

ŠE VELIKO REZERVE

pogovor o rezervnih delih



Zakaj tale mini okrogla miza in njen zapis v *Ekranu*? Zato, ker so *Rezervni deli* z uvrstitvijo v uradni spored Berlinale nedvomno dosegli enega najodličnejših festivalskih uspehov slovenskega filma zadnjih let in s tem zaplodili dovolj predvidljivo promocijsko evforijo množičnih medijev – in ker sta se istočasno filma v svojih kritičkih zapisih dve najodličnejši peresi slovenske filmske publicistike lotili enako kritično in enako neizprosno. Ali je torej *Ekran* sposoben (in dolžan) skozi dialog reflektirati ambivalentno naravo sodobnega slovenskega filma in očitno uspehim delom zastaviti enostavno vprašanje: ali bi lahko šli še dlje? Ali bi si lahko drznili več? Ali lahko kdaj upamo tudi na to? O tem smo se pogovarjali uredniki *Ekрана* Marcel Štefančič, jr., Vlado Škafar in Stojan Pelko, ki je s pomočjo skrbnega zapisa Nike Bohinc pričujoče besedilo tudi uredil.

marcel štefančič, jr., vlado škafar

Marcel Štefančič, jr.: V Sloveniji nismo navajeni filmov, vsaj slovenskih ne, ki bi se na resen način ukvarjali z resnimi, socialno-političnimi problemi. Kozole je z *Rezervnimi deli* očitno brcnil v to smer, zadal si je socialno-politično temo prebežnikov, ki ga je, kot pravi, angažirala. V Sloveniji se z njimi ukvarjamo že praktično zadnjih deset let. Težava tega filma je, da o zelo resni temi spregovori na zelo neresen način, na rahlo nezrel, ne bom rekel ciničen, ampak na fušajoč način. Če bi junaka švercala rezervne dele za avtomobile, bi bil to seveda drug film; problem je, da švercata rezervne dele za ljudi kot bi švercala dele za avte!

V tem smislu ton ni pravi. Naj za začetek vržem kost in izpostavim samo en majhen detalj, en geg: gre za prizor, ko Petko spravi v prtljažnik tri begunce. Ko prtljažnik znova odpre, vidimo, da so begunci umrli, se zadušili. "O šit, mrvi so, kaj bo pa zdaj, vrzimo jih v vodo..." Tak ton je povsem napačen, ker se šlepa na žanrske trike, ki so lastni komediji. Da so vsi trije umrli, bi gledalec lahko izvedel na veliko bolj sofisticiran način. Saj tega prtljažnika sploh ne bi bilo treba odpirati, dovolj bi bilo že, če bi režiser kamero postavil pred prtljažnik in iz njega ne bi prišel nihče ven. To, kar naredi Kozole, pa je poceni štof.

Stojan Pelko: Se ti to zdi problem režije ali zgodbe?

Marcel Štefančič, jr.: Mislim, da obeh. Najprej gre za ton v smislu režije, ki je, jasno, nespretna, drugi problem pa je ta, da film nima stališča o tem, o čemer govori. Pravzaprav režijski slog tega filma povsem ustreza njegovemu populističnemu pogledu na problematiko ilegalnih prebežnikov, tej odsotnosti stališča, pristajanju na *status quo*. Je skrajno populističen, premočrten, preprost, enostaven, da ja ni nobenih motenj v komunikacijskem kanalu...

Stojan Pelko: Naj sam začnem pri nekem nesorazmerju, morda celo protislovju. Pri ljudeh, ki so prihajali iz dvorane po premieri, si lahko opazil iskren občutek veselja, da lahko končno enkrat rečemo: "Ej, tu pa vse štima" – da so skratka brez slabe vesti lahko pohvalili pravkar videni film. Ko pa človek z distance prebere vajina teksta, preprosto ne more, da se ne bi strinjal z vajinima kritičnima ocenama. Še več, sam sem v njima prepoznal iskreno željo po dvigovanju standardov, ne le estetskih, ampak predvsem etičnih. Ali torej to pomeni, da je percepcija filma v Sloveniji že tako zavezana dnevni žurnalistični praksi, da se sploh ne da več resno, kritično pristopiti k stvarjem? Za izhodišče sem zato pobrskal po enem starem Eisensteinovem tekstu, da bi morda lažje pojasnili, zakaj se sploh pogovarjamo. On pravi, da se da film hkrati gledati v splošnem, srednjem in velikem planu. V splošnem planu gre za zadevo tematske potrebnosti, za zahteve trenutka in njegove sodobnosti; v srednjem planu za to, kako podobe vsakega gledalca posebej vznemirjajo na nivoju strasti; v velikem planu pa gre za neizprosno razstavljanje na prafaktorje. V tem svojem tekstu (iz leta 1945!) se Eisenstein pritožuje, da niti stroka ni več sposobna postaviti filma v veliki plan, ga razčleniti po delih, razstaviti na elemente. Nostalgичno reče, da so včasih režiserji trepetali, vendar ne pred kolegi, ampak pred javnostjo, ki je trznila na vsak slabo preračunan trenutek. To, kar mi delamo danes, je jemanje Kozoletovega filma v veliki plan. Zato se mi zdi poanta tega pogovora, da poskušamo opozoriti režiserja na vse "slabo preračunane trenutke" – in s tem damo vedeti, da en film ni nujno ali samo kandidat za nagrado ali za totalno razsuvanje, ampak da mora obstajati možnost kritične razdelave, prostor in potreba zanjo. Vprašanje, ki izhaja iz takega razmišljanja, je zato naslednje: ali so

Rezervni deli zadosti hud film? Moj izhodiščni odgovor je, da niso. Naslednje vprašanje pa: kaj je notri takega, da ni dovolj hudo?

Vlado Škafar: Tudi moje izhodišče izhaja iz podobne filmske analize kot Marcelovo. *Rezervni deli* so idejno in estetsko banalen ter etično neodgovoren film. Vem, da je to huda ocena, ki sem jo poskušal argumentirati že v svojem tekstu za *Finance*. Idejno-motivno banalnost je povzel Marcel, kar zadeva estetsko banalnost, pa je moteče že vprašanje dispozitiva. Ta hoče v Kozoletovem filmu najprej biti deklariran čim bližje dokumentarnemu, čeprav je takšno "dokumentarno" pristnost obenem povsem nesposoben ujeti v mizansceni. Po drugi strani pa imamo v *Rezervnih delih* odločitev za neko trendovsko, spotovsko, fetišistično fotografijo, s katero sesuva to svojo lastno deklarativnost dokumentiranja. Zato menim, da je fotografija tega filma katastrofalna, nepoštena, kontra-produktivna, otročja, neodgovorna. To je fotografija, ki svojega predmeta ne razume, niti ne razume, da ga mora razumeti.

Stojan Pelko: Spomnim se, da je Nebojša Pajkić enkrat totalno znorel zaradi tipa fotografije, uporabljenega v *Kratkem filmu o ubijanju* Krzysztofa Kielewskiego, češ da za film, ki kaže take stvari, ne rabiš nobenega filtra. Takrat nisem vedel, kaj s tem misli. Ali misliš na tak tip estetizacije, ki je odvečna glede na to, kar uprizarja?

Vlado Škafar: Ja, le da se ne strinjam, da bi bila fotografija pri *Kratkem filmu o ubijanju* problem, nasprotno, taka rešitev se mi je zdela kvalitetna in potrebna. Tu pa je problem, resen problem. Eno je filter, drugo pa je fetiš, spot, vidiotizem ...

Marcel Štefančič, jr.: Absolutno se strinjam s Škafarjem. Kozole kot človek, ki se, kot sem že zapisal, vedno šlepa na trende, se tudi tukaj šlepa na trend. In temu trendu, ki ga lahko opazujemo v filmu vsaj zadnjih deset let, bi rekel "estetizacija zla": povsod se poskuša estetizirati zlo – in to za vsako ceno! Videospot, pa ne tisti emtivijevski, ampak videospot kot sestavni del filma, je postal tako rekoč medij zla. Dokler gre za serijske morilce, ki so postali že povsem nerealne ikone pop-kulture, to še nekako preneseš, ko pa začnejo enako počenjati z nekimi resnimi političnimi temami ali črno kroniko ...

Vlado Škafar: Ja, ta film se utemeljuje ravno preko institucije črne kronike. S črno kroniko pa daješ ljudem nekaj, kar je zanje realno. Kar preberejo v črni kroniki, je za ljudi res, medtem ko tisto, kar vidijo v filmu, ni nujno res. Gre za vprašanje manipulacije in avtorska odgovornost je tu še toliko pomembnejša. Drugo pa je vprašanje filma kot umetniške forme. Vzemimo primer iz predstavitvene mape *Rezervnih delov*: v režiserski eksplikaciji, kjer bi moralo pisati, zakaj se je avtor odločil za film, ni nobenega razmišljanja o filmski poetiki, je samo naštevanje statističnih, črno-kroničskih podatkov o ubežnikih, njihovem položaju v Sloveniji. To je njegova edina režiserska eksplikacija. Kot da v begunski tragediji v resnici ni videl filma, umetniške forme, ampak samo tragično zgodbo. In *Rezervni deli* to potrdijo. Damjanova zgodba bi brez izgube lahko postala novinarski članek, esej, literatura, karkoli. Ker je Damjan filmar, je postala pač film. Ne da bi bila resnično filmsko mišljena.

Marcel Štefančič, jr.: Meni se pri tem filmu zdi sporno to, da ne problematizira slovenskega *mainstream* odnosa do begunske tematike, temveč se nanj šlepa in po svoje nanj celo pristaja. Nobene polemične distance



do tega ne vzpostavi, prav narobe, sporočilo tega filma lahko razumeš tudi tako: tihotapljenje beguncev je biznis in se prenaša iz generacije v generacijo, tako kot katerikoli drug biznis, recimo, razizem na ameriškem jugu. Kup ameriških filmov je na to temo: oče je rasist, sin pa tudi – malo zaradi spoštovanja do očeta, malo pa zaradi zvestobe tradiciji juga in konfederaciji. V *Rezervnih delih* imamo na delu isto logiko: stari umre, mladi prevzame štafeto naprej, absolutno nobene problematizacije ni: *“tako to je, tako pri nas živimo, to je naša uradna politika”*. Seveda je, ampak za to uradno politiko vemo, da je napačna!

Stojan Pelko: Vlado v uvodu svojega teksta v *Financah* razloči več tipov avtorjev. Najprej razlikuje med tistimi, ki izhajajo iz objektivnega in subjektivnega, potem pa jih križa s tistimi, ki resnico bodisi predočajo bodisi brskajo in brskajo, da končno pridejo do nje. Kozoleta sistematično povsem ustrezno uvrsti med tiste, ki izberejo objektivnost in se zadovoljijo s predočanjem. Vprašanje, ki se mi poraja, je, ali si s tem, ko neko zadevo predočiš, kot avtor že tudi kritičen? Kdaj lahko govorimo o preskoku v angažiranost?

Marcel Štefančič, jr.: Ne, potem bi lahko za vsak film rekli, da je avtomatično in z vsakim svojim stavkom že tudi kritika tega, kar govori in o čemer govori. Kar je seveda trapasto, zlasti pri filmih, ki se šlepajo na neke socialno-akutne, politične, žgoče, pereče teme. Tema begunstva je v oči bijoča in tukaj ostati brez stališča je, po mojem, nemoralno. To je ta problem etične odgovornosti, ki ga je načel Vlado. Ne vem, zakaj bi moral film bežati pred moralno držo. Vemo, kakšna je zgodovina političnega filma, socialnega filma, drugih filmov, ki so bili angažirani: vsi so imeli neko stališče in predvsem jasno moralno pozicijo.

Vlado Škafar: Problem etične odgovornosti, pa ne samo v tem konkretnem primeru, je zame še malo hujši. To, da je slovenski film nezmožen oblikovanja nekega, morda niti ne kritičnega, ampak lastnega stališča, je vsesplošna lastnost, a v *Rezervnih delih* ne gre samo za to. Tukaj je poleg tega, da avtor ne uspe postaviti svojega stališča, bolj problematično to, da film v neki popolnoma izmišljeni, lahko rečemo pogojno gegovski formi, manipulira z resnicami, in to na način, kot z njimi manipulirajo raziskovalni novinarji, raziskovalni dokumentarci, ki pa morajo svoje teze seveda ustrezno dokazati. Kozoletova izmišljilja mirno in brez kakršnihkoli argumentov za najhujše zločine obsodi ljudi z druge strani meje: *“Že, že, to, kar počnemo mi, je grozno – ampak v Italiji delajo iz njih rezervne dele!”* Ta manipulacija, ki so si jo ustvarjalci upali dati celo na uvodno stran svoje predstavitvene brošure, pa kaže na temeljno nezrelost, ne samo filma, ampak tudi avtorja. Kaže na neodgovornost. Prodati gag za vsako ceno...

Marcel Štefančič, jr.: Ob filmu imaš občutek, da begunci v njem umirajo predvsem zato, da bi bila lahko naša junaka melanholična, žalostna – da bi dobila razlog za ta svoj žaloben pogled na svet. Pravzaprav je tudi sporočilo filma zelo v skladu s tem, kar govori Škafar: *“Če ne bi tega počeli mi, bi pa kdo drug”*. Se pravi, je okej, kar počnemo, nič problematičnega ni in s tem se nam ni treba ukvarjati, prav imamo. Ta logika nosi film – in ta logika je perverzna, saj vedno znova legitimira takšno početje.

Stojan Pelko: Ali je možno, da avtorju ravno zato, ker v svojem *metierju* ne gre dovolj daleč, produkt spolzi in ga nehote demantira v njegovi lastni intenci?

Marcel Štefančič, jr.: Saj ravno v tem je poanta, da ta film nikamor ne gre ...

Stojan Pelko: Meni se zdi, da vseeno opažam nek napredek v opusu. Replike, ki so bile v Kozoletovih prejšnjih filmih (najbolj izrazito v *Stereotipu*) evidentno v scenariju in v filmu zato, da je avtor prek njih sporočal nekakšne zdravo-razumske resnice, so tokrat vendarle nasajene na igralce. Ko Musevski za šankom govori o globalizaciji, to razumeš kot njegov problem, kot velik problem malega človeka, ne pa kot pavšalno režiserjevo oceno. Tokrat pač govori igralec, ne Kozole skozi njega. Bosta rekla, da je to stvar dobre interpretacije glumca?

Marcel Štefančič, jr.: Kozole ima v vsakem svojem filmu *alter ego*. V *Usodnem telefonu* je imel režiserja, imel ga je v *Remingtonu* in *Stereotipu*, v *Porno filmu* je bil to spet režiser, ki se ni mogel odločiti ali bi ali ne bi ... Snema pornič, ima Ukrajinke, pa ne ve, ali bi ali ne bi. Ti praviš, da je naredil korak naprej, jaz rečem, da je šel korak nazaj. Namreč, to isto situacijo imamo v *Rezervnih delih*: imamo Aljošo Kovačiča kot Kozoletov *alter ego*, ki spet razmišlja, ali bi ali ne bi. Vsi gredo čez ubogo begunko, on pa spet ne bi. Uboga punca potem naredi samomor, kar nas spet pripelje do tujcev, ki v tem filmu počnejo vse, kar sicer delajo Slovenci, za njih in namesto njih. Zato se mi ne zdi korak naprej, ampak nadaljevanje *Porno filma*. Že naslov *Rezervni deli* govori o tem. Kot bi si nekdo zadnji hip premislil – *“okej, naj ne švercajo avtomobilskih delov, naj švercajo ljudi, to je danes prava topika, ima večji internacionalni domet, bolje se prodaja...”*

Vlado Škafar: Problematično je že to, da film nasloviš s takim naslovom in ga potem poantiraš onstran meje, namesto da bi ga obdelal doma. Pri najboljši volji se nisem mogel znebiti občutka neke preračunljivosti, kjer bi se strinjal z Marcelom, da ne gre za odmik od vsega ostalega, ampak za Damjanovo preračunljivost. Kot bi tudi v filmu o beguncih videl predvsem tržno vrednost. To je sicer huda obtožba, ampak hkrati je ravno to občutek, s katerim sem šel iz kina. Žal moram reči, da je to splošna praksa, da v sodobnem filmu, ki obdeluje aktualne družbene tragedije, pogosto prideš ven z občutkom, da je šlo za preračunljivost, ki v tragediji vidi tržno vrednost. Kot bi to ne bili več filmi avtorjev, temveč – kot v Hollywoodu – filmi za tržno nišo.

Marcel Štefančič, jr.: Glede avtentičnosti Musevskega pa tole: Musevski je zelo naraven igralec, kakršnega Slovenci nismo imeli – in ko govorim o naravnosti, mislim na naravnost kakšnega Jeana Gabina, Pavleta Vujsića, Staneta Severja v najboljših trenutkih ... Kar reče, zveni, kot bi si sam izmislil, nekako naravno mu pride iz ust, niti akcenta ne rabi, da bi zapeljal gledalca. Musevski je velik zapeljivec in imeti tako zapeljivega igralca v takem filmu se mi zdi še dodatna perverzija. Vzameš Musevskega, ki te prepriča, da ima film prav, da ima on prav: *“umrl bom, ti pa posel pelji naprej, sem žalosten, ljudi ne maram, v resnici jih imam rad, če ne bi tega počel jaz, bi pa kdo drug ...”* Okej, kupljeno: to je rekel Musevski, pa še umira! Pakiranje igralcev ni nedolžna stvar, ni vseeno, koga vzameš. Musevski je torej odličen igralec, fantastičen, verjetno eden najboljših, kar smo jih sploh imeli, ampak v tej situaciji moraš paziti nanj, biti pozoren, pazljiv, ne smeš se mu dati zapeljati. Če govorimo o političnem filmu kot o svojevrstnem ne-žanru, režiserji nikoli ne igrajo na klasično identifikacijo, na katero sicer stavijo hollywoodske melodrame, *mainstream* fikijski film.

Ne, nikoli ne gre za tovrstno identifikacijo. Vedno je problematična,

nekaj brechtovskega je na njej. Spomnimo se samo na Godarda, ki je znal to v 70. letih vrhunsko narediti. Če bi bil Kozole pošten, bi bila ta identifikacija problematična, tako je pa povsem neproblematična – in v tem je problem!

Stojan Pelko: Zdi se mi, da tak tip analize lajša percepcijo, zakaj je filmu uspelo prepričati publiko. Očitno smo padli na Musevskega! Druga stvar, ki je mene osebno prepričala, je bila tista druga linija zgodbe, o zatohlosti majhnega kraja, v katerem sta v vsej sivini samo dva rdeča znaka, eden za Mercator in drugi za Union. Kraja, v katerem smrdi.

Marcel Štefančič, jr.: Ne mi govorit o smradu v Krškem. Celuloza diši po kavi – in to je zame vonj Krškega.

Vlado Škafar: Tudi meni se zdi, da cela zgodba o beguncih zaradi odsotnosti etičnega momenta deluje neavtentično, kaj šele dokumentarno, da pa ima film nekaj fragmentov upodobitve kraja, ki dosegajo trenutke avtentičnosti. Zame sta avtentična predvsem dva motiva, ki nista niti prišla do faze, da bi bila zelo razdelana, ampak tako, bolj ali manj navržena, kljub vsemu delujeta v funkciji vzporednih, stranskih motivov. To sta odnos glavnega junaka in njegovega vajenca, ki se spreminja v odnos oče – sin, in pa avtentika majhnega slovenskega kraja.

Stojan Pelko: Ali bi v poskusih iskanja avtentičnosti lahko kot nek pomožni kriterij postavili samoumevnost? Zame je samoumevnost pozitivno konotirana, pomeni, da zgolj s koticom očesa ugotoviš, da je, na primer, tisti bazen čisto nestvarno tam sredi industrijskega obrata, mislim, da celuloze. Ko se ta samoumevnost pretvori v vztrajanje, zame nastopi problem. Nočem, da mi režiser to preveč vztrajno kaže, kot semafor: "glej, to je tam, a ni nenavadno?" Se vama zdi, da bi bil lahko tak princip sledenja kamere protagonistom, dogodkom, lokacijam, ki je zgolj samoumeven, ki gre preprosto mimo, manj etično sporen, kot pa recimo vztrajanje na posameznih stvareh? Ali ni vztrajanje ravno s tem, ko ti nekaj kaže zato, da si boš ob tem nekaj določnega mislil, kontraproduktivno?

Vlado Škafar: Ko rečeš "samoumevnost", sam najprej pomislim na nekaj drugega. V sodobnem filmu se mi zdi najbolj grozljiva ravno samoumevnost tega, da film sploh ni več poetični jezik, ampak je samo še nek *vehicle* za pripovedovanje zgodbic. Osnovna poetična funkcija, s katero se je film sploh rodil in vzpostavil, se s takimi primeri odpiše kot nepotrebna ... Predstavljamo si lahko, kako bi Klopčič vzpostavil poetiko takega filma in take teme. Nikakor ne nujno samoumevno, morda bi kakšno reč ravno vztrajno poantiral, jo vzpostavil zelo ekspresivno. Ampak gre za cel diskurz, ki se mora ujemati s tonom, z dispozitivom, vsak element mora biti upravičen, ne moreš kar nametavati ...

Marcel Štefančič, jr.: Klopčič morda ni ravno pravi primer režiserja, da bi delal tak tip filma. Kar me spomni na nekaj drugega: kateri slovenski režiser pa bi bil? Imeli smo Babiča, *Po isti poti se ne vračaj*, a pri nas se s tem ni nihče ukvarjal. Bili so poskusi političnih filmov, a so bili v glavnem zelo primitivni, bolj teater kot kaj drugega, če govorimo o Križajevi *Zaroti*, Pogačnikovem *Našem človeku* ... Pri nas ni tradicije in ni vzpostavljenega filmskega jezika, ni nastavka, s katerim bi se dalo zgrabiti take probleme. Isti problem je imela Hanna Slak s *Slepo pego*.

Vlado Škafar: Pri filmu vidim dve poti razumevanja njegovega predmeta: razumeš ga lahko žanrsko in narediš kvaliteten žanrski izdelek ter pustiš zunaj vse, kar deluje popolnoma tuje temu žanru. Lahko pa razmišljaš poetično. Poglej recimo Klopčičev *Strah*: ne izhaja iz elementov črne kronike, ampak vzameš iz zgodbe osnovno etično vprašanje in iz tega narediš film. Jasno je, da je potem to nek povsem drug film, da sta to dva povsem različna filma. Če govoriš, da nimamo vzpostavljenega žanrskega filma, imaš prav. V poetičnem smislu pa smo ga vzpostavili, če se spomnim samo na *Grajske bike*.

Marcel Štefančič, jr.: Nimamo tradicije socialno-političnega žanra ... Še najbližje temu, kako bi bilo treba delat tak film, so bili *Ovni* in

mamuti Filipa Robarja Dorina. To je bil film, ki je obračunal s slovenskimi klišeji, z mentaliteto ...

Vlado Škafar: Tudi na estetskem nivoju je znal vzpostaviti ta pseudo-dokumentarni diskurz, kar je ključno, da ni bil estetsko banalen, nerealiziran v tem poetičnem smislu. Predlagam, da si za konec postavimo vprašanje ustvarjalnega poguma. Že na nekem televizijskem omizju, kjer je bil prisoten tudi Damjan Kozole, so bili vsi zelo zadovoljni s premiki znotraj slovenskega filma, edino Marcel jim je vztrajno razlagal, da je problem slovenskega filma ta, da si ne upa, da ni pogumen, da preprosto prevzema manire in formule, ki smo jih videli v tujih avtorskih filmih, ali pa klišeje in obrazce bolj žanrskega, klasičnega dramatičnega evropskega filma ...

Stojan Pelko: ... kar je paradoks, glede na to, da so ob proračunsko zagotovljenem financiranju avtorji ravno razvezani tega, da bi zaradi vnaprejšnjih kalkulacij ali zahtev trga morali kopiciti stereotipe, ravno kakšne hude ideološke cenzure se jim pa tudi ni bati ...

Marcel Štefančič: ... v tem ravno je največja perversija: da se tako obnaša človek, ki ima denar, budget, ki ga nihče ne ovira pri radikalnosti, pri tem, kako daleč hoče iti. Nihče mu ne nič reče. To ne velja samo za Kozoleta, ampak tudi za številne druge. Filma ne moreš snemati sedem let, ker potem filma, ki si ga posnel, ni več. Vmes ti crkne že par trendov, potem zgleda stvar datirana, emocije so datirane, nič ne pride do izraza, to je bil recimo problem *Ljubljane*. Poleg tega Šterk ni režiser, ki bi šel daleč, to ni njegova vizija, tudi filmi, ki si jih zastavlja, niso takšni, da bi lahko človek šel prav daleč. To, da vzameš problem ilegalnih prebežnikov, pa je dolga pot, in ni vseeno, kje se ustaviš. Problem je v tem, da se Kozole ustavi ... Za film pa moraš, kot bi rekli Američani, *go the distance*.

Stojan Pelko: Sam sem trdno prepričan, da to nima nobene zveze s kakšnimi nacionalnimi stereotipi, ampak je to v prvi vrsti stvar avtorske integritete. Logika nacionalnih obrazcev po moje ne funkcionira, ker bi se potem nikoli ne pripetil recimo kak Haneke ...

Marcel Štefančič, jr.: ... Haneke ima zadosti mesa, ki ga lahko kleše ... Ne pozabi Hitlerja! Nemčija je dolgo bežala pred tem, kar počne Haneke, novi nemški film je imel ogromne težave, po drugi svetovni vojni si ni nihče nič upal ... Mene slovenski film najbolj spominja na stari nemški film po drugi svetovni vojni: nič si niso upali, da ne bi kdo rekel, da jim denacifikacija ni uspela, in so bili tako prekleto politično korektni ... Frank Capra je po vojni povsem odpovedal, ker se je bal biti politično nekorekten, da mu ne bi kdo očital, da ni patriot, da je nek Italijan, ki je prilezel iz Sicilije in zdaj kaže nehvaležnost ameriškemu narodu in politiki. Tako caprovsko logiko ima slovenski film ...

Vlado Škafar: Edini film, ki ima neobremenjenost in pogum, je *Kruh in mleko*. Naredil ga je človek, ki je prišel od zunaj ... Njegovo samozavest kaže že sama geneza filma, ki se je začel kot kratek in postal dolg, ki se je začel kot nekaj lokalnega in postal ...

Stojan Pelko: Še vedno mislim, da so to individualne drznosti in zgodbe, ki jih je nespametno postavljati v širši kontekst.

Vlado Škafar: Zakaj se potem kljub temu, da so vsi pogoji, da bi se pogumen, samozavesten, pristen slovenski avtorski film zgodil, to ne zgodi?

Marcel Štefančič, jr.: Zato, ker je stvar individualna in ker tisti, ki se odločijo za ta posvečeni poklic, pač niso sposobni iti daleč. Niso sposobni biti politično nekorektni, niso sposobni nikogar užaliti, ne upajo si, skušajo biti prijazni, simpatični, šarmanтни... Če ti ne potuješ, tudi film ne bo potoval. Lahko greš na nek festival, ampak to ne pomeni, da potuješ, pomeni, da ostaneš v Sloveniji. Ta film je ostal v Sloveniji – zato se pa z njim tudi ukvarjamo! •