



BÉLA TARR

v Ljubljani

Ljubezen Béla Tarra, trenutno nesporno največjega madžarskega filmskega ustvarjalca in obenem enega najpomembnejših krojačev podobe sodobnega svetovnega avtorskega filma, je v rani mladosti filozofija. Čeprav mu zaradi političnih razlogov ne uspe vpisati študija filozofije na budipeštanski univerzi, ga prva ljubezen v moralnem smislu globoko zaznamuje: nakloni mu spoštljivo spoznanje o edinstvenosti in dragočnosti vsakega posameznika, kar postane kasneje nemara edina in hkrati najpomembnejša stalnica njegovega filmskega ustvarjanja, sicer zavezanega tudi nenehnim, pogosto radikalnim raziskavam filmske forme in naracije. Pri dvaindvajsetih letih Tarr posname svoj prvi celovečerni film *Družinsko gnezdo* (1978). Uporablja striktno neprofesionalne igralce, razpolaga z minimalno tehnično opremo in cel film posname v nekaj dneh, brez stativa, s kamero v roki. V nekem spisu o Tarru Jonathan Rosenbaum režiserjeve zgodnje filme primerja s filmi Johna Cassavetes: poganja jih socialno angažiran interes za psihologijo značajev, filmi so glasni in gostobesedni, forma se zdi povsem spontana in razrahljana do tolikšne mere, da prej kot na kalkulirano filmsko režijo spominja na begave domače video posnetke. Susan Sontag v svojem znamenitem eseju o zatonu in smrti cinofilije to povezuje z dejstvom, da Tarr (ki ga Sontagova sicer zelo ceni in označuje kot enega največjih filmskih ustvarjalcev zadnjega dvajsetletja), podobno kot Tarkovski in Sokurov v nekdanji Sovjetski zvezi ali pa Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Oshima in Imamura

na Japonskem preprosto ni imel možnosti za poglobljeno filmsko izobrazbo. *Prosti kmet* (1981) je prvi film, za katerega Tarr vnaprej spiše scenarij in ga posname znotraj madžarskega studijskega sistema. Na tej točki se Tarr obrne proč od socialnega naturalizma in javno izrazi prepričanje, da je človeška zgodba enakovredna podobi predmeta ali zgodbi o naravi. V svojem naslednjem filmu *Montažni odnosi* (1982) prvič uporabi profesionalne igralce in se osredotoči na psihološke procese, ki brez vidnih znamenj potekajo v posameznikovi notranjosti. Po priredbi *Macbetha* za nacionalno televizijo leta 1984 posname *Jesenski almanah*, ki namigne na režiserjevo kasnejšo obsedenost s strogo, radikalno formo: ta kulminira v sedemurnem filmu *Sátántangó* (1994), katerega peklenski tempo gledalca pahne v najtemnejše kotičke duš filmskih junakov, ga potopi naravnost v srce njihovih čustvovanj in tako na enkrat, neločljiv način zveže z njihovimi življenji. Slovenska kinoteka je lani aprila organizirala popolno retrospektivo režiserja Béla Tarra. Programu sedmih celovečernih, treh srednjemetražnih in enega televizijskega filma je manjkalo samo eno: obljubljeni in zadnji hip odpovedana prisotnost avtorja, ki se tovrstnih dogodkov sicer rad in praviloma udeležuje. Tarru smo priložnost za popravni izpit ponudili letos jeseni, ko se je v Ljubljani v sklopu ciklusa sodobnega madžarskega filma odvrtel njegov zaenkrat zadnji, kratki film *Prolog*. Z režiserjem sva se pogovarjala Jurij Meden in Denis Valič, ki je pogovor pripravil za objavo.



Svoj prvenec, *Družinsko gnezdo*, ste posneli, ko ste bil star šele 22 let. Zanimata nas dve stvari. Prvič, kaj je bil vir navdiha? In drugič – zdi se skoraj znanstvena-fantastika, da vam je film v tistem obdobju uspelo posneti v povsem neodvisni produkciji. Kako se je tako lahko zgodilo?

Začel bom z odgovarjanjem na drugo vprašanje, saj se mi zdi to veliko lažje. Ko sem bil star 22 let je bilo na Madžarskem verjetno zelo podobno, kot v vseh ostalih nekdanjih komunističnih državah. Imeli smo pet studiev: štirje so bili uradni, namenjeni produkciji celovečernih filmov, v petem pa so ustvarjali mladi cineasti. Na nek način je bi to otroški vrtec, saj smo v njem lahko delali, karkoli smo hoteli. A nihče nam ni nikoli zagotovil, da bo posneto kadarkoli prišlo v kino. In največkrat tudi resnično ni prišlo. S tem smo bili sami seznanjeni že vnaprej. Vedeli smo, v kaj se podajamo. Naj ponazorim. Ko sem bil mlad sem s svojo superosmičko snemal amaterske filme. Tako sem nekoč hotel posneti dokumentarni film o revni družini, ki se je na silo vselila v neko prazno stanovanje. Pravzaprav sem hotel ujeti trenutek, ko jih policija nasilno izseli ...

Ste vedeli, kdaj se bo to zgodilo?

Seveda, družino sem poznal. Bila je običajna delavska družina. Toda nasilne izselitve nisem mogel posneti, saj je policija začela najprej z mano, me odpeljala na policijsko postajo, me tam zaprla in se vrnila, da opravi svoje delo. Seveda nisem ničesar posnel. Besen sem bil. Kasneje sem se odpravil v Bela Balazs studio in jim rekel, da si resnično želim nekaj narediti o tisti družini. "Prav", so rekli, "dali ti bomo na razpolago nekaj denarja ter dva snemalna dneva, saj nimaš nobenih izkušenj. Potem pa bomo videli. Če bo v redu, boš lahko nadaljeval." Dobil sem torej denar in svoja dva dneva. Kar sem naredil v tem času jim je bilo všeč, zato sem lahko nadaljeval. Film sem posnel v petih dneh. Zelo hitro, efektivno. Tako je nastalo *Družinsko gnezdo*.

Kar se tiče drugega vprašanja, torej nekaj okrog navdiha ... Tako je, v filmih sem venomer videval veliko neumnih laži. Velikokrat imamo opraviti z neumnimi zgodbami, slabimi igralci, stupidnimi dialogi – vse je tako zlagano. To resnično sovražim. Mi pa smo hoteli ujeti resničnost, pokazati smo hoteli resnično življenje. Zato smo se snemanja lotili z lahko, 16 mm kamero, ki smo jo imeli vseskozi v rokah, rezi so bili grobi, delali pa smo tudi z običajnimi, resničnimi ljudmi in ne profesionalnimi igralci. Tako je to bilo. Veste, jaz na vrata nisem hotel trkati, po njih sem hotel tolči. Videl sem, da je okrog nas veliko socialne nepravčnosti, zato sem hotel ta svet spremeniti.

Prej ste omenili, da ste izvirno hoteli o teh ljudeh posneti dokumentarec. A po ogledu *Družinskega gnezda* gledalec dobi občutek, da gre za delo, ki ne priznava meje med dokumentarcem in fikcijo, lahko ga gledamo ali kot dokumentarec ali kot igrano delo. Nobenega dvoma ni, da gre za igrani film. Toda zanj smo hoteli uporabiti stil, ki bi nas čim bolj približal resničnosti. Takrat je bilo sploh zelo pomembno pokazati resničnost, pokazati kakšno je resnično življenje. To je bil tudi razlog, da nismo uporabljali barvnega filma, temveč izključno črno-belega.

So torej zgodbe, ki jih pripovedujejo nastopajoči, njihove resnične zgodbe?

Vse je bilo razpeto med resničnostjo in domišljijo. Še danes pri svojem delu zelo rad uporabljam tako elemente resničnosti kot domišljije, čiste improvizacije. Tako v svojem delu zelo rad prepletam resnično osebnost igralca in resnično osebnost lika. To je tisto, kar me resnično vznemirja. Brez tega bi se mi vse skupaj zdelo precej dolgočasno.

Vaše prve tri filme uvrščajo v t. i. "dokumentarno fikcijo", ki jo je s svojim delom vpeljal madžarski režiser István Dárday, pri katerem ste celo delali kot njegov asistent ...

Prosil me je, če mu pomagam pri iskanju igralcev. Tako sem zanj opravil izbor igralcev, nisem pa bil pravi asistent, saj o režiranju filmov nisem imel pojma ... (nasmeh)

Je bila "dokumentarna fikcija" zgolj žanr ali pa je šlo pri tem celo za kaj več, za nekakšno gibanje?

Ja, bilo je videti kot gibanje, saj je kar nekaj režiserjev, no, štiri ali pet, hotelo snemati na tak način. V tistem času je bil studio Béla Balazs razdeljen na dva dela, na dve skupini. Med nami so venomer potekale ostre debate, toda v enem smo se vsi strinjali: vse, kar smo do takrat lahko videli na filmskem platnu, je bilo ničvredno, zato smo morali najti novo pot, morali smo ustvariti drugačen film. Ena skupina se je pri tem obrnila k realnosti, k nekakšni psevdodokumentarnosti, druga pa k eksperimentu. Jaz sem bil med obema. Kljub razlikam, ki so bile med nami, smo se imeli radi.

Rekli ste, da na vrata niste hoteli trkati, temveč tolči. Je torej film dosegel tisti učinek, kakršnega ste si želeli?

Je. S filmom nam je uspelo priti v dvorane in tu je dosegel velik uspeh – ljudem je bil resnično všeč.

Je bil film deležen redne distribucije?

Ko je film na festivalu v Mannheimu prejel glavno nagrado, ga oblasti doma preprosto niso mogle več skrivati. Leta 1977 smo ga dokončali, spomladi naslednjega leta smo ga prvič pokazali, leta 1979 smo z njim v Mannheimu prejeli nagrado, v distribucijo pa mu je oblast dovolila šele leta 1980.

So se težave z oblastjo nadaljevale tudi takrat, ko je bil film že v distribuciji?

Z oblastjo sem imel vedno težave. Bil sem najbolj črna ovca med madžarskimi cineasti in mislim, da je tako še danes.

Niso pa vam onemogočili dela na vašem naslednjem projektu?

Ne. Zavedati se morate, da so bili ti filmi resnično nizkopračunski, filmi, ki niso stali praktično nič. Delali smo z materialom, ki je ostal od večjih produkcij. Le malokdo je verjel, da to sploh so filmi. Bili smo resnično marginalni, zato se oblast ni veliko ukvarjala z nami.

Vaš drugi celovečerec, *Prosti kmet*, je barvni film, kar je v vašem opusu resnična redkost. Je bila odločitev za barve zavestna?

Pravzaprav se za to odločitvijo ne skriva nič posebnega. Hotel sem pač poizkusiti tisto, česar še nisem naredil. Pri drugem filmu me je v večji meri zanimalo nekaj drugega. Prvenec *Družinsko gnezdo* bi lahko označil za dramo, gre za kompakten, zaprt film, za klasično dramo. S svojim drugim delom, z *Prostim kmetom* torej, pa sem hotel narediti film, ki bi bil bolj epske strukture. Razmišljal sem, kako bi naredil nekaj, kar bi bilo podobno romanu, kar bi bila počasna, umirjena pripoved, ki samo opazuje, kako ljudje živijo svoja življenja. V tem je največja razlika med filmoma.

Zdi se, da se s svojim tretjim celovečercem, filmom *Montažni odnosi*, vračate k utesnjeni, skoraj klavstrofobični atmosferi prvenca.

Res je, ponovno gre za dramo. Toda neposredni povod za nastanek tega filma je bilo srečanje dveh igralcev, ki sta mi bila takoj všeč. Med nami se je razvilo resnično prijateljstvo. Onadva sta par in ko sem ju tako spoznaval, sem si zaželel narediti film, v katerem bi nekaj povedal o zakonu, o delavskem zakonu. Skoraj očitali so mi, da v svojih filmih vedno govorim le o marginalcih, o ljudeh, ki nimajo ničesar, ki so brez stanovanja, brez osnovnih socialnih pravic. Zato sem tokrat hotel pokazati posameznika, ki imata delo, ki imata stanovanje, ki imata otroke – imata torej tisto, čemur pravimo "normalno" življenje. Njun problem tako ni več omejen na socialne okoliščine, pač pa postane globlji, ontološki. To je bil moj naslednji korak – spoznal sem, da s temi zajebanimi filmi sveta pač ne morem spremeniti, zato pa bi ga rad vsaj malo bolje razumel.

Če se ne motimo, so *Montažni odnosi* vaš prvi film, v katerem ste se začeli poigravati s konceptom časa.

V njem imamo *flashbacke* ...

Ni res, nobenih *flashbackov* ni. Ne maram jih in nikoli jih nisem maral. Gre preprosto za to, da eno in isto stvar vidimo še enkrat, toda tokrat v drugačni perspektivi.

Torej lahko rečemo, da se zgodba odvija povsem kronološko ...

Ja, lahko bi jo imel za povsem linearno ... Čeprav linearnost sovražim, a to ni važno.

Spregovorimo sedaj o vplivih. Zdi se, da je v vašem prvem delu zaznati vpliv francoskega novega vala ali pa Johna Cassavetes, medtem ko pa se za vaš drugi film



Družinsko gnezdo



Prosti kmet



Montažni odnosi

zdi, da je na nek način povezan z nekaterimi deli Miloša Formana.

Ne, ne, ne. Ko gledam filme drugih režiserjev, nikoli ne zaznam neposrednega vpliva. Forman naprimer uporablja veliko bolj tradicionalna izrazna sredstva, njegova dela so lep primer klasičnega filma, ki je daleč od mojega. Morda je njegova perspektiva, njegov pogled na svet malce podoben mojemu. Toda njegov stil je skrajno tradicionalen, tak, kakršen moj ni bil nikoli. Sam sem ... kaj pa vem, bolj nor. Ne maram korektnega filma, saj svet ni korekten. Če zaključim – neposrednega vpliva ni. Tudi če govorimo o Cassavetesu. Ne smete pozabiti, da prihajam iz Madžarske, ki je bila tedaj komunistična država, zaprta pred zunanjim svetom. Tako sem prvega Cassavetesa videl šele leta 1984, morda 1983, vsekakor pa ne prej. Tudi Fassbinderja nisem videl pred letom 1985. Zaprti smo bili.

Če že ne moremo govoriti o vplivih, vam je bilo morda delo katerega režiserja vsaj vir inspiracije?

Ne, tudi inspiracija ne more biti neposredna. Všeč mi je, če ima režiser svoj izrazit osebni stil. Recimo, da vzamemo v roke eno samo sličico filma, en fotogram. Filma prej niste videli in o njen nič ne veste. Vseeno pa boste takoj vedeli, že po ogledu enega samega fotograma, da gre za Fellinija. Zato tudi inspiracija ne sme biti neposredna – če bi bila, bi zgolj kopiral njegov stil. Seveda imam tudi jaz svoje favorite, cineaste, ki so mi bližji, kakor drugi. Toda rad jih imam zaradi načina, kako gledajo na svet, zaradi njihove moralne in etične držbe. To je tisto, kar ti daje moč, kar ti daje vedeti, da v svojem pogledu na svet nisi osamljen, da je nekje še nekdo, s komer si nekaj deliš.

Veliko kritikov je vaše delo primerjalo s filmi Tarkovskega, toda prav iz vidika vprašanja pogleda na svet, vprašanja držbe, ki jo kot avtor zavzimate do sveta, se zdi, da se vajini filmi radikalno razlikujejo. Tako je, med mano in Tarkovskim ni nič primerljivega. Poglejte naprimer njegov dež. Dež v njegovih filmih očisti ljudi, ta dež prihaja od boga, pri njem je vse tako čisto, svetlo in preprosto. Moj dež pa pošilja sam hudič, moj dež prinaša blato in zaradi njega obtičimo. Moja dela so veliko bolj profana, saj ne verjamem v boga, temveč izključno v ljudi.

V svojem četrtem filmu, *Jesenski almanah*, ste ponovno uporabil barve. Toda v nasprotju s filmom *Prosti kmet*, kjer so te uporabljene na precej klasičen način, so barve

v *Jesenskem almanahu* izrazito artificialne, skrajno stilizirane. Zakaj?

Najprej moram povedati, da sem bil v tistem obdobju rahlo depresiven. Mislim, da je bilo to zaradi tega, ker sem končno spoznal, da je to, kar delamo, obsojeno na propad, da naše življenje postaja poceni in umazano. Ne smemo pozabiti, da sem pred *Jesenskim almanahom* naredil *Macbetha*, sicer za televizijo, v katerem sem hotel pokazati, kako vse emocije postajajo nadvse divje in kako morala izginja. In kaj imajo s tem barve? Naj najprej ponovim, da barvnih filmov na maram, saj vsi delujejo tako pisano. Tisto niso resnične barve, saj vse delujejo tako smešno. Poleg tega pa so Kodakove barve še posebej grozne. Zato sem se odločil, da bom barve uporabil na povem drugačen način, da bom zavestno poudaril njihovo artificialnost in da jim bom naprtil dramaturško funkcijo. Tako sem se, sledeč dramaturgiji in psihologiji situacij, z barvami malce poigraval.

Zdi se nam, da je *Jesenski almanah* drugačen od ostalih vaših filmov tudi zaradi tega, ker na nek način nasprotuje vaši želji, da bi v svojih filmih pokazal, kako ima vsak posameznik svoj obraz in svoje dostojanstvo. Menimo namreč, da večini likov tega filma primanjkuje prav dostojanstva in moralnih vrednot.

Mislim, da ti liki premorejo dostojanstvo in moralne vrednote, toda v njih so prav tako močno prisotni egoistični interesi – hočejo denar, hočejo seksati in hočejo uveljaviti svoje življenje nad življenjem drugih. To pa lahko dosežejo le na ta način, da si izborijo v neposrednem boju z drugim. Vse je zelo primitivno in spominja nas na živalski svet, kjer humanosti ni več. Toda v njih človeškost vseeno še vedno je. To je največje protislovje. Saj sem vam rekel, da takrat nisem bil prav zadovoljen in vesel ...

S filmom *Prekletstvo* se začne vaše sodelovanje z Lászlóm Krasznahorkaijem, enim vodilnih madžarskih romanopiscev. Bi morda lahko rekli, da je vajino srečanje in nadaljnje sodelovanje, kakorkoli spremenilo vaš pogled na svet, ali pa ste v njem le našli nekoga, s katerim delite isti pogled?

Povedal vam bom, kako sva se spoznala. Po *Jesenskem almanahu* je k meni prišel moj dober prijatelj, ki je bil literarni kritik in univerzitetni profesor, ter mi rekel, da mu je nek mlad talentiran pisatelj v branje dal rokopis svojega romana. To je bil László Krasznahorkai, roman pa je nosil naslov *Sátántangó*. Prebral sem ga na dušek in se takoj zaljubil vanj. Njegov pogled na svet, njegov



Prekletstvo



Sátántangó

način pisanja, njegov način razmišljanja, prav tako pa tudi način uporabe jezika, so bili skoraj enaki tistemu, kar sem sam poskušal doseči v filmu. Poklical sem ga, srečala sva se in takoj sva se odločila, da bova po romanu posnela film. Toda to je bilo leta 1985, v letu torej, ko je državna oblast zaprla naš filmski studio in nas vrgla na cesto. Kar je seveda pomenilo, da filma po *Sátántangu* ne moremo snemati. Grozno sem se počutil. Dejstvo, da nas je država tako brutalno onesposobila, nas je vse potrló. Prijatelj, cineast, je zaradi tega naredil samomor, nek drug je končal na televiziji in tam je moral snemati neumne televizijske igre. Res so nas uničili. To je bila čisto politična odločitev. Lászlu sem povedal, da ni nobene možnosti, da bi se lotili *Sátántanga*. Toda snemati sem vseeno hotel. A v glavi sem imel le fragment neke zgodbe. Takrat se je László ponudil, da mi pomaga in skupaj sva iz tega fragmenta razvila scenarij za *Prekletstvo*. Z njim sem odšel v reklamni studio, kjer običajno snemajo reklamne spote, saj so imeli kamere in nekaj luči. Tako smo film lahko posneli. In povsem nepričakovano je film doživel izjemen uspeh.

Zanima nas, kako ste se filma pravzaprav lotili, saj v njem bolj kot sama zgodba, izstopajo te neverjetne, silovite podobe izjemne kompozicije. Ste jih izhajajoč iz scenarija preprosto sestavili v glavi ali pa ste uporabili snemalno knjigo, kjer ste kompozicijo vnaprej pripravili?

Ne, snemalne knjige nikoli ne uporabljam, saj ni potrebna. Natanko vem, kaj hočem doseči. Toda, pogledjmo na zadevo z druge strani. *Sátántangó* je dober primer. Najprej je to bil roman z dvanajstimi poglavji in takoj mi je bilo jasno, da moram v filmu ohraniti dramaturško strukturo romana. Nato sem Lászla prosil, da me odpelje na izvorno lokacijo, kjer *Sátántango* "domuje", med ljudi, ki so ga navdihnili. Odpravili smo se torej, a tam sem našel le nekaj precej neuporabnih lokacij in nezanimivih ljudi, ki nikakor niso bili primerni za film. Takrat mi je postalo kristalno jasno, da je László izjemen pisatelj, skrajno nadarjen, saj je to nezanimivo realnost pretvoril v nekaj čudovitega.

Vprašal sem se, kaj lahko naredim. Z njegovim jezikom, z jezikom pisatelja, filma nisem mogel posneti. Vrniti sem se moral k izvorni realnosti, k tistim nezanimivim lokacijam in ljudem. Skoraj leto dni sem ostal med njimi, da bi jih razumel. Ko se mi je zazdelo, da se končno doumel, sem začel iskati filmski jezik, s katerim bi vse to prenesel na film. On je realnost podal v svojem jeziku, jaz pa sem jo moral v svojem. Zgodbe ne moreš prenesti neposredno iz romana na film, saj imata literatura in film povsem različna jezika.

Kaj pa delo z igralci. Kako vam uspel doseči, da pred kamero delujejo tako naravno, da ne igrajo, temveč preprosto so?

Ne maram, če nekdo igra. Kot režiser imaš le eno nalogo: da ustvariš čim bolj resnično situacijo, človeško situacijo. Več ni potrebno. Če boš začel igralcem preveč razlagati in jih obremenjevati s preveč podrobnostmi, preden začno igrati, boš v njihovih očeh takoj zaznal, da se niso prepustili situaciji, da ji ne sledijo, saj sledijo tvojim napotkom. Če pa jih uspeš pripraviti do tega, da se s situacijo stopijo, potem ne bodo igrali, temveč preprosto bili. Če nekdo igra, je to lahko smešno, nezanimivo in predvsem zelo dolgočasno, saj ne vidimo njegovih resničnih emocij in resničnih reakcij.

V vašem zadnjem filmu, *Werckmeistrovih harmonijah*, ste sodelovali kar s sedmimi direktorji fotografije, a vseeno se zdi, kakor da je to delo opravil le eden. Kako vam je to uspelo?

Vem kaj hočem doseči in o tem imam zelo jasno predstavo. Zato mi ni težko delati s sedmimi direktorji fotografije. Jaz sem tisti, ki drži vse niti v rokah. Konec koncev, tisto, kar je zame najbolj pomembno, je le to, da gledalec, ki je v vstopil v kino, da bi si ogledal moj film, iz dvorane stopi predrugačen. V njem se moram nekaj spremeniti.

Nekje ste omenili, da mora imeti vsaka stvar v vašem filmu, vsak lik, vsako prizorišče, nek določen pomen. Zakaj?

Mislím, da v svojih filmih pravzaprav vedno počnem



Sátántangó



le eno in isto stvar: govorim o človekovem dostojanstvu, o tem, kaj pomeni biti človek, skratka, o človeškem bitju. Pa tudi o naši navezanosti do narave, do veselja samega. Seveda pri vsem tem nimam pravice nikogar soditi. Ne smem si dovoliti, da bi v svojih delih podajal že izdelana mnenja. Moja naloga je le ta, da kažem. In se pri tem opiram na lastne emocije. V mojih filmih tako ne boste našli izrazito antipatične osebe. Ljudi imam namreč rad. In če jih pokažem, jih boste imeli radi tudi vi.

Konec Werckmeisterovih harmonij je zelo nenavaden. Zdi se, da se ga lahko bere na različne načine ...

Da, v njem lahko vidimo resnično veliko stvari. Prav zato mi je tudi nad vse všeč. Pa čeprav konec koncev kaže, da se vse enkrat konča. Kar je po svoje žalostno. A to ni tako zelo pomembno – kot sem že rekel, je najpomembnejše to, kar se v tebi zgodi med gledanjem filma. Upam, da gledalec, ki zapušča dvorano, s sabo nekaj odnese. Da se je spremenil glede na stanje pred ogledom filma. Temu bi lahko rekli katarza ali nekaj podobnega. Rad imam katarzo. Konec koncev pa, če že ne morem spremeniti sveta, bom poskušal spremeniti vsaj filmski jezik.

Kako bi določili vlogo glasbe? Zdi se, da ima ta v vaših filmih kar pomembno vlogo. *Sátántangó* je tako strukturiran kot sam tango (dvanajstdelna struktura), v *Werckmeisterovih harmonijah* pa je glasba prav tako v ospredju.

Glasbo poskušam vnesti kot enega glavnih likov. Vedeti morate, da glasbo posnamemo že pred samim snemanjem. Moje delo z glasbo je bistveno drugačno kot je to pri večini drugih režiserjev. Zdi se, da ti glasbo degradirajo in jo uporabljajo zgolj kot dramaturški pripomoček. Mi pa gremo že z napisano in posneto glasbo na prizorišče ter točno vemo, kje bomo uporabili katero skladbo ali del kompozicije. Lahko bi celo rekli, da v nekih trenutkih dogajanje prilagajamo glasbi. S skladateljem, ki je, mimogrede, rock glasbenik, se poznavata že resnično dolgo, zato mu popolnoma zaupam. Na začetku sem bil še tako nor, da sem hodil z

njim v studio in sodeloval pri nastajanju glasbe, kar je nanjo seveda slabo vplivalo. Zdaj ga pustim, da v studiu posname veliko materiala, nato pa se lotiva poslušanja in izbereva tisto, kar se nama zdi najboljše. Že v naprej se tudi odločiva, kako bo glasba razporejena po prizorih, kje bo kakšna skladba in kje glasbe sploh ne bo. •

filmografija – celovečerni filmi:

Družinsko gnezdo (Családi tuzfészek, 1977)

Prosti kmet (Szabadgyalog, 1981)

Montažni odnosi (Panelkapcsolat, 1982)

Jesenski almanah (Őszi almanach, 1985)

Prekletstvo (Kárhozat, 1989)

Sátántangó (Sátántangó, 1994)

Werckmeisterove harmonije (Werckmeister harmóniák, 2000)

nagrade – izbor:

Werckmeisterove harmonije (2000)

– nagrada László B. Nagy, ki jo podeljuje madžarsko združenje novinarjev

– velika nagrada na madžarskem filmskem tednu

– nagrada žirije bralcev časnika Berliner Zeitung na berlinskem filmskem festivalu

Sátántangó (1994)

– nagrada caligari na berlinskem filmskem festivalu

Prekletstvo (1989)

– bronasta vrtnica na filmskem festivalu v Bergamu

Jesenski almanah (1985)

– nagrada Ernest Artaria na filmskem festivalu v Locarnu

Montažni odnosi (1982)

– posebno priznanje na filmskem festivalu v Locarnu

Družinsko gnezdo (1977)

– velika nagrada na filmskem festivalu v Mannheimu



Werckmeisterove harmonije