

LET'S ROCK

ENA IZMED POSLASTIC LETOŠNJEGA FESTIVALA JE BILA ZAGOTOVO RETROSPEKTIVA FILMOV ABELA FERRARE, KI JE PRIPOTOVAL V SARAJEVO IN GLEDALCEM PRIBLIŽAL (POTRDIL) SVOJO EKSCENTRIČNO POJAVO.



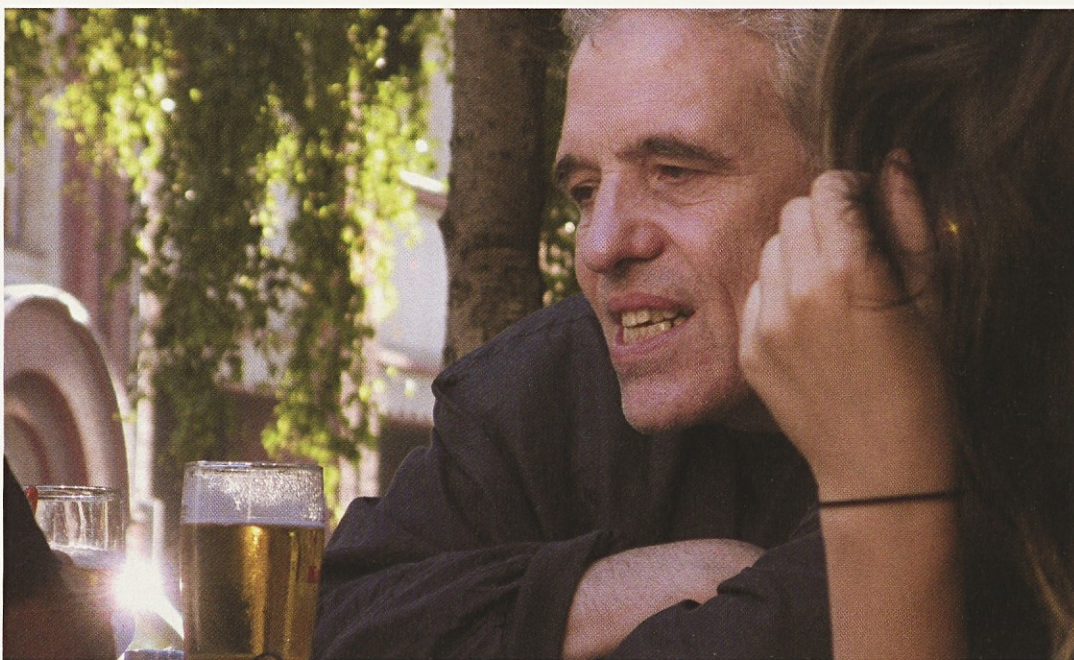
VANJA KALUĐERČIĆ

PREVEDLA: VARJA MOČNIK, JURIJ MEDEN

Petinpetdesetletni režiser je zaslovel zaradi slikanja stiliziranih in atmosferskih portretov ultra nasilnega, kriminalnega, skorumpiranega rodnega New Yorka ter raziskovanja večnega odnosa med dobrim in zlim na metaforični in alegorični ravni. Z najboljšim prijateljem iz šolskih klopi, pozneje dolgoletnim scenaristom in sodelavcem Nicholasom St. Johnom, je v svet filma vstopil s snemanjem filmčkov na 8-milimetrski trak, s katerimi je že takrat jasno napovedal svoj mračni predmet želja: portretiranje z zlom ali s krvjo zamazanih duš, ki si nekeje globoko v sebi vedno prizadevajo k odrešitvi. Tako je pozneje najpogosteje raziskoval like, ki pripadajo najbolj problematičnim slojem družbe, duševne bolnike, odvisnike, promiskuitetne osebnosti in sleparje. V svojem prvem prominentnejšem igranem filmu, eksploatacijskem *patchworku* *The Driller Killer* (1979), se je poglobil v um frustriranega umetnika, ki v shizofrenem psihološkem stanju začne z vrtnalnikom luknjati glave mestnih brezdomcev. V filmu se je pod psevdonimom Jimmy Laine podpisal kot montažer in kot skladatelj. Sledi kultni hit *Angel maščevanja* (Ms. 45/Angel of Vengeance, 1980), film o maščevalni misiji dvakrat v istem dnevu posiljene neme pevke v cerkvenem zboru. V naslovni vlogi je nastopila nadarjena Zoë Lund, pozneje scenaristka fil-

ma *Pokvarjeni poročnik* (Bad Lieutenant, 1992). Ferrara je v vlogi enega izmed posiljevalcev ponovno nastopil pod psevdonimom Jimmy Laine. Nato pridejo trije filmi, ki niso pretirano koristili njegovi karieri. Kljub dobri izbiri pri zasedbi vlog je *Fear City* (1984) gledalce odbil z blede neizrazitostjo, medtem ko *Cat Chaser* (1989) niti ni uzrl kinematografskih platen. *China Girl* (1987) – film si je morda kljub vsemu zaslužil več pozornosti, kot je je prejel – je Ferraro potrdil kot izjemnega režiserja, predvsem v spretnosti združevanja prekomernega nasilja s slikanjem energije milijonskega mesta. Ferrara je z režijo prvih nekaj epizod nanzanke *Detektiva z Miamijskega* (Miami Vice; v sodelovanju s takrat televizijskim producentom Michaelom Mannom) dokazal tudi senzibilnost za *mainstream* produkcijo. Kmalu zatem je režiral svoj prvi »težki« film *Kralj New Yorka* (King of New York, 1990) o patološkem mafijškem šefu v nepozabni upodobitvi Christopherja Walkena (s katerim pozneje še sodeluje). Čeprav so ga obsojali zaradi posebej neustrezne obravnave žensk (premiero filma je zapustila celo Ferrarova soproga), je film – deloma tudi zaradi močne igralske zasedbe: Christopher Walken, Wesley Snipes in Laurence Fishburne – pritegnil več pozornosti kot katerikoli dotedanji Ferrarov film. Leta 1992 je režiral

še eno komercialno uspešnico, film *Pokvarjeni poročnik*, v katerem je Harvey Keitel odigral veličastno glavno vlogo psihično motenega newyorškega policista, ki postopoma propada v nepreglednem peklu droge, alkohola in korupcije, dokler ga brutalno posilstvo nune ne prisili v soočenje z lastno vero in odrešitvijo. Predani katolik St. John je zaradi blasfemičnih insinuij zavrnil sodelovanje pri pisanju scenarija, vendar sta s Ferraro kmalu spet sodelovala v štirih projektih. Pri naslednjih dveh filmih se Ferrara prvič znajde daleč od nizkoporačunske produkcije. Z budgetom za *Kačje oči* (Dangerous Game/Snake Eyes, 1993), v katerem obravnava nenavaden proces filmskega ustvarjanja, uspe zagotoviti snemanje dveh drugih filmov (v filmu nastopa tudi Madonna, katere vloga je stala štiri milijone dolarjev). Morda ena Ferrarovih bolj nenavadnih potez je bila režija filma *Tatovi teles* (Body Snatchers, 1994), drugega remaka klasike Dona Siegla *Invasion of the Body Snatchers* iz leta 1956. Film je pretrpel težke posledice strogega nadzora in vmešavanja studia Warner Brothers, kar je Ferraro najbrž za vse življenje oddaljilo od hollywoodskih studiev in ga skalilo v še bolj nepopustljivega neodvisnega režiserja. Posledično že naslednji film, *Odvisnost* (The Addiction, 1995), močno spominja na njegova zgodnja dela. V filmu nastopa



ta Lili Taylor in znova Christopher Walken. Črno-beli film skozi površinsko parabelo o vampirstvu opisuje izprieno človeško osebnost v okovih odvisnosti. Ferrara z gangsterskim *The Funeral* (1996) nadaljuje v podobni smeri; film je študija o maščevanju, postavljena v obdobje tridesetih let prejšnjega stoletja, tokrat skozi odnos treh bratov, članov tolpe, in njihovih žena. Filme, ki sledijo (*The Blackout* [1997], *New Rose Hotel* [1998], *R Xmas* [2001]), večina dojema kot padec Ferrarove kariere, kar podkrepi dejstvo, da so mu droge in alkohol vzeli vse preveč zagona. Vendar pa je Ferrara štiri leta pozneje dokazal, da se je večina še kako motila. Zadnji film, *Mary* (2005), zagotovo spada med njegova najboljša dela, premiero v Benetkah pa je okronal tudi s posebno nagrado žirije. V filmu o filmu Tony (Matthew Modine), brezčuten in razvraten filmski režiser, zaključuje snemanje filma o vstajenju, v katerem sam igra Kristusa, medtem ko Marie Palesi (Juliette Binoche) igra Marijo Magdaleno. Filmska izkušnja snemanja v Izraelu na Marie deluje razdiralno, zato se odloči za preprosto življenje v Jeruzalemu, posvečeno Bogu. Po vrnitvi v New York Tony, še posebej v krogih ortodoksnih Židov, razburka kontroverzne govorce okrog filma, saj hoče s tem povečati prodajo vstopnic. Zaradi newyorške premiere Tony gostuje v oddaji Teda Youngerja (Forest Whitaker), osredotočeni na vprašanje krščanstva in pravega pomena Kristusa. Ko premiera Tonyjevega filma postane tarča bombnih napadov maščevalnih verskih skupin, se življenjske poti treh likov dramatično spremenijo. Film, uokvirjen s sodobnim političnim stanjem, prežemata dve Ferrarovi najpogostejši temi – okrutnost življenja newyorških ulic in duhovnost v neločljivem odnosu z

odrešenjem.

Z intervjujem sem omahovala, po nekaj prvih vtihih nisem vedela, ali je čudaški divjak v redkih trenutkih treznosti sposoben zbrati dovolj koncentracije za pogovor, in se spraševala, kako naj se ga lotim. Vendar pa se je stvar skozi intervju pojasnila sama, namreč: Ferrara igra samega sebe, takega, kakršnega občinstvo

Moj izbor je še danes tisto, kar je mogoče financirati, razlika je le v tem, da sem danes nekoliko bolj prebrisan in zrel, ne pa tudi pametnejši – neumni smo, imamo pa izkušnje. Vedno hkrati pripravljam tri ali štiri filme, nato pa posnamem tistega, za katerega mi uspe zbrati denar. Pri filmu sta vedno odločilna ekonomija in politika.

in mediji želijo videti – divjega, neobvladanega, genialnega režiserja. V trenutku, ko sva sedla, je doživel popolno preobrazbo. Miren, sproščen, poln razumevanja za najbrž že tisočkrat slišana vprašanja.

*Najprej ste snemali filme na 8-milimetrski filmski trak skupaj z Nicodemom Oliveriom. Pod imenom Nicholas St. John je nato nastopal kot vaš scenarist vse do filma *Funeral*. Kdaj in kako sta se spoznala?*

Nickyja sem srečal, še preden sva začela snemati filme. Najino sodelovanje se je začelo v majhnem mestecu v notranjosti države New York, ko nama je bilo petnajst let. Bil je zelo kreativen. Tip človeka, ki mi je odprl oči v svet. Pisal je poezijo, bil je briljanten glasbenik. S časom sva začela snemati filme. Vsak od naju je težil k tistemu segmentu dela, ki ga je privlačil: kdor je bil dober s kamero, je snemal, kdor je znal pisati, je pisal. Sam sem postal režiser predvsem zato, ker sem imel najmočnejši glas ... In ko si mlad, misliš, da veš prav vse. Za režijo sem bil preprosto nadarjen, tega se nisem naučil v filmski šoli. Ko sem začel študirati režijo, sem imel za seboj že številne filme. Tule v Sarajevu prikazujejo najine zelo zgodnje amaterske filme, ki so vsi zapovrstjo slabi, ne vem, zakaj so to naredili ...

Zakaj ste nehali sodelovati s St. Johnom?

Prišel je do točke, ko se mu proces verjetno ni več zdel smiseln. Glede na njegovo izostreno senzibilnost bi bil ves iz sebe in paranoičen že v trenutku, ko bi dobili denar za film – kar v našem poslu, kjer te nenehno nekdo goljufa in jebe v glavo, niti ni tako nenavadno. Samo od tebe je potem odvisno, ali se boš razjezil in jih jebal nazaj ali pa se boš samo umaknil. In Nicky je bil tak, poleg tega ni bil tip človeka, ki bi potreboval veliko denarja, čeprav je takrat zaslužil tudi po pol milijona dolarjev na leto. Čeprav nikoli ne bi pristal na sodelovanje s kom drugim kakor z menoj, je bil Nicky – in je še danes – na močnem religioznem tripu, ni pil, ni se drogiral, nikoli ni hotel živeti v New Yorku. Najini življenjski poti sta se preprosto razšli.

Kaj vam je ostalo v spominu od snemanja vašega prvega celovečerca *The Driller Killer*?

Takrat nam resnično ni bilo lahko, saj je treba v nekem trenutku, ko imaš petindvajset ali šestindvajset let, začeti služiti za samostojno življenje in prekiniti odvisnost od matere ... Hvala ljubemu bogu, da sem imel tako širokosrčno mamo, veste, oče ni bil tako odprtih nazorov, vsaj ne toliko, da bi odobral ustvarjanje filmov. Mati nas je podpirala do te mere, da bi zanikala celo, če bi koga ubili, in trdila, da je njen sin že od nekdaj dober fant. Oče pa prihaja iz resničnega sveta, zato ni bil naklonjen mojemu filmskemu ustvarjanju – vsaj dokler ne bi dokazal, da lahko s snemanjem služim denar, ker filmska režija zanj ni bila normalna služba. Na srečo je živel dovolj dolgo, da je bil vsaj do neke mere priča našemu uspehu. Uspeh sicer ni bil bogve kakšen, a vsaj ni umrl v prepričanju, da smo popolni idioti. S kratkimi filmi smo uspeli nekaj malega zaslužiti in s tem denarjem smo nato začeli snemati *The Driller Killer*. Snemali smo čez vikende, prek tedna pa zbirali denar za naslednji vikend. Najprej smo mislili, da ne snemamo celovečernega filma, temveč serijo kratkih filmov. Najbolj komično je to, da je *The Driller Killer* naposled postal uspešnica. Še danes je eden mojih najuspešnejših filmov.



Mary

Koliko težav ste imeli zaradi nasilja v filmu?

Ko rečete *Driller Killer*, gledalci zelo dobro vedo, kaj lahko pričakujejo. Ko rečete *Mary*, ni nobenih pričakovanj, zlasti če naslov prihaja od režiserja, kakršen sem sam. Vzor za *The Driller Killer* je bil *Teksaški pokol z motorno žago* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974). Šlo je za tipičen film svojega časa, časa Sex Pistols, pankaa, Toba Hooperja ... Ker so se nam smejali in govorili, da nimamo pojma o režiji in montaži, smo se v naslednjem filmu *Angel maščevanja* odločili spremeniti slog. Šlo je seveda tudi za to, da smo se vmes marsičesa naučili in zaslužili dovolj denarja, da smo ustvarili kvalitetnejšo produkcijo. Nobena velika skrivnost ni narediti film, ki bo videti kot *Angel maščevanja*. Skrivnost režije je dobiti nekaj več. Magijo. Ostalo ni skrivnost. Če hočem, znam narediti tudi hollywoodski film. Ne gre za vprašanje denarja. Tudi tam imate kamero in igralce in lahko uspete, lahko pa tudi ne. Nekaj se lahko zgodi naključno, lahko pa vse vnaprej do zadnje molekule načrtujete. Konec koncev vsi vemo, kaj je dober film; dobrega filma ne zna narediti vsakdo, vsak pa ga prepozna, ko ga gleda; to preprosto čutiš. Lahko izrabiš vso promocijo tega sveta, a v določenem trenutku v kinodvorani ugasnejo luči in dobro je, da takrat ljudi, ki sedijo v njej, pretreseš, saj si ga drugače najebal.

Glavno vlogo igra Zoë Tamerlis, pozneje Zoë Lund, ki je nato postala vaša scenaristka.

V *Angelu maščevanja* je zaigrala in napisala praktično celega *Pokvarjenega poročnika*. Ko sem jo spoznal, je imela sedemnajst let in bila je neverjetna. Razgledana, znala je nekaj jezikov, pisala je in načrtovala



režijski prvenec. Žal jo je uničila droga. Zaradi njene smrti sebično žalujem med drugim tudi zato, ker sem z njo izgubil še scenarista. Z Nickyjem St. Johnom ne sodelujeva več, Zoë je mrtva, in tako sem pristal na tem, da na stara leta naokrog žicam scenarije. Ni lahko najti nekoga na tako briljantni ravni, kot sta bila onadva. Ko smo snemali *Angela maščevanja*, je bila

Ne bi mi verjeli, na kako izmaličen način producirajo sodobne hollywoodske filme, vredne sto milijonov dolarjev. Najamejo tako drage igralce, da zmanjka denarja za vaje, in tako režiser svoje igralce, in vice versa, sreča šele na prvi dan snemanja. To je skoraj eksperimentalen način filmskega ustvarjanja! Kar na koncu gledate, ni film, temveč vaja. Pravzaprav gledate sto milijonov dolarjev vredno vajo.

Zoë še otrok. Brez Zoë tega filma ne bi bilo. Nastopa v vsakem kadru, film je prežela s svojo senzibilnostjo. Takega filma ne morete posneti brez prave igralke.

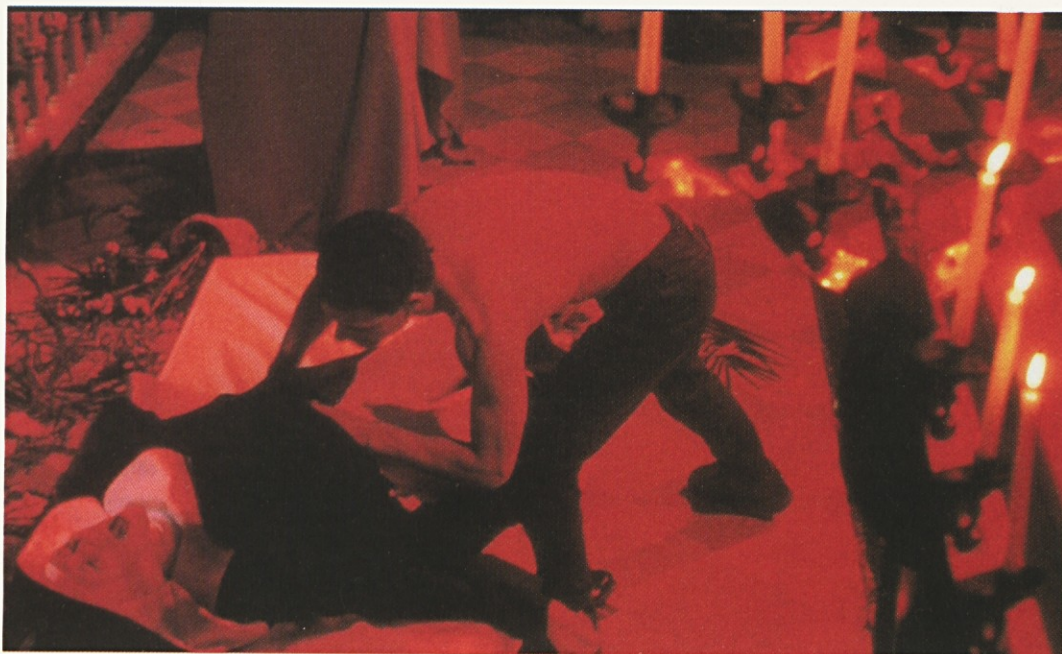
Zakaj film *Angel maščevanja*, metaforo ženske, ki posiljena na raznorazne načine živi v moško dominantni družbi, režiser posname v tako bru-

talnem slogu?

V tistih časih nihče ni snemal takih filmov, čeprav so vsi poskušali ustvarjati edinstvena, z rock'n'rollom navdihnena dela. Kakor sem že rekel, je bila inspiracija v duhu časa, *The Driller Killer* je imel za izhodišče *Teksaški pokol*, medtem ko je zamisel za film *Angel maščevanja* izšla iz želje za smrtnim maščevanjem, a to je v celoti Nickyjeve scenarij. *Angel maščevanja* je doživel velikanski uspeh, ker je prišel kmalu za Casavetesovo *Glorio* (1980), ki je podoben film, vendar narejen v dosti bolj umirjenem slogu, niti približno podoben brutalnosti, ki sem jo prikazal sam. To je bila igra specifičnega časa, po katere pravilih smo dovršeno igrali, zato je film verjetno igral v tolikih dvoranh in na koncu doživel kultni status.

Na pogovoru z občinstvom ste dejali, da takšni šundovski filmi niso nastajali po vašem izboru, temveč iz komercialne potrebe.

Moj izbor je še danes tisto, kar je mogoče financirati, razlika je le v tem, da sem danes nekoliko bolj prebrisan in zrel, ne pa tudi pametnejši – neumni smo, imamo pa izkušnje. Vedno hkrati pripravljам tri ali štiri filme, nato pa posnamem tistega, za katerega mi uspe zbrati denar. Pri filmu sta vedno odločilna ekonomija in politika. Če želim snemati na 35-milimetrski trak, to stane milijone. Če potrebujem igralce, ki bodo zadostili mojim kriterijem kvalitete, so to običajno zvezdniki. Navajem sem delati na klasičen način, z že napisanim scenarijem in profesionalnimi igralci. Samo tako lahko delam. Prepričan sem, da bi zlahka našel trop amaterjev in z njimi napravil nekaj takega, kot je *Bitka za Alžir* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pon-



Pokvarjeni poročnik

tecovro, 1966), vendar so za klasično glasbo potrebni klasični glasbeniki, ki znajo brati note. Oseba, ki zna brati scenarij, pozna tudi proces snemanja in se na setu ne bo zapletala v žice. Posebej v tej fazi življenja preprosto ne pristajam na delo z ljudmi, ki se ne znajo obnašati na setu. Mislim, da je to povsem normalen način dela, drugače niti ne bi znal delati. Zato ne bi delal z amaterji. Nimam namena izumljati novih načinov snemanja filmov. Ali pa morda ... hahaha ... mogoče bom res moral ... Ne bi mi verjeli, na kako izmaličen način producirajo sodobne hollywoodske filme, vredne sto milijonov dolarjev. Najamejo tako drage igralce, da zmanjka denarja za vaje, in tako režiser svoje igralce, in vice versa, sreča šele na prvi dan snemanja. To je skoraj eksperimentalen način filmskega ustvarjanja! Kar na koncu gledate, ni film, temveč vaja. Pravzaprav gledate sto milijonov dolarjev vredno vajo.

Bi pristali na katerega od digitalnih formatov?

Ko v kinu gledamo 35mm film, ta teče štiriindvajset ali petindvajset sličic na sekundo, vmes se ustavi in spet teče. Med tema dvema fazama nastopi intenziven trenutek teme med sličicami, a zvok ostaja. In če seštejete vse črtnice, sedi občinstvo v temi dvanajst do petnajst minut trajanja filma. Določen odstotek časa je torej naša domišljija tista, ki gleda platno, saj na njem ni ničesar. Ko gledamo video, gledamo neprekinjen tok informacij. Problem videa pa je zame še nekje drugje: v očeh. Če ne moremo videti igralčevih oči, v igralčeve oči, ne moremo videti filma.

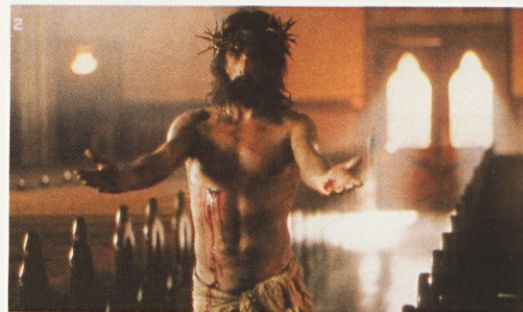
Napravili ste samo en čistokrvno mainstreamovski film, novo verzijo Tatov teles, stare znanstvene

fantastike iz obdobja hladne vojne, ki jo je leta 1956 zrežiral Don Siegel.

Razlog za to je bil Siegel. Don Siegel je bil velik. Spomnel je nekaj najboljših filmov s Clintom Eastwoodom, na primer *Škorpijon ubija* (Dirty Harry, 1971). Clint je že od nekdaj eden mojih najljubših režiserjev. Sam nisem poznal Siegla, vendar Clint in ostali, ki so

Spomnim se, da mi je Clint nekoč rekel: »Veš, vsi znajo posneti bližnje plane ali široke plane, vendar pa so kadri, posneti med tema dvema planoma, tisto, kar razlikuje moškega od dečka.«

ga, pravijo, da je bil izredno inteligent, briljanten. Spomnim se, da mi je Clint nekoč rekel: »Veš, vsi znajo posneti bližnje plane ali široke plane, vendar pa so kadri, posneti med tema dvema planoma, tisto, kar razlikuje moškega od dečka.« Glede *Tatov teles* iz leta 1993: ponudili so mi posel in potreboval sem denar. Scenarij je bil napisan za otroke. Prebral sem ga in ugotovil, da je grozen. Najprej nisem hotel sprejeti ponudbe, nato sem prebral izvorni material, zgodbo, po kateri je napisan scenarij. Vrgla me je po tleh, šlo je za mojstrovino. Tudi Siegllov film so močno premontirali. Začetek filma, na primer, sploh ni njegov – vse tiste nore pizdarije z glasbo in začetkom so manipulacija studia, ki je angažiral novega režiserja in zahteval, da dodajo novo glasbo. Ampak sam se ravnam po tem,



kar je rekel George Lucas: »Hej, sedem minut nekega filma, takih ali drugačnih, v igranemu filmu pravzaprav ni nekaj pomembnega.« Res, zadovoljen sem, da lahko v svojih mislih vidim Siegllov film. Tako smo se na koncu vpletli v film, čeprav nam je studio veliko ukazoval; filma, na primer, nikoli ne bi umestili v vojaško bazo ... ampak, to je ena izmed hollywoodskih neumnosti. Poanta filma je v tem, da nekdo, ki ga poznaš, nikoli ni tisti, za kogar ga imaš. Kako lahko torej narediš film v svetu tujcev? Veste, kaj pravi Don Siegel: »Rajši bom režiral.« Tako si včasih Don Siegel, včasih pa ...

Za razliko od večine režiserjev vaše generacije se za vas zdi, da povečujete avtoriteto. Vaši filmi pogosto z naklonjenostjo prikazujejo patriarhalne like čuvajev reda in tradicije, klanovske, gangster-ske ali etnične voditelje.

To je stvar žanra. Delam znotraj žanrov, funkcioniram znotraj strukture in tradicije filma. Zato noben izmed mojih likov nima imena. To je smer, ki sem si jo izbral in ki te pripelje to določenih rezultatov. Ne delam v vakuumu, nisem režiser eksperimentalnih filmov. Film, kakršne delam, imajo pač takšen tip ikoničnih karakterjev, zlasti *Angel maščevanja*.

Za ta film in za film China Girl se zdi, da prikazuje centre moči, ki tičijo pod površino?

Poanta je v tem, da tisti, ki vlada nekemu mestu, ni vedno izvoljen. Struktura moči je skrita. To sem bolj kot kdajkoli prej izkusil med snemanjem filma *China Girl*. Poskušal sem razumeti tisto, kar se dogaja v etničnih naseljih, kakršno je na primer Little Italy, in kaj se skriva pod površino. V poskusih razumevanja smo

se zelo približali takim četrtem. Zato, ker sem, kar pač sem – Italijan –, sem bil do neke mere insajder. Pomagalo je tudi to, da sem režiser. Če nekdo v neko četrto prinese pet milijonov dolarjev proračuna, ima pravico tudi do določene mere informacij in napreduje na interni lestvici moči in vpliva.

Pokvarjeni poročnik je vaš najekstremnejši film. Ste se tega zavedali, ko ste ga pripravljali?

Res je, čeprav si takrat nisem predstavljal, da bo temu tako. Harvey ga je naredil takega. S tem filmom sem imel težave. Prvotno bi moral vlogo, ki jo zdaj zaseda Harvey Keitel, odigrati Christopher Walken. Walken je veliko delal tudi na samem scenariju. Bil je tako osredotočen, da je šel na koncu čez mero. Kot igravec mi ni mogel dati tistega, kar je bilo potrebno za vlogo. In to me je skoraj ubilo, saj je vlogo odpovedal tik pred snemanjem. To dejanje ni ogrozilo le snemanja filma *Pokvarjeni poročnik*, temveč tudi snemanje naslednjega projekta, za katerega smo denar dobili na račun Walkena. Kakorkoli že, Chris je enkratni človek, ki bi mi nemudoma, če bi ga prosil, iz žepa poklonil sto tisoč dolarjev. Je najbolj radodaren človek, kar jih poznam. Najin odnos je podoben goreči ljubezni; on ni človek, s katerim lahko razpravljaš. Naposled se je izkazalo, da mi je s svojim odhodom pomagal. Vlogo smo ponudili Harveyju Keitlu, ki je scenarij po petih prebranih straneh zabrisal v smeti. Victor Argo, ki v filmu prav tako nastopa in ki je pred kratkim umrl, je bil Harveyjev najboljši prijatelj in uspelo mu ga je prepričati, da scenarij vendarle prebere do konca. ...

V Mary gre za posebno nasilje, ki se manifestira v različnih oblikah. Res je, da gre za subtilnejše posebnosti, na primer za umetnika, ki misli, da zanj ni meja. Ne gre za kriminalce, policaje, temveč za ljudi, ki vsaj sami zase mislijo, da so milostni, da imajo nadzor.

Jebemti, nočem več govoriti o filmih, v katerih je že toliko mrtvih, ker se mi zdi, da sem naslednji. ... Ampak koga briga – srečamo se v raj. ... Harvey je to storil in sprejel vlogo. Takrat je preživljal izredno težko obdobje v življenju, vendar je prav to filmu pomagalo, saj je vanj vnesel svojo osebno krizo, čeprav zaradi tega nikomur ni bilo lahko. Keitel od filma nikoli ni dobil niti prebite pare. Vedel je, da v tem filmu ni denarja in da bo delal brezplačno. Na filmu je bil sam celo producent – ekipi je plačeval cigarete, sendviče, pijačo. Gre za neverjetnega človeka, čigar izvedba prihaja globoko iz srca, a tega vam na koncu niti ni potrebno izpostavljati, saj je videti v filmu samem.

Funeral iz leta 1996 je vaš zadnji komercialni uspeh in zadnji film, ki ste ga posneli v sodelovanju s scenaristom St. Johnom.

Funeral je bil komercialno uspešnejši od mojih ostalih filmov predvsem zato, ker so v njem nastopali znani igralci. Sam ga danes težko gledam, ker je Chris Penn, ki v njem igra, umrl. Če hoče nekdo dobro igrati, mora biti blizu tistemu, kar upodablja, danes pa vemo, da je bil Chris Penn takrat blizu smrti. Po prvotnem načrtu naj bi v filmu igral Nicholas Cage, sin Coppolovega brata, ki je bil takrat v strašnem sporu z očetom in družino. Pripravljali smo se na snemanje, on pa je nenehno ponavljal: »S tem filmom bom svojemu staremu pokazal, kdo sem, pokazal mu bom ...« Nato pa je moral sredi priprav zapustiti film. Vprašal sem ga, kdo bi lahko igral namesto njega, in predlagal je Penna. Vloge treh bratov so naposled odigrali Walken, Penn in Vincent Gallo. Sicer menim, da je izbira igralcev ključ vsakega filma. Če imaš dobro zasedbo, imaš film. Zato ne dovolim, da mi igralce izbirajo agenti. Vsak igravec mora vedeti, da sem bil jaz tisti, ki ga je izbral, in da sem hotel prav njega. Za igralca je pomembno, da je popolnoma predan projektu, zato je bilo bolje, da je Cage odšel, saj očitno ni bil povsem predan.

Vsi komentatorji vašega opusa v vaših filmih opažajo prisotnost močne katoliške struje.

Katolicizem je v veliki meri vnašal Nick St. John. On je izrazil vernik. Zanj, na primer, *Pokvarjeni poročnik* nikoli ni predstavljal pretirano pomembnega filma. Nick ni človek, ki bi ga zanimalo prevpraševanje vere, je preprosto vernik. Religiozni aspekt v filmu je vedno vaba za občinstvo, saj živimo v svetu, ki ga oblikujejo religije. Zaradi vere se dogajajo vojne.

Ste verni?

Ste vi? ... Jaz grem občasno v cerkev in tam prižgem kakšno svečo. Za katerega od prijateljev, ki jih ni več.

Namreč, tudi vaši novejši filmi se ukvarjajo z vero. Dober primer za to je prav Mary ...

Mary je bil nočna mora. Ideja za film je stara več kot pet let, vmes so bila obdobja, ko se mi je zdelo, da filma nikoli ne bomo dokončali. Bistvo filma je zgodba o igralki, ne pa zgodba o Mariji Magdaleni. Nasilje je v filmu močno prisotno, čeprav mi ljudje pogosto pravijo, da je *Mary* izgubil tovrstno noto. Mislim, da je *Mary* izjemno nasilen film, saj v njem ubijamo prave ljudi; z drugimi besedami – do nedavnega smo v kri pakirali celotne filme, in čeprav zdaj ne poskušam ničesar zakamuflirati, moram reči, da mi je izjemno težko gledati nasilje, narejeno, kakor je treba. In če nam morate za kaj čestitati, potem je to način, na katerega ubijamo ljudi na platnu. S takim načinom režije kmalu pridete do točke, na kateri skoraj že zlorabljate moč filma. V *Mary* gre za posebno nasilje, ki se manifestira v različnih oblikah. Res je, da gre za subtilnejše po-



Kralj New Yorka

sebnosti, na primer za umetnika, ki misli, da zanj ni meja. Ne gre za kriminalce, policaje, temveč za ljudi, ki vsaj sami zase mislijo, da so milostni, da imajo nadzor. Pravzaprav film govori o treh različnih osebah, treh različnih žanrih, o potrebi, da pozabimo na ego, o potrebi, da smo realistični.

Vedeti morate, da sem film začel delati že dolgo pred *Kristusovim pasijonom* (The Passion of the Christ, Mel Gibson, 2004) in davno pred *Da Vincijevo šifro* (The Da Vinci Code, Ron Howard, 2006), še preden so vsi začeli razglabljati o Mariji Magdaleni. Dejstvo, da smo se vsi hkrati začeli zanimati za iste probleme, je očitno stvar *zeitgeista*. Sem katolik. Za razliko od muslimanov ali židov katolikom vera ne nalaga preučevanja svete knjige, v tem primeru Biblije. Svetih spisov ne raziskuješ sam, saj obstajajo drugi, ki jih zate destilirajo in tolmačijo. Ko sem začel intenzivno brati Biblijo, je bilo to zame pravo odkritje, zlasti ko sem nato odpotoval v Jeruzalem in jo začutil na licu mesta. Naposled sem doumel, da je Biblija pravzaprav revolucionarni traktat.

Kaj pripravljate zdaj?

Pripravljam dva filma. Prvi nosi naslov *Go Go Tales* in se dogaja v go-go klubu. Drugi projekt je 'prequel' *Kralja New Yorka*. Michael Pitt bo igral glavno vlogo. Film bo osvetlil mladost lika, ki ga v *Kralju New Yorka* igra Christopher Walken, vendar bo precej bolj dokumentarne narave kot izvirnik. Eno pomembnejših vlog bo imel Rudolph Giuliani, vendar ne Giuliani kot župan, temveč Giuliani iz sedemdesetih, ko je bil še javni tožilec.