbrž ne bo nič zamujeno. Bomo pač zbirali gradivo in videli, kdaj bo prava priložnost.«

Tudi Maja Weiss je lani na razpis SFC brez uspeha prijavila projekt, ki bi

popisal zgodovino delovanja slovenske filmske stroke. V jubilejnem letu je torej slovenska filmska srenja razpoložena samoreflektivno. Hočevar, Pevec, Zupanič in Weiss, štirje predstavniki »novega slovenskega filmskega vala« po osamosvojitvi – čeprav na generacijske oznake ne pristajajo povsem – so se razgovorili o svojih ustvarjalnih začetkih, o plečih velikanov, na katerih stojijo, o kronični podhranjenosti in sistemski nepodprtosti slovenskega filma ter o svojih upih za prihodnost.

**Kako veliki so bili koraki, ki jih je v zadnjih 30 letih naredil slovenski film v smislu umeščenosti v kontekst evropskega filma?**

**Maja Weiss:** Slovenski film, ki sicer obstaja že od leta 1905, od *Odhoda z maše v Ljutomeru*, je od leta 1991 pa do danes naredil velik preboj. Uspeh slovenskega filma po navadi merimo po festivalskih dosežkih in v tem pogledu lahko rečemo, da se je ponovni preboj na evropske filmske festivale množično začel dogajati na koncu devetdesetih let. To je

tudi obdobje, ko se je začelo govoriti o »novem slovenskem valu« – pridružila sem se mu s prodorom **Varuha meje** (2002) na Berlinu in nagrado za najbolj inovativen evropski film. Pred tem se je leta 1999 tudi moj dokumentarec **Cesta bratstva in enotnosti** uvrstil v tekmovalni program Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu. Ne smemo pozabiti tudi na **Kruh in mleko** (2001) Jana Cvitkoviča in na številne druge festivalske uspehe.

Prehod v slovensko kinematografijo na začetku devetdesetih je bil pomemben tudi zaradi nastajanja neodvisnih producentov in neodvisne produkcije slovenskega filma. S sestro Ido Weiss sva leta 1998 ustanovili Bela Film, producirali prvi celovečerni dokumentarni film in 23 let pozneje je to še vedno uspešna zgodba. V smislu produkcije se je velik prelom zgodil še z vstopom Slovenije v Evropsko unijo, ko so se odprla vrata filmskim koprodukcijam tudi na nove načine.

**Miha Hočevar:** Slovenski filmarji zelo cenimo svoje predhodnike. Treba je omeniti **Deveti krog** Franceta Štiglica,

ki je bil leta 1960 nominiran za tujejezičnega oskarja. Prvi temnopolti igralec, ki je dobil igralsko nagrado v Cannesu – sedem let, preden je Sidney Poitier dobil oskarja za **Lilije na polju** (Lilies of the Field, 1963, Ralph Nelson) – je bil Johnnny Kitzmiller za Štigličevo **Dolino miru** (1956). V času, ko je Jugoslavija počasi začela razpadati in je bila moja generacija v študentskih letih, so naši starejši kolegi, na primer Žarko Lužnik, utirali pot na študentskih filmskih festivalih po svetu. In seveda Karpo Godina. Slovenski film je bil torej od nekdaj v stiku s svetom. Nato so sledili uspehi raznih mojih kolegov, od Saše Podgorška in Aleša Verbiča do drugih, ki so tlakovali pot novemu slovenskemu valu; Evropa nas je že takrat začela spremljati.

**Metod Pevec:** Prehod iz jugoslovankega v slovenski film sem doživljal kot nekaj zelo problematičnega, in to zaradi številnih razlogov. Doma smo imeli prestrukturiranje produkcije in financiranja, postaviti smo se morali na noge. Tudi v Evropi nas niso kar v hipu sprejeli. Naši kolegi iz BiH in iz Srbije so uspevali s svojimi zgodbami na temo vojne – in nas so v svetu dojemali kot zgolj enega od drobcev, ki so odpadli iz te čudne balkanske alkimije. Takrat nas je to malo frustriralo. Zakaj ne smemo Slovenci v Evropo priti z evropskimi zgodbami, če smo se počutili evropsko? A od nas niso pričakovali denimo ljubezenskih dram, pričakovali – in tudi selekcionirali, afirmirali in nagrajevali – so vojne drame. Prvi igrani film, ki sem ga režiral, **Vse je pod kontrolo** (1992), je šel zlahka v Rotterdam, ker je tematiziral obdobje osamosvajanja, pa čeprav v žanru komedije. Ves čas me je motilo, da nas je Evropa regionalizirala, postavila na zemljevid: vi sodite tja in pripovedujte svojo zgodbo. Pa sploh niso vedeli, kaj naj bi naša zgodba bila. Evropa nam je že

ob vstopu namesto prijazne dobrodošlice ponudila odmerjeno mesto.

**Miran Zupanič:** Večjega preloma ne čutim; slovenska kinematografija je bila od petdesetih let naprej že vpeta v mednarodni kontekst. V petdesetih je bil najbolj navzoč France Štiglic, v šestdesetih Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik. Z osamosvojitvijo Slovenije se kaj prav dramatičnega ni zgodilo. Leta 1991 sem posnel televizijski film **Operacija Cartier**, ki ga je organizacija evropskih regionalnih televizijskih postaj CIRCOM leta 1992 nagradila v Valencii: to je bil eden prvih slovenskih filmov, ki so bili po osamosvojitvi opaženi v evropskem prostoru. A zame je osnovno in pomembnejše vprašanje, kaj slovenski film pomeni v slovenskem kulturnem okolju, kako ga nagovarja in kaj mu daje. Šele potem se odpira vprašanje evropskega konteksta, pri čemer je Evropa seveda abstrakcija, posplošujoč in na eni ravni celo imaginaren fenomen. Če domači film v slovenskem kulturnem kontekstu nima odziva in podpore – imel bi je veliko več, če bi bila kulturna politika na filmskem področju bolj sistematična, bolj usklajena – je hlepenje po tujih priznanjih samo tolažilna nagrada, pa naj zvenijo še tako imenitno. Sami sebe moramo znati ceniti najprej doma in biti seveda veseli, če nas cenijo tudi druge.

**Miha Hočevar:** Čeprav dosegamo uspehe doma ali v tujini, se nikoli ni zgodilo, da bi te uspehe politična srenja prepoznala, jih pretvorila v politično voljo in slovenski film podprla tako, kot se spodobi. Namesto da bi takrat, ko je Janu Cvitkoviču uspel veliki preboj v Benetkah, z vso silo podprli nadarjene ustvarjalce, se ni zgodilo nič. Filmarji smo skušali izkoristiti vsako priložnost, da bi se prebili naprej, politična volja pa se okrog tega ni oblikovala.

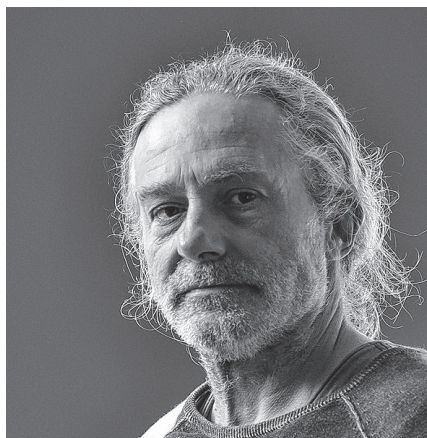


Maja Weiss v filmu *My Way 50* - med iskanim in najdenim svetom (2018)

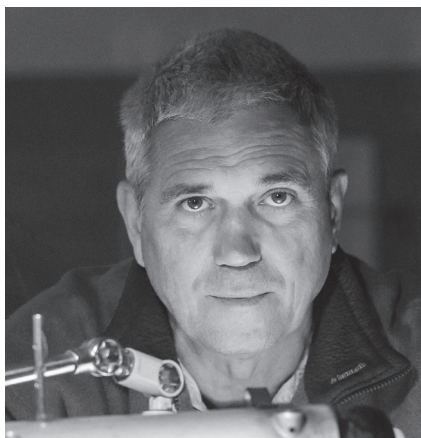
**Vsi štirje ste pripadniki prve generacije režiserjev po osamosvojitvi. Poželi ste največ pozornosti, tako zaradi ustvarjanja »slovenske filmske pomladi« kot zaradi pomembnih nagrad in dobre gledanosti. Si upate podati kako splošno sodbo o svoji generaciji in prominentnem mestu, ki ga je zasedala v slovenskem kulturnem prostoru? Je med vami občutek povezanosti, sodelovanja?**

**Hočevar:** Z našo generacijo in mlajšimi smo uspeli v zadnjih 15, 20 letih vzpostaviti stroko v neko novo entiteto. Sploh ne gre več za leta ali žanre. Maloštevničnost nas seveda omejuje, a smo veliko dosegli na področju družtev: nenehno pritiskamo in urejamo stvari. Eden večjih dosežkov je bil, da so se začeli na našo pobudo objavljati razpisi samo za debitantske filme, ki mlajšim ustvarjalcem odpirajo pot do prvega celovečerca.

Publicistika in kritika pogosto pozivata, naj »damo priložnost mladim«. Kam in zakaj naj se umaknemo samo zato, ker smo posneli že denimo pet filmov? Mar smo kreativno impotentni? Absolutno si želim še več debitantskih filmov, želim pa si tudi sam posneti še kakega – in mislim, da sem tega še sposoben. Povejte mi, ko to ne bo več res.



Miha Hočevar, foto: Igor Škafar



Metod Pevec, foto: Željko Stevanić



Miran Zupanič, foto: Anže Koron

**Pevec:** Slovenija je specifična, ker nimamo generacijskega razkola, kakršnega poznamo v kaki sosednji, južnejši državi. Metaforično bi si upal reči, da nam film *Karpopotnik* pokaže, da Karpo Godina in Matjaž Ivanišin pripadata isti generaciji. Enostavno smo premajhni, da bi lahko govorili o kakršni koli obliki razslojenosti. Ves čas pa je obstajalo zavedanje, da se moramo povezovati, tako generacije kot avtorji, ki imamo zelo različne estetske afinitete. Glede tega smo bili zelo uspešni, ponosen sem na naše društveno življenje, na družinsko usklajenost in na harmonijo med glavnimi ustvarjalnimi partnerji v slovenski kinematografiji.

**Weiss:** Generacija, ki je na začetku devetdesetih vstopila v filmski svet, je stopila v prostor razsula: ni še bilo Slovenskega filmskega centra, ni bilo denarja, osrednji festival je bil še Slovenski filmski maraton ... Vse je bilo treba postaviti na novo, urediti. Naša generacija, ki je bila željna snemanja filmov, se je seveda borila. Pozneje so se našim akcijam in iniciativam pridružile tudi mlajše generacije, ki vedno znova skušajo stabilizirati ranljivo kinematografijo in finančno podhranjenost. Paralelno z ustvarjalnostjo je

bila za nas značilna tudi borbenost. Dogovorili smo se, da drug drugemu ne bomo pljuvali po filmih, da jih ne bomo dajali v nič in kritizirali, tudi če nam kdaj kak kolegova film ni všeč. Šlo pa je tudi za slovenski jezik, za dialoge – naša generacija se je borila za zavest, da je slovenščina v filmih lep in poslušljiv jezik. Dolgo časa je namreč veljalo: *Takoj ko slovenski igralec spregovori, film pade*.

**Zupanič:** Pri nas je težko govoriti o generacijskosti, ki bi bila del načrta ali zelo intenzivnega soobčutenja, ker je težko govoriti o kakršni koli načrtnosti. Nimamo aktivne kulturne ali programske politike, nimamo usklajenih sistemov kulturne produkcije; kar se dogaja, se dogaja zelo spontano, do neke mere naključno in brez širše vizije. Četverici, ki sodeluje pri tem pogovoru, je skupno to, da smo v filmski prostor profesionalno stopali na začetku devetdesetih let, v dediščino osemdesetih, v čas, ko je bil slovenski film na prelomnici že zato, ker je leta 1991 prva slovenska pomladna vlada ukinila osrednjo programsko, produkcijsko in tehnično ustanovo, Viba film. Filmsko področje je edino področje v državi, ki je ob tranziciji doživelo institucionalni prelom. Niso

ukinili Opere, Drame, Filharmonije ali knjižnic – ukinjena pa je bila Viba. To je bilo pomembno politično sporočilo. Če javni zavod oz. njegov direktor ne deluje dobro, odgovor verjetno ni ukinitve, ker to onemogoči izvajanje dejavnosti. Vstopili smo v prostor, ki je bil takrat institucionalno pogorišče. Nacionalna televizija je med letoma 1990 in 1995 prevzela ključno vlogo pri ohranjanju filmske kulture; mislim, da do neke mere celo na račun tega, kar naj bi bili primarno televizijski žanri. Šele potem, spet na pobudo filmarjev, je bil leta 1994 sprejet Zakon o filmskem skladu in težišče se začne prenašati nazaj na novo ustanovo.

Če kaj, nam je skupno to, da delamo v nenehno spreminjajočem se in absolutno nestabilnem ustvarjalnem okolju. Za tako zahteven proizvodni proces, kot je film, to pomeni ogromno breme. To je tako, kot da bi skušali v zraku, pri 120 km/h, kolesca urnega mehanizma sestaviti v delujočo uro. Nenehna turbulenca, nenehno spreminjanje finančnih in sistemskih danosti spremeni vsak filmski projekt v unikat. Glede na to, kako malo denarja in sistemskih pozornosti država namenja kinematografiji, je slovenski film čudež in kljubovanje. Skoraj nepojmljivo je, da

za drobiž in ob vsej sistemski malomarnosti ljudje sploh hočejo delati filme.

**Kakšni so po vašem mnenju globlji razlogi za sistematično marginalizacijo filmske umetnosti, ki je bila rdeča nit zadnjih tridesetih let? Je bilo od osamosvojitve kakšno obdobje dovolj stabilno, da slovenskim filmarjem ni bilo treba opravljati vzporedne funkcije političnih aktivistov?**

**Zupanič:** Moja razlaga je, da je pri Slovencih še zelo globoko zakoreninjeno pojmovanje umetnosti iz 19. stoletja, kjer je vsezveličavna literatura. Sledijo gledališče, glasba in opera, slikarstvo ... film pa je že od samega začetka dojeman kot sejemski zabava. Po drugi svetovni vojni je partija nekaj časa sledila Leninovemu sloganu o »filmu kot našem najmočnejšem propagandnem orodju«. Potem pa se je film znašel v praznini: bil je preveč pomemben in preveč invaziven medij, da bi ga lahko iztrebili, po drugi strani pa ni bilo prave volje, da bi ga podprli. V vrednostnem sistemu pač ni tako visoko. Knjiga, na primer, do bralca pride po produkcijsko manj zapleteni poti kot film, ki je tehnično veliko kompleksnejši proces in terja več koordinacije. Ker to ni v rokah zasebne iniciative, ampak nekoga, ki mu je to deseta briga, se sistem nikoli ne vzpostavi na tak način, kot bi bilo treba. Pa ni tako zelo zapleteno, saj ne delamo raket.

**Weiss:** Slovenska politika in slovenski gledalci nikoli niso razumeli, da je film gospodarska panoga, da ustvarja delovna mesta in da od njega živi cel kup ljudi. Politika prav tako nikoli ni razumela koncepta kulturnega kapitala. Šele v zadnjem času, ko so začeli v Sloveniji pogosteje snemati tujci, je začela rasti zavest, da gre za AV-industrijo. Ekipe morajo plačati tudi najem zemlje, na kateri snemajo, nahraniti svojo ekipo itd. Ko bo imel slovenski film 10

ali 15 milijonov letno, kar je najmanj, kar bi mu moralo pripadati, bi se stvari lahko začele obračati drugače.

**Pevec:** Pri tem vprašanju pogosto zanemarjamo kontekst konkurence in percepcije. Če se slovenski filmarji primerjamo s slovenskim gledališčem, bi si upal trditi, da teater živi v avtarkiji, film pa je ves čas soočen s konkurenco svetovne produkcije. Še več: soočen je z izborom najboljših filmov iz najboljših kinematografij vsega sveta. Včasih se pozablja, da vsaka velika kinematografija na pot v svet pošlje samo zelo skromen odstotek filmov – tudi opevana ameriška. Nam pa se po drugi strani seveda ne odpušča po logiki, da je vsaj 10 odstotkov filmov zelo uspešnih. Vsak film, ki je posnet, je deležen istih strogih kriterijev. Percepcijo sem omenjal tudi zato, ker smo do svojega jezika in filma še bolj senzibilizirani, še bolj kritični – kar seveda ni narobe. Poskušajmo pa upoštevati, v kakšnem kontekstu skuša preživeti slovenski film, za razliko od opere, gledališča itd. Lahko smo ponosni, da smo preživeli in da so se nekateri filmi domačemu občinstvu tako prikupili, da so postali lokalne uspešnice, nekateri pa dosegli uspehe na mednarodnih prizoriščih.

**Hočvar:** Ali slovenski bralci morda kričijo, naj slovenski pisatelji pišejo po vzoru tujih? Ne. Vseeno pa od manj zahtevne publike pogosto slišimo, naj »že enkrat naredimo en dober akcijski film« ali kaj podobnega. A ne pristajamo na to, da bi oponašali tuje žanrske vzore, ker je to praktično nemogoče.

**Zupanič:** Gre za vprašanje kulturnega imperializma. Mi smo kolonija ali pa vsaj polkolonija ameriške – in s tem mislim potrošniške – kulturne invazije. Gre za kompleksno sprego filma, televizije in pretočnih ponudnikov, ki v družbeno tkivo nenehno dovajajo ogromne količine kulturnih vzorcev,

ti pa postajajo sestavni del identitete predvsem mlajših generacij. Postavlja se ključno vprašanje, koliko ta prostor sploh še ustvarja in ohranja svojo avtentičnost. Merim na avtentičnost čutenja, izražanja ter dojemanja samega sebe in svoje resničnosti. Zato so zgodbe, ki jih pripovedujejo avtorji tukaj – pa naj bo v gledališki, literarni, glasbeni ali filmski formi – tako pomembne. Naše zgodbe ne bo povedal nihče. Bo mar Hollywood produciral **Oroslana** (2019) in **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019)? Ne bo, ker producira globalni produkt in ob tem sistematično izvaža določene vrednote. Če bi imeli ozaveščen političen razred, ki bi dal nekaj na vrednote, tradicijo in zgodovinske izkušnje ljudi, ki tukaj živijo, bi verjetno iskal ravnotežje med domačim in tujim. Pred svetom se seveda ne moreš zapreti in tudi ni potrebe, da bi se – tuje vsebine lahko iz nas delajo kozmopolite tudi v času, ko se ne premaknemo iz svojega stanovanja.

**Hočvar:** Če je Lenin rekel, da je film naše najmočnejše orožje, lahko povemo še, kako je na film gledal Stalin. Kulturni birokrati so do njega prišli s podatkom: »Posnamemo 40 filmov na leto, pa so samo štirje dobri.« Odgovoril jim je: »Posnemite torej samo te štiri.« Ko so Churchill u njegovi anglobirokrati rekli isto, je odredil: »Posnemite jih 400!«

**Weiss:** Tudi legendarni snemalec Vilko Filač je govoril: »Ne obremenjujte se preveč. Američani posnamejo sto filmov, od tega je 20 dobrih in 4 odlični. Tako je razmerje.« Pritisk, da naj bi bil vsak film, ki ga posnamemo, popoln, je v nasprotju z naravo raziskovanja in ustvarjanja. V polju nacionalnega in mednarodnega pa je pomembno tudi vprašanje koprodukcij. Danes imamo ogromno režiserjev, ki živijo v tujini. Olmo Omerzu, Hanna Slak, Rok Biček, Sara Kern, Mitja Okorn ... Pojavlja se

vprašanje o odnosu med filmi, ki so v večinski produkciji Slovenije, in filmi, kjer ima Slovenija manjšinsko produkcijsko udeležbo. Glede na to, kako malo denarja imamo v slovenski kinematografiji, se nam lahko zgodi, da kmalu ne bo več filmov v slovenskem jeziku.

**Pevec:** Predikat nacionalnega je morda diskutabilen, a gre za pomembno vprašanje. Če smo že začeli s tridesetletnico osamosvojitve in naše države, se počutim zelo ponižanega, če se država v zadnjem hipu spomni, da bi potrebovala nekaj za svojo proslavo. Bi se pa, nasprotno, čutil počaščenega, če bi se država pred tremi leti zavedala, kaj prihaja, za okroglo mizo povabila vse slovenske filmske avtorje in jim postavila eno samo vprašanje: kaj so nacionalne teme, ki bi si zaslužile, da jih ekraniziramo, da jih povemo Slovincem in predamo naslednjim rodovom? V tem primeru bi prišli na dan z zanimivimi predlogi, za katere bi bilo najbrž jasno, da potrebujejo malo več denarja, kot ga imamo trenutno na razpolago.

**Kako pomembno se vam zdi, da režiser stopi v film mlad, neposredno po zaključku Akademije? Kontinuirano delo je za umetnika najbrž ključno – in slovenskim avtorjem ta kontinuiteta ni omogočena. To verjetno vpliva na širšo sliko slovenskega filma. Miha Hočevár, na filmsko sceno ste vstopili velikopotezno, s še vedno kulturnim Jebiga (2000), a to je bilo okroglih deset let po nagradi za mladega ustvarjalca na Slovenskem filmskem maratonu.**

**Hočevár:** Moji projekti so bili večkrat zavrjeni na kulturnem ministrstvu, potem na Filmskem centru. Postajal sem vse bolj nestrpen; k sreči sem imel eksistenčno zaledje, ker sem se ukvarjal z režijo oglasov – čeprav so mi mnogi očitali, da se ne posvečam samo filmu. A zbral sem dovolj moči in financ, da sem sam

začel z delom. Moj nasvet mladim režiserjem je: ne vstopaj na vsako silo. Vstopi takrat, ko imaš kaj povedati. Hlastanje po prvencu čim prej se mi ne zdi zdravo. Ni se pametno zaleteti na vrat na nos. Je pa treba pogosto z glavo skozi zid: a vedeti moraš, s čim se zaletavaš v zid, kako ga boš prebil in kaj te čaka na drugi strani. Nisem pristaš pretiranega hitenja, sem pa pristaš tega, da se za mlade, ki prihajajo, ustvari varno produkcijsko okolje, brez komercialnih pritiskov, da lahko trezno in zrelo – ne glede na leta – vstopijo, ko se počutijo dovolj močni, da bodo naredili to, kar hočejo narediti, in ne tistega, kar se od njih pričakuje.

**Weiss:** Nujno je imeti vzgib in željo, da bi rad nekaj povedal, potrebo po odslikavanju sveta. Pogrešam pa mlad film. Vsa podpora, ki jo imajo mladi avtorji – v obliki razvoja scenarijev, *scriptdoctoringa*, mednarodnih delavnic ipd. –, sicer zgodbeno in dramaturško postavi prvence, jim pa odvzame tisti šarm prvega filma. Spomnimo se samo na **Krizno obdobje** (1981) Francija Slaka! Zdi se mi, da komisije za izbor projektov temu v večini niso več naklonjene.

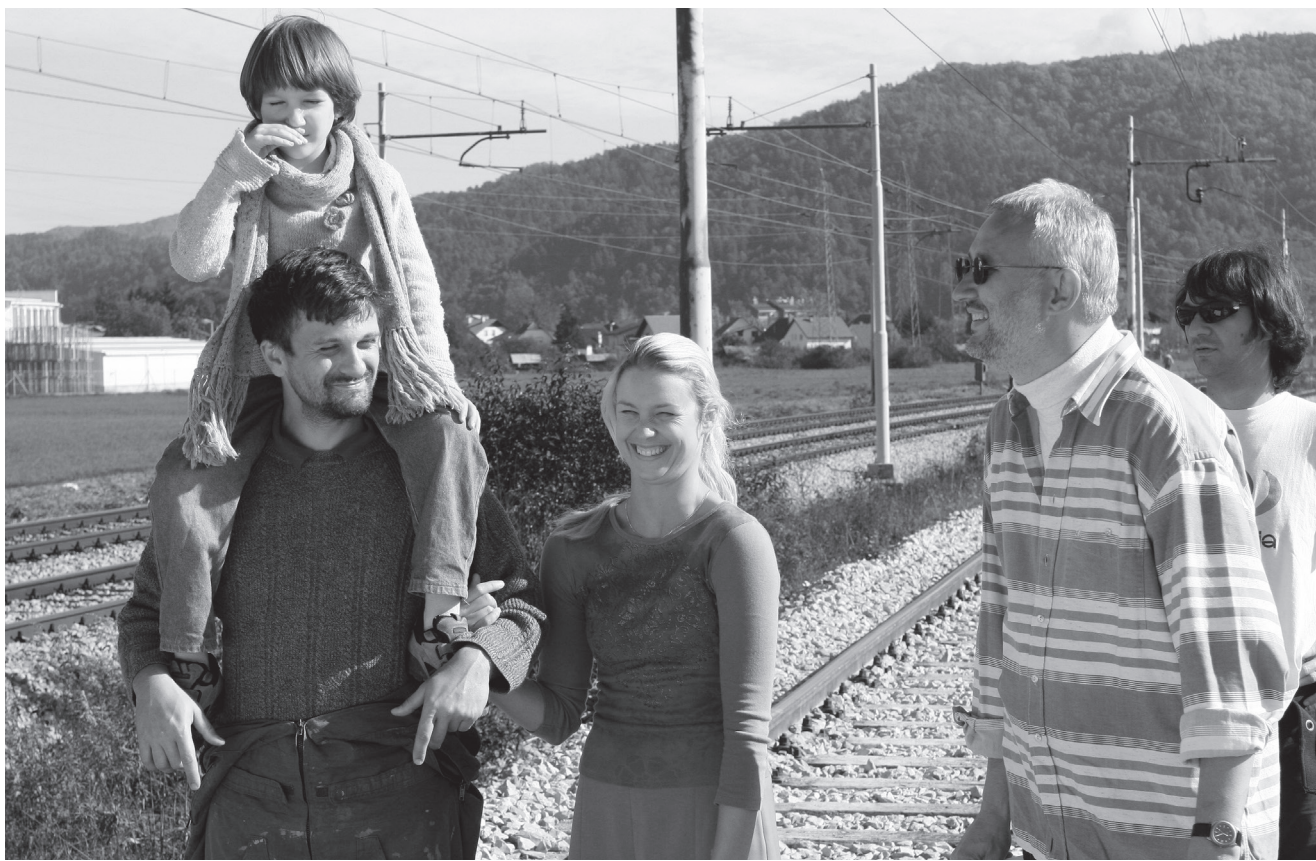
**Hočevár:** Mladi prestajajo vse peripetije zbiranja denarja, medtem minejo štiri leta in v tem času lahko izgubijo svojo ostrino. Če imate kaj za snemat, posnemite. Pravijo, »da lahko danes film posnameš z iPhonom«. Izvolite, ampak naredite ga dobro.

**Zupanič:** Ni treba čakati, da se boš počutil silno pametnega, ampak začni že malo prej. Genijev, kakršen je bil Orson Welles, ki je pri 26 letih posnel **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941), je malo. V pedagoškem poklicu opažam, da sistem izobraževanja mlade sili, da si ob vstopu na Akademijo sami naložijo izredno visoka pričakovanja; v resnici so pod ogromnim stresom. Poleg talenta in delavnosti, vztrajnosti in

samodiscipline potrebuješ tudi življenjske izkušnje. To se zelo pozna ljudem, ki so že prej študirali ali počeli kaj drugega; tak je bil na primer pred nekaj leti Darko Štante. Ko pridejo na Akademijo, taki posamezniki ustvarjalno eksplodirajo, ker vedo, kaj hočejo povedati.

Pomembno se mi zdi, da se kontinuitete, ko je enkrat vzpostavljena, ne pretrga. Če precej hitro dobimo avtorjev debitantski film, potem pa minejo leta in leta pred naslednjim, je to problem. Seveda je to tudi stvar avtorjeve izpovedne moči. Ne verjamem pa v zatrtje avtorje: naš sistem ni naravnan v zatiranje posameznikov, ki želijo delati in lahko dokažejo svojo nadarjenost. Je pa dejstvo, da je produkcijski okvir, v katerem avtor dela, skromno odmerjen. A danes se že da posneti film v *no-budget* ali *low budget* produkciji; od tega živeti ali to delati kontinuirano pa je seveda nekaj drugega. Je pa tako, da nas naša širša kultura sili v perfekcionizem. Vsi bi bili radi popolni in po možnosti še tekmovali s hollywoodskim visokoproračunskim filmom, kar je tako ali tako utopija. Naši mladi avtorji si včasih ne dovolijo spontanosti in napak, ampak od sebe terjajo popolnost. Na ta način se do neke mere samoomejujejo. Če dajemo na tehniko svežino in popolnost, bi si želel manj popolnosti in več svežine. Treba je biti tudi malo anarhista, kot je bil prej omenjeni Franci Slak.

**Pevec:** Nedavno je bil objavljen presegljiv podatek, da je 50 odstotkov vseh filmov prvencev. To se mi pravzaprav ne zdi dobra novica. Ali to pomeni, da bo polovica avtorjev ostala samo pri svojem prvem filmu? Po eni strani moramo avtorjem omogočiti vstop in kvalitetne prvence, a zdi se mi, da s tem nikoli nismo imeli težav. Če se ozremo nazaj vse do Hladnikovega prvega – in najbolj uspešnega – filma in nato spremljamo vse avtorje, ki so mu sledili, bi slej ko



Miran Zupančič na snemanju filma *Made in Slovenia* (2007), foto: Stane Sišen



Peter Bratzl in Maja Weiss v filmu *My Way 50 - med iskanjem in najdenim svetom* (2018)

prej prišli do ugotovitve: ni problem prvi film, ampak drugi. Prvi film je pogosto neka osebna zgodba, ki jo ima vsak mlad avtor na zalogi – že *a priori* ima neko pristnost, ki pripomore k uspešnosti. Drugi film pa je resnični prestop v profesionalizem, je to, da se naučimo pripovedovati zgodbo na dovolj atraktiven in prepričljiv način, pa čeprav ta zgodba ni osebno naša. To pa je težek korak.

Vprašanje okrog prvincev je zelo delikatno in kaže na zrelost neke kinematografije. Pogoji ne smejo biti postavljeni tako ultimativno, da moraš biti uspešen že s prvim filmom. To je tisto, kar lahko ugonobi nekoga, ki pri prvem ali drugem filmu še ni avtorsko zrel za presežek. Poznamo avtorje, ki so šele v poznih letih rojevali odlične sadove, z Ingmarjem Bergmanom na čelu. Med tema dvema poloma je kup vprašanj, ki se nanašajo na konsistentnost, na organiziranost neke kinematografije.

**Okrog leta 1996 se v filmski produkciji začne obdobje, ki se ga je prijel termin novi val: slovenski film je začel zbujati pozornost doma in v tujini. Andrej Košak je z *Outsiderjem* (1997) v kino zvalil več kot 90 tisoč gledalcev, do takrat največ v samostojni Sloveniji. Metod Pevec, na pragu tega razcveta, leta 1995, ste režirali svoj debi *Carmen*.**

**Pevec:** Film *Carmen* je imel zapleteno genezo, ki se nanaša ravno na obdobje produkcijske tranzicije. Filma si sploh nisem želel režirati, vabil sem Žiko Pavlovića, a je nato prišlo leto 1991 in na ministrstvu za kulturo so ocenili, da Srb ne more režirati slovenskega filma. Postopoma je prišlo do odločitve, da bom režiral sam. Po manjši krizi upada gledalcev v času preloma je imela *Carmen* skoraj 30 tisoč gledalcev, kar je bil lep uspeh, sploh zato, ker sta bila takrat v kinematografih James Bond (*Zlato oko*

[*GoldenEye*, 1995, Martin Campbell]) in za nami Fincherjev *Sedem* (Se7en, 1995). Nato je sledilo obdobje velikih oscilacij, kamor sodijo tudi prvenci, kakršen je Mihov *Jebiga*. Veliko je bilo tudi programskega neposluha za nove trende. Kmalu po *Carmen* sem začel prijavljati scenarij z naslovom *Pod njenim oknom*; spomnim se zavrnitve z argumentom, da scenarij »preveč koketira z občinstvom«. Pod ta argument se je podpisalo v tistem času zelo ugledno ime. Šlo pa je za to, si slovenski film sploh ni upal razmišljati drugače. Pa ne mislim samo radikalnega absurda filma *Jebiga*, ampak tudi mojo smer, romantičnokomedijsko dopadljivost. Namerno sem si želel posneti film, ki ne bo površen, a bo vseeno pripadal temu žanru. Prizadelo me je, da je bil okarakteriziran s koketnostjo, ki ima na sebi nekaj cenenege. Takrat je torej prišlo do estetskega razkoraka. Gotovo smo zdaj v tem smislu zrelejši in se je žanrska tolerantnost povečala. Takrat pa je bila, tudi pri selekcioniranju, še prisotna pretirana nacionalno-dramska serioznost, ki je precej omejevala nekatere programe. Film *Pod njenim oknom* (2003) je šel v realizacijo prek rezervnega kanala na televiziji, s skromnim proračunom. Podobno velja za *Outsiderja* in številne filme tistega časa. Avtorji smo bili že zreli za bolj svež, izviren, raznorodni film, odločevalci pa so kar precej zaostajali in so pri svojem branju še vedno nosili okorne, stare plašnice.

**Hočevlar:** Zanimiva je geneza sprejemanja filma. Vsi se spomnimo neuspešnih poskusov sredi osemdesetih, ko se je zgodilo nekaj pravih debaklov. In to nam očitajo še danes: zakaj snemamo filme, kot je večno opevana *Rabljeva freska* (1995). Seveda pa je dobro, da rastejo apetiti in okus publike. Od nas pričakujejo vedno boljše stvari, bolj zabavne, dinamične, bolj narejene filme.

Mi bi šli radi naprej, politična volja pa temu ne sledi.

**Kako ste v svojih karierah doživljali prehod s filmskega traku na digitalno tehnologijo? To je bil način dela, ki ste se ga morali priučiti, za razliko od današnje mlade generacije. Ste morda imeli do digitalizacije začetni odpor? Argument, da zdaj »lahko že vsak posname svoj film«, je lahko uporabljen tudi proti filmarjem, kot argument za omejevanje sredstev.**

**Weiss:** Digitalizacija je s seboj prinesla drug način pripovedovanja zgodb. Ker poučujem na višji šoli, vidim, da je način percepcije, dogajanja in ritma pri mladih bistveno drugačen, kot je bil pri nas. Odpirajo se ključna vprašanja za prihodnost v zvezi z estetiko in načini podajanja zgodbe in mislim, da bo to še zelo zanimivo.

Sama sem pri 19 letih v prvem letniku Akademije začela s super 8-mm filmom; vedno sem svoje filme rada tudi sama posnela. Pozneje sem prešla na 16-mm in nato na 35-mm film s kratkim filmom *Adrian* (1998) in z *Varuhom meje*. To je bil za našo generacijo velik dosežek. Veljalo je, da si »dosegel največ, kar lahko dosežeš«, če ti je uspelo posneti film za kino na 35-mm trak. Na začetku sem vedno, tudi pri dokumentarcih, imela ekipo, potem pa sem v zadnjem dobrem desetletju ostala sama s sabo in s svojo produkcijo. *One woman band*. To je bilo zanimivo, ker rada preizkušam nove načine filmskega dela, a vseeno trenutno sanjam o tem, da bi spet snemala tako kot na začetku devetdesetih let – z ekipo vsaj treh ljudi. To bi zaključilo krog v mojem ustvarjalnem delu.

**Zupanič:** Tudi sam sem šel skozi vse formate, od super 8-mm, 16-mm, 35-mm do vseh mogočih video in digitalnih formatov. Nisem nagnjen k mistificiranju, je pa res, da je karakter

filmske slike drugačen od digitalnih formatov: slika je toplejša, mehkejša in ima več volumna. Morda je že res, da tehnično lahko danes »vsak posname film«, a redki znajo uprizoriti filmsko zgodbo. Nekaj se je mogoče tudi naučiti, a na prvem mestu je še vedno talent; šolanje in izkušnje so šele na drugem. Filmski trak nam je dal – podobno kot analogna fotografija – bistveno večji fokus. Pobožno smo vstavljali trak v kamero, in ko si zaslišal tisto brnenje, si štel vsako sekundo. V filmskem traku je bila nekakšna svetost; nisi vedel, kaj je nastalo, dokler ni razviti material prišel iz laboratorijev v tujini. Te posvečenosti danes ni, ker je vse postalo instantno: pred seboj imaš zaslon in sproti vidiš, kaj si zajel. Skrivnost pa je po mojem mnenju nekaj, kar umetnosti daje ključno dimenzijo.

Če na digitalizacijo gledam kot dokumentarist, pa moram reči, da je digitalni format dokumentarizmu prinesel neslutene razvojne potenciale. Če smo se prej tresli za vsako rolo filma, lahko danes na majceno kartico spraviš ogromno gradiva. Glede na to, kako žepna je v resnici slovenska kinematografija, bi morali veliko večjo pozornost namenjati dokumentarcem. Z relativno skromnimi sredstvi bi lahko dosegli veliko več. Z digitalizacijo sta ogromno pridobila tudi snemanje in obdelava zvoka. Tudi kadri so lahko tehnično bolj zahtevni, ker nosilni material ni več tako drag, kot je bil prej. Zaradi vseh teh prednosti nam ni treba jokati za preteklostjo; če kdo želi, pa lahko še vedno snema na klasični filmski trak.

**Weiss:** Ne gre za digitalno ali 35-mm sliko, gre za ljudi, ki to sliko posnamejo. Gre za to, ali je prizor posnel en človek z eno samo kamero ali pa si snemal v pogojih, kjer potrebuješ tehnično ekipo. Pa smo spet pri produkciji, pri denarju.

**Pevac:** Tema je res široka. Tudi sam sem snemal na različne formate. Ko se je pojavila digitalna slika, sem se začel spraševati, kaj je tisto, kar na prvi pogled loči filmsko sliko od digitalne, kajti razlika med njima je bila.

V laboratorijih so mi razložili, da je to stvar kemije, stvar žarka, ki potuje skozi tri plasti in tega niso uspeli nadomestiti z nobenim poprodukcijskim orodjem. Še vedno ostaja tista kemija filmskega traku, ki poskrbi za nena-domestljivo magijo. To magijo imamo vsi brezmejno radi, je pa res, da morda pride bolj prav pri igranem filmu. Ker so zdaj v uporabi predvsem digitalne kamere, se je razpasla praksa uporabe starih leč, ki jih snemalci nameščajo na hipermoderne naprave. Tako poskušajo v sliko vnesti nek analogni prijem. Izkaže se, da imamo analognost v sebi – to ni nič drugega kot napaka, odstopanje od precizne resničnosti, ki je nimamo radi. Zato je filmski trak še vedno zanimiv in živ.

V dokumentarizmu pa je to bistveno drugače. Izkazalo se je, da smo z digitalno kamero lahko bistveno bolj intimni. Na ta način lahko pridem k portretirancu domov na kavo, se pogovarjam in ga posnamem. Če pridem z ekipo, zlasti če je s televizije, ta zganja hrup in gleda na uro – in če s tem razbiješ atmosfero, si izgubil stik s človekom, ki ga snemaš. Če si sam, pa lahko razpolagaš s svojim časom in snemaš, kjer hočeš; ekipa bi te pri tem omejevala. Zato imamo doma vsi kakšno digitalno kamero – v vsakem dokumentarnem projektu sem bolj zadovoljen s tem, da sem sam in z digitalnim zapisom.

**Hočevnar:** Ko govorimo o igranem filmu, se mi zdi razlika med filmskim trakom in digitalnim zapisom podobna razliki med sanjami in resničnostjo.

**Na digitalizacijo se navezuje problematika dostopnosti slovenskega filma. Ampak kolikšen delež slovenske filmske dediščine iz časa po letu 1991 pravzaprav danes ni dostopen v novejši digitalizirani obliki?**

**Zupanič:** Ena od posledic spreminjanja formatov – tudi televizija je šla iz standardnega na HD format – je, da številni filmi danes niso dostopni v kvaliteti, kakršne smo vajeni, kakršno bi si želeli in kakršna je tudi dosegljiva. Pred nekaj leti smo imeli v Kinoteki projekcijo *Operacije Cartier*, na kateri so film vrteli z bete. Uro in pol me je metalo po stolu, ker je bila kopija tako degradirana. Upam, da v televizijskih arhivih še obstajajo negativni in bi se film dalo na novo digitalizirati. To je vprašanje skrbi za kulturno dediščino; tudi tukaj je sistem izjemno malomaren. Velika večina filmov iz devetdesetih ni dosegljiva oz. ne bo dosegljiva, ko bomo napredovali na 4K in 6K format. To je tako, kot da bi knjige v knjižnici postopoma bledele in na koncu zbledele do konca. To je zelo žalostno in zaskrbljujoče, ampak v takem okolju živimo. Če bi Slovenci gradili piramide v Egiptu, bi se čez nekaj deset ali nekaj sto let vse sesedle, nič ne bi ostalo za nami.

**Weiss:** Dobro bi bilo narediti raziskavo, katere filme bi radi imeli digitalizirane in do njih dostop, tako iz obdobja pred osamosvojitvijo kot po njej. Pokazalo bi se, koliko ljudje sploh poznajo slovenske filme. Pri mladi generaciji se zatakne že pri filmu **Gremo mi po svoje** (2010), kar se mi je zdelo šokantno. Številni študenti medijske produkcije težko naštejejo veliko slovenskih filmov.

Seveda je vedno vprašanje, kdo bo plačal digitalizacijo in platformo, kjer bodo slovenski filmi dostopni. Večno vprašanje je tudi promocija slovenskega filma, ki pa je v zadnjih tridesetih letih napredovala, tudi po zaslugi projektov, kakršni so Štiglichev dan, Noč kratkih

filmov in akcija Baze slovenskih filmov, ki je v času koronakrize objavljala slovenske filme. Ljudje so bili za to gesto hvaležni in filmi so bili dobro gledani. Tukaj se spet lahko krešejo mnenja, ali je prav, da film, ker je nastal z javnim denarjem, po 70 letih preide v javno domeno in ga vsak lahko uporabi kot pokovko. Ali pa je film kulturna dobrina, kjer avtorjem pripada delež od gledanosti in se te pravice prenašajo tudi na naslednjo generacijo potomcev? Mora imeti film vedno vrednost nič, ker je nastal z javnimi sredstvi? Na ta vprašanja nimam odgovorov, se pa vse to vedno bolj sprašujem.

**Pevec:** Marsikdo zmotno misli, da niso digitalizirani samo stari filmi. Na filmski trak smo skoraj vsi snemali še pred petimi, sedmimi leti. Ti filmi tako še niso stari, pa so že nedostopni. Ko so se digitalizirali kinematografi, so nehali predvajati filmske kopije in od takrat smo tudi mi imeli končne kopije v digitalni obliki. A to se je zgodilo razmeroma pozno. Večina naših filmov je zaprašeni, v arhivih. Pod njenim oknom na primer ni dosegljiv v nobenem formatu, niti za televizijo niti za kino.

**Hočevnar:** *Jebiga* smo s pomočjo Telekinga digitalizirali na lastno pest in na ta način obeležili njegovo 20-letnico. Za naslednja dva filma, **Na planincih** (2003) in **Distorzija** (2009), ne vem, kje sta. Oba dela *Gremo mi po svoje* pa sta na srečo ohranjena, tako zaradi svoje popularnosti kot zaradi skrbi producenta, ki se je pravočasno zavedal nevarnosti prehoda s filma v digitalno.

**Hočevnar:** *Za konec imam tudi sam vprašanje za nas. Kateri predsodek o slovenskem filmu vam gre najbolj na živce? Svoj odgovor že imam:* »Slovenski filmi so negledljivi, slovenski filmarji pa ste vsi skregani med sabo.«

**Zupanič:** Predsodkov ne jemljem resno in si z njimi ne delam težav. Razgledani, kultivirani ljudje imajo svoja mnenja in ne posplošujejo. Če nekdo pravi, da je slovenski film dolgočasen – prav. Je pa tako, da gledati še ne pomeni videti.

**Pevec:** Pogosto mi gre na živce, da slovenski film doživljajo populistično, kot nogomet. Vsak vse ve, vsak je poln nasvetov, ki pa so zelo površni. Ogromno ljudi mi predstavlja svoje »sijajne ideje« za film, a so to samo teme, ki krožijo v naši zavesti, nekaj, kar so ljudje videli na televiziji. Pozabljajo, kako težko je biti zares izviren. Tisti, ki se trudimo biti izvirni in predpono 'slovenski' jemljemo resno, se pogosto srečujemo s takimi nesporazumi.

**Weiss:** Ljudje mi včasih predlagajo kako zanimivo zgodbo, potem pa se izkaže, da so v njej ogromni požari in hollywoodski prizori. Ljudje imajo še vedno predstavo, da *se vse da*, po drugi strani pa slovenskemu filmu očitajo, da jemlje davkoplačevalski denar. Ko pridem v Belo krajino, mi marsikdo reče: »Poglej jo, slovensko režiserko!« Nikoli ne vem, ali je to dobro ali slabo. (Smeh) Lahko pa povem nekaj pozitivnega o krizi lanskega leta. Ljudje so pristopali k meni in sočustvovali, češ, kaj delajo slovenskemu filmu. Počasi javnosti zlezejo te stvari pod kožo in jo začne skrbeti.

**Pevec:** Vedno se sprašujem, koliko so se ti predsodki vrasli vame, koliko me omejujejo in koliko sem sam začel omejevati druge. Na Akademiji predavam predmet Adaptacija literarnega dela. Ena od študentk z veliko talenta adaptira življenjsko zgodbo Louisa Adamiča. A v scenariju opiše množico, ki se z ladje usuje na Ellis Island, se pelje mimo Kipa svobode, po Manhattanu, čez Brooklynski most ... Kako naj ji povem, da to nikoli ne bo ugledalo luči sveta? Kje mladim prirezati krila, kje omejiti

njihove sanje? Lahko jih seveda pustimo, naj pišejo karkoli, a to bo prav tako frustrirajoče, če ne bo uresničljivo. Gre za specifično slovensko dilemo: lahko sanjamo, a v zelo omejenem obsegu. Dozice so homeopatske.

### ***Vsako oziranje nazaj terja tudi pogled v prihodnost. Kakšne upe imate za prihodnost slovenskega filma?***

**Hočevnar:** Vilko Filač, prej omenjeni direktor fotografije, nam je na začetku študija rekel: »Film se začne v temi. Najprej je tema, potem pa počasi prižigaš.« Še vedno smo v temi, a bomo prižigali.

**Zupanič:** Akademija se je preselila v novo stavbo na Aškerčevi. Pogoji so boljše kot kadarkoli prej, o takih smo lahko v času našega študija samo sanjali. Imam veliko nadarjenih študentk in študentov. Trdno verjamem v prihodnost slovenskega filma – ostal in obstal bo. V kolikšni meri bodo lahko ljudje uresnili svoje zmožnosti, pa ni odvisno samo od njih, ampak od vsega okolja. Od vsakokratne oblasti moramo kategorično zahtevati, da izpolnjuje svoje zaveze do državljanov, do ustvarjalcev in do gledalcev.

**Pevec:** Ni me strah, da bi avdiovizualna produkcija v celoti zamrla. Me je pa strah, ker opažam tendence določene politike, ki skuša produkcijo prisiliti v bolj populistično držo. V skrajni sili bodo avtorji prisiljeni preživeti in sprejeti takšno ali drugačno delo. Tega pa si ne bi želeli, ker je v mladi generaciji ogromno ustvarjalcev, ki si ne želijo zgolj servilne avtorske držbe.

**Weiss:** Zase si želim, da bi po trinajstih letih končno spet dobila celovečerni igrani film, da bi mi končno uspel preboj, ki mi zdaj že petkrat ni. Želim si še, da bi tudi srednja in starejša generacija lahko kreativno sodelovali in bili aktivni. Za slovenski film pa si želim, da ne bi bil kletvica, ampak upanje in lepota.