

Ana Obreza

Andrej Goričar

»Glasba naj ima svoje življenje tudi poleg filma, sama zase«

ANDREJ GORIČAR | FOTO ALBIN BEZJAK/SLOVENSKA KINOTEKA



Luči v dvorani se ugasnejo, črno-bele podobe na platnu se zganejo. Zganejo pa se tudi prsti mojstra pianista, ki stečejo po črno-belih tipkah. Tek glasbe osvetli huronsko smešne peripetije, podaljša grozljive sence, priostri nevarne namere, požlahtni patino patetike. Že vrsto let kinotečne neme projekcije z improvizacijami na klavirju bogati Andrej Goričar. Sicer skladatelj, pa tudi pedagog in glasbeni aranžer, se je kmalu lotil zapisovanja svojih glasbenih idej, ki jih je nato oblikoval za različne nabore instrumentalistov – od godalnega kvarteta do simfoničnega orkestra. Njegova posebnost je občutljivo niansiranje glasbene barvne palete, ki starim nemim filmom doda novo razsežnost in bajno obogati gledalčevo izkustvo filma.

Ob stoletnici odprtja Kinodvora, oktobra 2023, je v izvedbi Orchestra of the Imaginary zazvenela praiizvedba partiture za film *Mladi Medardo* (Der junge Medardus, 1923, Mihály Kertész [Michael Curtiz]), dobra dva meseca zatem pa so nas glasbeniki v Cankarjevem domu pogostili z izvrstno glasbo ob *Našem gostoljubju* (Our Hospitality, 1923, Buster Keaton).

**

Kako se je začela vaša zgodba skladatelja glasbe za neme filme? Kaj vas je pri nemih filmih pritegnilo? | Ko sta me leta 1996 tedanji vodja Kinoteke Silvan Furlan in vodja Kino-ušesa Miha Zadnikar povabila, da bi z igranjem na klavir spremljal neme filme, o tovrstnih filmih nisem kaj dosti vedel. V tistem času sem namreč kot pianist veliko sodeloval z radijskim orkestrom in tako dobil priložnost, da igram z dirigentom Carlom Davisom. Pri najinem prvem sodelovanju me je opazil ob dobro izvedenem solu in me nato povabil, da naslednje leto z njim igram Gershwinovo *Rapsodijo v modrem*. Povabilo sem sprejel z navdušenjem in takrat tudi izvedel, da se Davis med drugim veliko ukvarja s pisanjem glasbe za neme filme – pravzaprav je bil v tem pravi mojster. To me je zelo pritegnilo, in ko je kmalu zatem prišlo vabilo Kinoteke, da igram na projekcijah nemih filmov, se nisem obotavljal. In potem je steklo, z nemimi filmi sem se dodobra seznanil, se vanje poglobil, z leti izkušenj pa se naučim marsičesa – kako pristopiti k spremljanju nemega filma, da bosta glasba in film skupaj kar najbolje delovala. Od prvega poskusa pa do danes sem odigral res že veliko filmov. Tovrstnih filmskih projekcij je bilo nekoč še več, v zadnjih letih pa se število glasbeno-filmskih projektov spet povečuje.

Ste si filme, ki ste jih spremljali s klavirjem v živo, pogledali vnaprej in za spremljanje opremili z glasbenimi idejami – ali pa se je prvo srečanje s filmom običajno zgodilo v trenutku predvajanja? | Na začetku sem večino filmov pogledal vnaprej. Dostopnost filmskega materiala je bila v dobi pred vsesplošno rabo interneta sicer zelo omejena. Da bi se s filmi vnaprej seznanil, sem lahko dobil le VHS kasete posnetkov projekcij. Dogajalo pa se je, da so filmi v primeru kakšne retrospektive do mene prišli tik pred zdajci. Takrat sem film velikokrat prvič videl šele, ko sem ga spremljal.

Kakšna je vaša izkušnja improvizacije, ki se neposredno odziva na prvič videni film? | Včasih se tovrstna improvizacija brez vnaprejšnje priprave zelo obnese. Pri določenih filmih je bolje kar »pasti vanje«, misliti manj in se pustiti toku. Značilen primer je eksperimentalni film **Mož s kamero** (Čelovek s kinoaparatom, 1929, Dziga Vertov), saj ne temelji na zgodbi, temveč gre za dokumentarno snemanje prizorov brez igralcev – snemanje ulice, uličnih dogodkov, razpoloženja v Moskvi.

Kako pa poteka snovanje glasbene partiture? Tudi preko improvizacije? | Zelo različno je. Pri snovanju partiture za **Erotikon** (1929, Gustav Machatý) sem izhajal iz posnetka predhodne klavirske spremljave filma, kakršno sem izvedel v Izoli na *Kino Otoku* kar nekaj let poprej. Zdelo se mi je, da mi je tista izvedba zelo uspela, kar se ne zgodi vedno, saj na sprem-

ljava v živo vpliva več dejavnikov. Eden najpomembnejših je gotovo razpoloženje, saj dobra atmosfera zvečine spodbudi večjo ustvarjalno drznost. Tudi ko snujem partituro, je dobro vsaj delno ohraniti spontanost, ki jo imam pri improvizaciji. Včasih sem ob spremljavi s klavirjem v živo primoran hitro reagirati – in velikokrat je prva, instinktivna reakcija dobra, prava. Notranji občutek zazna pravi tempo in atmosfero – in dobrodošlo je, če to ohranim tudi ob delu na partituri.

Kako bi opisali svoj skladateljski proces pisanja partiture za nemi film? | Na začetku film večkrat pogledam v krajših intervalih. Vmes malo razmišljam, ga spet malo pogledam, spet razmišljam, spet gledam ... Film gledam v tišini in potem dolgo časa ne delam »nič« – samo razmišljam, kako bi se ga sploh lotil. Šele ko dobim idejo, kako bi umestil glasbo oz. kaj bi glasba tu sploh dodala – kako bi lahko živela po svoje, kako bi lahko živela skupaj s filmom –, se bolj konkretno lotim dela. Igram sam in poskušam, kako glasbene ideje delujejo. Na začetku glasbo pišem brez filma. Sploh ga ne gledam, saj ga imam takrat že v glavi in ga poznam že dokaj dobro. Glasbe ne pišem konkretno za določen prizor, ampak samo pišem. Ko se mi nabere že nekaj glasbenega materiala, s katerim sem zadovoljen, poskusim s filmom, da vidim, kako se ujemata. Če skupaj dobro delujeta, začnem z bolj temeljitim delom. To pomeni, da film vidiš milijonkrat (*smehe*), da poznaš vsako minuto, vsako sekundo, da točno veš vse: kdaj, kje, kam, kdo, kako.

Najdaljši del procesa je prvi, ki je od filma »neodvisen«. Večinoma sem vse filme, ko sem se jih lotil konkretno, sproti instrumentiral. Ko torej zares začnem, naredim vse. Le pri **Mladem Medardu** in **Našem gostoljubju** sem sprva napisal glasbo brez instrumentacije ter filma enega za drugim instrumentiral kasneje. Takrat sem sočasno delal na dveh partiturah in lahko bi mi za drugega zmanjkalo časa, če bi se že takoj ukvarjal z instrumentacijo prvega. Tako pa sem obe glasbi že celostno zasnoval in se kasneje posvetil instrumentaciji.

Ste se kje posebej učili skladanja za neme filme? | Predvsem sem bil »vržen v vodo«, sam sem bral in se izobraževal. Glede kompozicije sem imel čvrsto zaledje, kar pa se tiče nemih filmov, sem se največ naučil iz prakse, iz lastnega spremljanja projekcij s klavirjem ter iz poslušanja drugih pianistov, s katerimi sem se tudi pogovarjal.

Koliko glasbo za nemi film navdihne njegov žanr in kako jo določa? | Film, za katere sem pisal glasbene spremljave, so zelo različni. Z žanrom se posebej ne ukvarjam, ko s snovanjem šele začenjam. Kot sem že dejal, imam običajno razmeroma dolgo

obdobje akumulacije in premlevanja materiala, preden se ideja izčisti. Seveda pa ima vsak žanr svoje zakonitosti, ki vplivajo tudi na glasbo. Glasba pri komediji na primer ne sme biti prezaletena, a tudi ne banalna. Združitev preprostosti in presenetljivosti sem skušal doseči pri **Našem gostoljubju**, ki je resnično prefinjena komedija. Zelo mi je všeč, da komedijskost ne temelji le na situacijski komiki, temveč je komično včasih prisotno zgolj v podtonu, saj s tem dopušča tudi glasbi več razvojnih poti.

Sicer pa mislim, da film sam pove, kaj in kakšno glasbo potrebuje. **Mladi Medardo** je npr. zgodovinsko-kostumski spektakel z veliko statisti, kar me je pri ustvarjanju glasbe seveda vodilo, nikakor pa me ni zamejilo z žanrskimi klišeji. Pri svojem delu se trudim priti do glasbe, ki se bo zlila skupaj s filmom. Najboljši kompliment so komentarji gledalcev, da se jim je glasba povsem zlila s filmom in da so med ogledom prisotnost glasbenikov povsem odmislili – kakor je tudi prav.

Kot gledalka/poslušalka lahko potrdim, da je ta zlitost čarobno delovala pri decembrski izvedbi Našega gostoljubja, kjer sem v teku filma zgolj uživala v spoju podobe in glasbe – resnično navdušilo pa me je, da je glasba sama zase polnokrvno stala, ko ste za dodatek po filmu glasbeniki ponovili delček. Vaša glasba v odsotnosti filma ni bila prazna, temveč še vedno živo privlačna. | Prav to je moj namen. Glasba in film si ne smeta biti preblizu. V primeru starih nemih filmov film tako že je, kar kršen je – glasba pa naj bo taka, da ima svoje življenje tudi poleg filma, sama zase. Če živi tudi samostojno, bolje deluje s filmom, kot če je na film preveč navezana in ga nenehno komentira, ilustrira. Mestoma, ko skušam določeno stvar v filmu poudariti, je glasba seveda neposredno povezana s podobo – a potruditi se moram, da tovrstna navezava ni banalna. Želim, da glasba stoji sama zase, nikakor pa ne bi hotel, da film povozi ali deluje mimo njega – kljub samostojnosti mora dobro funkcionirati s filmom. Marsikomu se to morda zdi kontradiktorno, zame pa je edini način, na katerega pristopam do pisanja glasbe za neme filme.

Podobno kot je v partnerskem odnosu, kjer morata biti oba tudi človeka vsak zase, potem pa sta nekdo tudi kot par. | Točno: če sta dva preveč skupaj, pač ne gre, vsak more imeti tudi nekaj svojega.

Iz katerega filmskega elementa črpate zaslombo za pisanje glasbe, so to karakterji, ritem, montaža? | Vsakič je drugače. Ritem filma je zelo ključen pri malodane vsakem nemem filmu, še posebej pa pri komedijah. Z neprimernim ritmom glasbe, ki ni v skladu z ritmom dogajanja na platnu, lahko pokvariš komični učinek, saj je komedija glede ritma zelo občutljiva. Zelo pomem-

ben je element ritma tudi pri denimo **Nosferatuju** (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau) ali nasploh pri Murnauovih filmih, saj je ogromno dal na ritem že pri samem snemanju. Znan je bil po tem, da so igralci pri njegovih filmih morali igrati ob metronomu, da je bilo njihovo gibanje dovolj počasno. Pri **Erotikonu** pa so me najbolj navdihnili bližnji posnetki ter način montaže. Na ogromnem platnu zgolj obraz, ves obraz ali pa samo oči – in mehka montaža, s katero se vse lepo preliva.

Se glasbene teme kdaj navezujejo na določene karakterje? | Ja, tudi. Velikokrat se pri nemem filmu pojavijo glasbene teme za posamične značaje, npr. tema glavnega karakterja, tema njegove ljubezni, tema zlobneža ..., ampak to je precej poenostavljen pristop. Vsekakor lahko deluje, vendar morajo biti te glasbene teme dodelane dovolj pretanjeno, da glasba ne postane predvidljiva. Tudi sam se poslužujem tega principa: kadar hočem, da gledalec določeno glasbeno temo sliši in dojame kot temo nekega karakterja ali dogajanja, jo moram speljati ravno prav očitno. Teme so sicer lahko speljane tako, da jih gledalec doživlja na neki drugi (najbrž podzavestni) ravni – prepoznavna navezave, a ne ve, na podlagi česa. Tega je veliko v **Našem gostoljubju**, teme se na različne načine med sabo prelivajo, tako da niso več samo teme, niti ne variacije tem, ampak potekajo njihove metamorfoze.

Je kakšen film, ki bi si ga želeli uglasbiti? | Veliko jih je. Trenutno se dogovarjamo, da bo najbrž naslednji zaživel svoje drugo življenje film **Zora** (Sunrise: A Song of Two Humans, 1927, F. W. Murnau), ki sem ga sicer uglasbil že pred leti. Pravzaprav je bil to prvi film, za katerega sem napravil partituro za simfonični orkester, ki jo je tudi izvedel. Ta romantična drama/triler režiserja **Nosferatuja**, je sicer eden mojih najljubših filmov. Všeč mi je, kar sem za ta film ustvaril že pred 20 leti, z izkušnjami, ki so se nabrale v tem času, pa bom partituro tudi nekoliko revidiral. Prednost nemih filmov je za skladatelja v tem, da ima pri ustvarjanju čisto proste roke. Film je že v celoti posnet, režiserja, igralcev in ostalih sodelavcev ni več ... Čudovito je imeti vso svobodo in v glasbo vložiti svoj osebni izraz, obenem pa je treba sprejeti tudi odgovornost – če glasba s filmom ne bo delovala, bo krivda moja.

Je prišla želja za komponiranje partitur za širše zasedbe že v času samostojnega improviziranja s klavirjem? Kdaj in kako je nato prišlo do prve realizacije? | Tega sem si želel že od začetka dela s filmi. Moja prva orkestracija je bila napisana za že omenjeno **Zoro**, nato pa sem leta 2005 pripravil orkestrsko spremljavo za prvi slovenski celovečerec, gorniški dokumentarno-igrani **V kraljestvu zlatoroga** (1931, Janko Ravnik). Takrat smo namreč praznovali stoletnico prvega slovenskega filma (**Odhod od maše v Ljutomeru** [1905], op. a.), v Cankarjevem



domu je bila proslava, v Ljubljani pa je potekal svetovni kongres mednarodne zveze filmskih arhivov FIAF. Tudi ta partitura je bila torej izvirno pisana za orkester, kasneje pa sem jo predelal za kvartet in v tej obliki film še vedno velikokrat spremljamo.

Je katero izmed vaših partitur kdaj že izvajal kdo drug, ne pa vi in vaša glasbena zasedba? | Partituro za **Zoro** je izvedel *ad hoc* simfonični orkester, ki sem mu dirigiral sam, glasbo za film **V kraljestvu Zlatoroga** pa simfoniki RTV Slovenija pod vodstvom dirigenta Helmuta Imiga. Pred kratkim sem vodil izvedbo **Erotikona** v Italiji z italijansko zasedbo, specializirano za spremljavo nemih filmov Zerro Orchestra iz Pordenona. Godalna sekcija je bila slovenska, pihalna pa italijanska. Večinoma pa svojo glasbo za neme filme izvajam sam, skupaj z Orchestra of the Imaginary, ki ga vodim, ali pa skupaj z drugimi solisti. Izvedba glasbe ob nemem filmu je namreč zelo posebno glasbeno področje, ki zahteva zelo veliko mero poznavanja tako glasbenega kot tudi filmskega materiala.

Kakšno pa je vaše mnenje o (sodobni) filmski glasbi? Kako zaznavate stanje filmske glasbe danes? | V bistvu je to področje, na katerem bi si zelo želel nekaj ustvariti. Morebiti bo moj komentar bolj na mestu, ko to tudi storim ... Moj občutek je sicer, da je veliko filmov na področju glasbe premalo ambicioznih in da prevečkrat ubirajo varne, preizkušene poti. Velikokrat je glasba nekako trendovsko uporabljena, s čimer ni samo po sebi nič narobe – večinoma pa tudi dodane vrednosti ni. Kakšno vlogo bo imela glasba v sodobnem filmu, je seveda odvisno od marsičesa. Nekateri filmi so izrazito muzikalični že v samem vedenju vizualnih in splošnih zvočnih elementov. Ravno kar sem napisal članek, v katerem sem to temo razprl na primeru Hanekejevih filmov, ki so narejeni po izrazito glasbenih principih in kot taki praktično nimajo zunanje glasbe. V njegovih filmih je glasba vse drugo, tam je »glasba« slika in šum. Zvok je odlično posnet – kako nekdo prime skodelico, klepet ljudi, zunanje atmosfere ... V vsem tem je mogoče prepoznati namen, invencijo, zgodbo. Za take filme preprosto ne moreš reči, da so brez glasbe.

Bi lahko izpostavili kakšnega skladatelja filmske glasbe ali kakšno glasbeno delo za film, ki vam je posebej pri srcu? | Od nekdanj sem občudoval Ennia Morriconeja, vedno mi je bil všeč. Na enostaven način zna zadeti bistvo in njegova glasba filmu vselej nekaj doda. Pri njegovih stvaritvah ne gre za tipično filmsko glasbo in njegova skladateljska logika mi je blizu. Morda sem tudi malce pristranski, saj je bil v komisiji tekmovanja skladateljev klasične glasbe v Bologni, na katerem sem zmagal leta 2010 (*smeh*). Kasneje sem izvedel, da je bil on kot predsednik komisije še posebej zavzet za mojo skladbo za klavir in orkester

Ex Anima. Ampak občudoval sem ga že prej – potem pa še bolj (*smeh*). Nastala je botrska navezava. Resnično je velika škoda, da ga ni več med nami.

Kdo izmed mojstrov klasične glasbe pa vam ob ustvarjanju kaj prišepne? | **Mladi Medardo** je denimo narejen v stilu zgodnje romantike. Celotno partituro, dolgo 102 minuti, je navdihnili viharnišstvo, Goethe in njegovo *Trpljenje mladega Wertherja* ter Beethoven – saj je sam film poln *Sturm-und-Drang* atmosfere. Beethoven mi je blizu tudi sicer, moj najljubši skladatelj pa je verjetno Franz Schubert. Schubert je res prefinjeno tenkočuten in njegove stvaritve še vedno delujejo neverjetno sodobno. To je tudi razlog, da ga slišimo v mnogih sodobnih filmih, saj še vedno deluje tako rekoč povsod. Enostavno dober je.

Je glasba iz obdobja romantike zaradi svojega emotivnega naboja posebej primerna za rabo na filmu? | Recimo. Ampak pravkar omenjeni Schubert ni zares tipično romantičen. Romantičen je na zadržan način. Ko slišiš npr. Chopina, takoj veš, da gre za delo, ki je nastalo v romantiki. Ko pa slišiš Schuberta, si lahko predstavljaš, da je bila skladba napisana za film, če je sicer ne poznaš. V glasbo za spremljavo **Mladega Medarda** sem vključil vrsto svojih viž, ki bi jih prav lahko napisal tudi Schubert. Ne da bi ga imitiral, delal sem čisto po svoje – in pri izvedbi je bilo treba vložiti še veliko truda, da je glasba zvenela kot zgodnjeromantična.

Na podlagi česa napravite izbor instrumentalne zasedbe? | Včasih zaslišim zasedbo iz vsebine filma. Pri **Erotikonu** sem si na primer že od začetka želel, da igra godalni kvartet (tj. dve violini, viola in violončelo, op. a.). Zvok godalnega kvarteta mi je zelo všeč in težko si predstavljam, da v klasiki še kaj zazveni tako strastno kot ognjevit godalni kvartet. Če je godalni kvartet res dober, potem si boljšega ne moreš želei. Ko sem pisal glasbo za **Erotikon**, sem kot protipol preprostosti podeželskega dekleta zaslišal saksofon, ki nosi nostalgичni mestni zvok in označuje mestnega zapeljivca, naivnost pa je mi je zazvenela v barvi

»Predvsem sem bil 'vržen v vodo' sam sem bral in se izobraževal. Glede kompozicije sem imel čvrsto zaledje, kar pa se tiče nemih filmov, sem se največ naučil iz prakse, iz lastnega spremljanja projekcij s klavirjem ter iz poslušanja drugih pianistov, s katerimi sem se tudi pogovarjal.« – AG

»Čudovito je imeti vso svobodo in v glasbo vložiti svoj osebni izraz, obenem pa je treba sprejeti tudi odgovornost – če glasba s filmom ne bo delovala, bo krivda moja.« – AG

klarineta. Veliko je tudi tišine, ki svoj prostor išče v glasbi – pa ne neposredno v pavzah, ampak v smislu atmosfere in časa –, spremljava ni preveč nagrmađena, gosta. **Erotikon** je namreč film tišine s številnimi bližnjimi posnetki, za katere moraš imeti občutek, da jih gledaš v tišini, čeprav je poleg glasba. Pri **Erotikonu** sem torej ob dveh pihalih uporabil klavirski kvintet (godalni kvartet in klavir, op. a.). Najbolje se počutim, če pri izvedbi lahko sodelujem in dirigiram izza klavirja. Tudi sicer je klavir zelo delikaten – iz majhne zasedbe napravi veliko in mogočno, iz velike pa krhko in majhno – skratka, vedno lahko doda globino.

Sicer je eno mojih najljubših komornih del drugi klavirski trio Franza Schuberta. Haneke ga je uporabil v **Učiteljici klavirja** (La Pianiste, 2001, Michael Haneke), kjer je tudi sicer veliko Schuberta. Ta trio se pojavi tudi v več drugih filmih, res je čudovit.

S čim dosegate raznolikost zvena znotraj iste instrumentalne zasedbe? | **Nosferatu** je dober primer kompozicije, v kateri je glasba bolj absolutna, disonančna, ekspresionistična. Včasih zveni, kot da nas je za cel orkester, čeprav nas je v zasedbi le osem – na drugih točkah pa zvenimo zelo komorno, intimno.

Tudi glasbenikom, ki igrajo v zasedbah Orchestra of the Imaginary, je najbolj fascinantno nihanje zvena od orkestrskega do solističnega. Vsak izmed instrumentalistov ima intimno vlogo in je tako rekoč vedno v prvem planu, izpostavljen. Za izvajalce je zdržati tako pozornost in odprtost skozi ves film zelo naporno. Tudi pri **Našem gostoljubju** so vsi instrumenti imeli pomembno vlogo malodane ves čas, saj nisem pristaš načina, pri katerem je zgolj eden vodilni, vsi ostali pa samo spremljajo. Tega se kmalu naveličaš – veliko bolj me zanima, kako se glasba znotraj sestava preliva.

Ali z instrumentalisti vadite sprva brez filma? | Najprej vadimo brez filma, samo glasbo. Nekateri filma sploh ne vidijo do premiere – no, zdaj ga običajno vsem pošljem, da si ga lahko pogledajo vnaprej. Sicer pa ga med projekcijo tako ne morejo gledati, to bi pomenilo čisti razpad sistema. Na platno gledam samo jaz, oni pa gledajo mene, drugače ne gre. Že ko sta samo dva, je težko, da bi oba spremljala film – eden enostavno mora voditi.

Ste s širšo instrumentalno zasedbo kdaj skušali improvizirati? Ste se kdaj poigrali z jazzom? | Seveda uporabljam tudi elemente jazza. Vendar se nimam za jazz glasbenika in to raje prepuščam tistim, ki to znajo. Zanimivo bi bilo poskusiti improvizirati z večjo zasedbo, ampak to skoraj gotovo ne bi bil jazz. Glasba za film ni klasika in ni jazz – je univerzalna glasba. Pripravljen moraš biti na vse, poznati moraš najrazličnejše sloge. Tako lahko nato izbereš določen slog in se ga držiš, ali pa sloge med seboj mešaš.

Ste kdaj pomislili, da bi za nemi film napisali libreto in v glasbeno zasedbo vključili tudi pevce? | Eden mojih najljubših starih filmov je **Osamljen** (Lonesome, 1928, Paul Fejös). Prikazuje ljubezensko zgodbo moškega in ženske, ki se po tem, ko ugotovita, da sta rojena drug za drugega, po spletu nesrečnih naključij v množici ne najmeta več. Na koncu filma izvemo, da sta sosedata, ko on na gramofonu predvaja skladbo *Lonesome*, ki se nanaša na njun skupni spomin. V tem prizoru lahko vidimo etiketo na plošči in točno vemo, katera skladba se predvaja. Kadar sem spremljal ta film, sem uporabil prav to glasbo. Lahko si predstavljam, da bi tu uporabil pevca. Pevce bi lahko vključil tudi v kabaretske filme. Kolega pianist in skladatelj Gabriel Thibaudreau je lani na festivalu nemega filma v Pordenonu predstavil glasbo za film **Nanook s severa** (Nanook of the North, 1922, Robert J. Flaherty), v katero je vključil inuitsko grleno petje.

Kako pa se pisanje glasbe za neme filme razlikuje od pisanja za gledališče? | V zadnjem času za gledališče nisem ustvarjal, sem pa v preteklosti veliko sodeloval z režiserjem Vitom Tauferjem pri številnih predstavah tako v Sloveniji kot v tujini. Pisanje glasbe za gledališče ni tako izpolnjujoče kot za neme filme, saj pri ustvarjanju nimaš tako prostih rok. Kljub temu me sodelovanje z gledališčem še vedno zanima, v izziv pa bi mi bilo tudi pisanje operne ali baletne glasbe.

Se je ob tolikih filmih v vas tudi kdaj porodila zgodba in želja po pisanju? Ali pa je morda nastala glasba, ki je narekovala novo (še ne posneto) zgodbo? | Kadar želim sam povedati zgodbo, se ta pri meni izrazi kot pesem. Napisanih imam veliko skladb tako na svoja besedila kot tudi na poezijo drugih avtorjev. To so res lepe stvari, ki že dolgo čakajo v predalu, in rad bi jih kmalu spravil v življenje. Iščem prave ljudi, ki bi jim lahko zaupal izvedbo. Zgodi se tudi obratno, napisano imam npr. glasbo, za katero iščem film, pa zanj še nisem našel primerne filma. V primeru zanimivega projekta pa bi z veseljem napisal glasbo tudi za današnji, sodobni film.