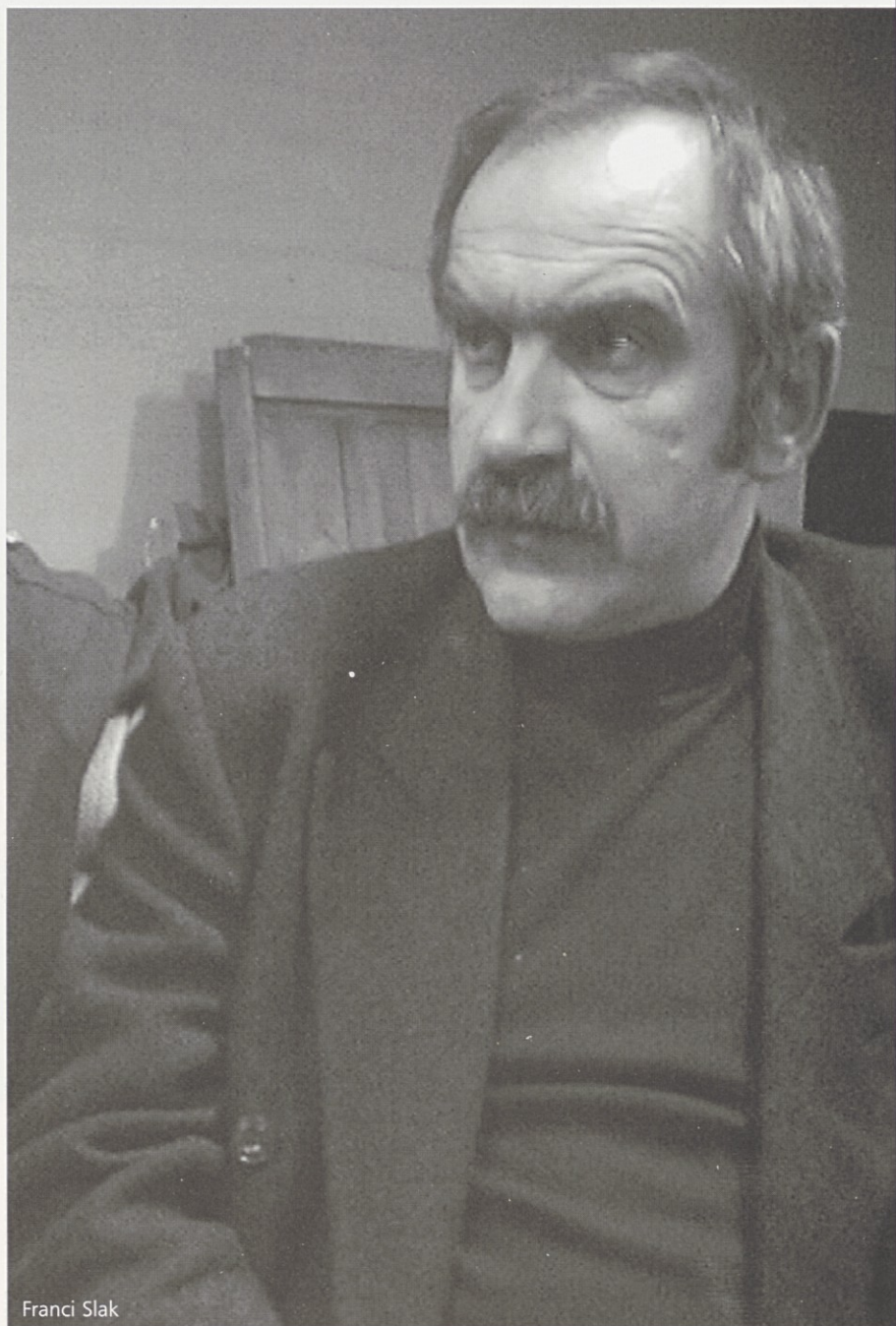


intervju s francijem slakom



Franci Slak

Zdaj, ko je bila nadaljevanka o Prešernu že prikazana na nacionalni televiziji, ko so že znani odmevi nanjo, bi vas vprašala, kako ste z njo zadovoljni vi sami? Bi se, hipotetično, dalo kaj spremeniti, izboljšati? In katera epizoda vam je kot režiserju najbolj pri srcu? Za kakšno jasno refleksijo je najbrž še prezgodaj, ampak najbolj me veseli, da smo se v tem kolektivnem naporu, v tej simfoniji raznih izraznih elementov kot kreativna ekipa uskladili in dosegli visoko stopnjo skupnega učinka. To kot prvo. Kot drugo – če bi kaj spremenil? Mislim, da ne. Že na začetku nisem načrtoval kakršnih koli sprememb teksta. Mogoče bi lahko kakšne detajle popravil. So določene ateljejske scene, ki bi potrebovale malce več posegov ... Sicer pa imam sam jasen *rejting* epizod. Na prvem mestu je tretja, potem četrta, sledijo peta, druga, prva. Takšna je dramaturgija epizod te strukture, v kateri sta prvi dve v funkciji ekspozicije. Če govorimo o konceptualizaciji teksta, gre za bolj ali manj funkcionalno režijo. V tej vertikalni režijski strukturi ne obstaja v vsaki epizodi le dramaturški vrh, temveč tudi konceptualni vrh, ki je nekakšna režijska nadgradnja. V prvi epizodi je to trenutek, ko Smole v gostilni razlaga duha romantike in jo opredeli kot čas svobode. V drugi epizodi gre seveda za srečanje v trnovski cerkvi. V tretji epizodi je ta vrh – mimo dramatične Čopove smrti – zdravica s Smoletom. V četrthi epizodi je to pogovor s Pacnjekom pod mostom in v peti epizodi zaključne scene oziroma Prešernova smrt. To so tiste točke, kjer sem režijsko želel stvari ustoličiti, točke, kjer je režija več kot zgolj uprizoritev dialoga.

Koliko je bilo odstopanj od scenarija tako zaradi potreb režije na samem snemanju kot kasneje – kar je verjetno bolj zanimivo – zaradi potrebe po narativni učinkovitosti filma v sami montaži?

Praktično ni bilo nobenih odstopanj. V nekaterih detajlih je šlo predvsem za združevanje scen, ki so bile pisane na različnih ljubljanskih in drugih lokacijah, pa je bilo treba iz čisto ekonomskih in organizacijskih razlogov prepoloviti njihovo število. Poleg tega smo črtali dve sceni na Vrbi, za kar nam je bilo potem malo žal, a ni šlo drugače. Črtali smo tudi par *flash backov*, enega na Dunaju, drugega na moravskem dvorcu Lisice, kjer je bil Prešeren v času študija na



počitnicah. Od posnetih scen sta izpadli samo dve, bolj miniaturni, vendar se bo ena od njih vrnila v filmski verziji.

Kako podrobno je bil izdelan scenarij? Ravno v tretjem delu, ki ste ga izpostavili kot najboljšega, se, na primer, v sceni pri Savici Čop in Prešeren pogovarjata; pri tem pade kozarec rdečega vina v vodo, kar metaforično oznanja bližnjo Matijevo smrt v Savi ... Je bilo to že napisano v scenariju ali gre za vašo vizualno rešitev, domisljico?

Priznam, da se ta trenutek ne spomnim, ali je bilo to v scenariju, vendar predvidevam, da je bilo. Marsikaj je pisalo. Nisem si prav veliko izmišljal ... Predvsem sem želel tisto, kar je pisalo, pravilno razumeti, razumeti dramske poudarke in njihov pomen, pa tudi nekatere simbolne.

Ker gre za romansirano biografijo pesnika, torej realne zgodovinske osebnosti, gre obenem tudi za vprašanje zgodovinske avtentičnosti, za poustvarjanje neke dobe, družbenega okolja ... Bi lahko kaj več povedali o tem, kako ste se spoprijeli s problemi scenografije, kostumografije, maske?

Poskušal sem čim bolj občutiti ne samo vizuro, ampak temperament, ozračje te dobe – na osnovi različnih virov, znanstvenih, literarnih itn. – ter s pomočjo sodelavcev vstopiti v njene finese, ločiti bistveno od nebistvenega in seveda združiti vizure direktorja fotografije, scenografije, maske, kostumov v eno skupno linijo. Hotel sem doseči jasen dogovor o tem, kakšno naj bo občutje časa. Veliko smo se pogovarjali in razvijali vizualno podobo glavnega junaka Prešerna, in kot je že znano, smo s pomočjo čeških maskerjev verjetno dobili optimum tega, kar je bilo, glede na konstelacijo ostalih stvari, glede na psihofizis Pavleta Ravnohriba in možnosti transformacije sploh mogoče.

Ne glede na pozitivne ali negativne odmeve na nadaljevanke se zdi, da so v en glas vsi pohvalili igralski vložek ... Predvsem seveda Ravnohriba, vendar so zapomnljive, če že ne presežne, tudi vse ostale, stranske in epizodne vloge in vlogice. Kako ste pripravljali igralce na vloge in kakšne težave so se pri tem morda pojavljale?

Velik delež pri oblikovanju vloge je sam izbor. Izbor igralcev naj bi bil načeloma tak, da v osnovi zagotavlja neko kreacijo brez dodatnih ekstremnih naporov za igralca. Bile so vaje za to, da smo oblikovali jezik. Vemo, da gre za pogovorno knjižni jezik, ki ni arhaičen; sam bi temu rekel himnični jezik, to je jezik, ki je artikuliran, pa vendar daje igralcu možnost, da ga sproščeno govori. To smo skušali vplesti v situacije, pri čemer so igralci sami ponudili določene profile igre, ki smo jih potem še nekoliko izostrili. Precej smo se ukvarjali s tem, koliko je Čopova podoba trša, akademska, in koliko mehkejša, človeška, koliko je Smoletova zagrenjena, predvsem v zadnji, bolezenski fazi, koliko pa še vedno izraža mladostno strast in vihravost ...

Bistvena za vsako filmsko vizualizacijo je seveda fotografija. V *Prešernu* je večinoma zamračena, zaradi obilice umetne megle nekako vodenična, modrikasta in vlažna, zlasti v nočnih prizorih ... Iz kakšnih razlogov ste si zamislili takšno osvetlitev in fotografijo in kaj je pogojevalo tako ekstenzivno uporabo dima?

Če se želimo vživeti v nek pretekli čas, je treba v filmu prestopiti bariero (ne)verjetnosti slike in uporabiti določene postopke, ki omogočajo ta časovni prestop. Treba si je izmisliti nekakšen časovni filter. Na prvem mestu gre seveda za verodostojnost scenografije, obrabljenost, a ustreznost in originalnost rekvizitov, preciznost maske in še celo vrsto drugih stvari, a v končni fazi se učinek posreduje prek objektivov in filmske emulzije. Naredili smo ogromno poskusov z objektivni in filtri, in kot ste opazili, smo uporabili tudi t.i. zračni filter, da je slika dobila pravilno konfiguracijo. Glede spodnjega ključa osvetlitve pa mislim, da se vsaka prava filmska vizura tako ali tako začne iz teme, ne iz beline. Ker so bili takratni viri svetlobe razen naravnega, sončnega, dokaj ubogi – sveče, oljenke –, lahko sklepamo, da so bili tudi prostori dokaj mračni. In kot takšne smo jih želeli prikazati v filmu, saj je šlo za simulacijo nekega prostora, tako da so bili ti postopki nujni.

Ko ste sprejeli ta izziv, ufilmati biografijo pesnika, ne katerega koli pesnika, temveč Prešerna, ki očitno stoji na začetku in koncu slovenske nacionalne zavesti in identitete, ste si naložili težko breme ... Koliko ste se



lahko vi sami kot režiser, ki je na začetku osemdesetih zares subverzivno vstopil v ta prostor z izrazito antiliterarno koncepcijo filma, sploh lahko identificirali s tako literarno navdahnjenim in za povrh še *par excellence* nacionalnim projektom, kakršen je nedvomno nadaljevanka o Prešernu?

Uvodoma bi rekel, da sem velik ljubitelj literature ... Literatura je posebna fascinacija. Nekoč sem že razmišljal o televizijski drami oziroma mini seriji o življenju Joycea v Trstu, kar najbrž ni povsem v nasprotju z nadaljevanko o Prešernu. Tudi sicer je eden mojih boljših projektov nastal po sijajnem romanu Marjana Rožanca *Hudodelci*, tako da mi literaturata kot vir za filmsko konceptualizacijo sploh ni tuja. In to vedno bolj drži. Najbrž je vmes tudi osebnostni razvoj, gre vendarle za zrela leta, ko bi človek želel povedati tiste najbolj kompleksne, najbolj globoke stvari, ki jih je ravno literatura polna. In tako je bilo z likom in življenjsko zgodbo Prešerna. Gre za fascinantno osebnost, ki je nisem razumel kot nedostopen mit, ampak kot enega od tistih, ki jih imenujem "prijatelji". Literatura nam pomaga prepoznavati neposredno mišljenje in dejanja posameznikov kot človeških entitet. Menim, da smo se z razpoložljivim materialom dotaknili njegove osebnosti.

Glede na vaš celoten opus, se zdi, da je s *Prešernom* prišlo do velikega preloma. Vaš igrani prvenec *Krizno obdobje* se kaže kot huda avtorska vizija, gre za film brez klasične pripovedne zgradbe, za tekst, ki brez slike ne more obstajati. Za razliko od tega gre pri *Prešernu* za tekst, ki mu slika služi zgolj kot dopolnilo. Vsak vaš film je bilo do neke mere mogoče razumeti kot eksperiment. Recimo *Krizno obdobje* kot izviren pogled avtorja, *Evo* kot poskus ženskega pogleda, *Hudodelce* kot izlet v žanrske vode ..., pri *Prešernu* pa gre dobesedno za odklon od te pomembne prvine, ki je doslej zaznamovala vaše filme. V intervjuju za Ekran leta 1981 ste izjavili, da vsak režiser nosi odgovornost, da svoje delo umesti v širši kontekst filmske zgodovine prek izrabe citatov in aluzij. *Prešernu* tu poide sapa, naenkrat se najdemo pred obrtniško realizacijo samozadostnega scenarija.

Če bi želeli tudi ta projekt razumeti kot eksperiment, je to predvsem produkcijski eksperiment. Zame to ni bilo le vsebinsko vprašanje, ampak, hočeš nočeš, logistično

vprašanje, ali je mogoče takšno stopnjo televizijske industrije *ad hoc* vzpostaviti v slovenskem prostoru, ne da bi to pomenilo brodolom. Te travme, ki nas spremljajo po nekaj večjih projektih, zamišljenih, pripravljenih, celo nekaterih deloma posnetih, kot tista znana bitka ali, žal, tudi Valvazor, človeka postavijo pred veliko vprašanje, kako se je mogoče temu izogniti, kako je mogoče čisto produkcijsko izpeljati tako obsežen projekt. To ni nič manjši izziv od vsebinskega, saj ga čutim kot enega od segmentov našega dela, kjer z več izkušnjami lahko tudi več iztržiš. V tem kontekstu je šlo tudi za željo, da bi ob tej priložnosti harmonizirali naše kreativne potenciale na stopnjo, ki bi dala rezultat, kot ga poznamo iz tujih, na primer angleških serij, skratka, da bi vzpostavili nek možen model standardne evropske televizijske produkcije.

Pa vendar ... Režiserjev prispevek je včasih čez in čez prežemal vaše filme. Zdi se, da omenjeni dejavnik pri *Prešernu* igra stransko vlogo. Kaj ste, po vašem mnenju, kot režiser/avtor, čigar naloga je vizualizacija že zakoličenih prizorov, vložili v ta film?

Obstaja nekaj, kar se imenuje režijska obrt, ki jo je težko definirati, ker je zelo kompleksna, od branja teksta, dela z igralci do konceptualizacije, pisanja snemalne knjige, v naslednjih fazah gre za razumevanje slike, svetlobe, filmske emulzije, objektivov, pa za razumevanje maske, scenografije, razumevanje celega produkcijskega postopka, razumevanje montažnega prostora, glasbe itn. Na nek način je režija supervizija vsega tistega, kar naredi končni izdelek. Pri nas je to problematično predvsem zaradi tega, ker nimamo kontinuitete filma in televizije kot industrije. V Hollywoodu ali v Veliki Britaniji so to industrijski kanoni, ki se vzpostavljajo kot del produkcije, ta standard se sproti obnavlja in nekako se zdi, da je to samoumevna "pisava". Pri nas je bilo treba veliko tega preprosto etabrirati. Če je to režija, je zame režija v najboljšem smislu. Če pa govorimo o čisti režiji, gre za jasno konceptualizacijo teksta, za jasen in optimalen iztržek iz filmskega prostora, potem za jasen montažni postopek in sinhronizacijo vsega tega v čisto standarden izdelek. Povrh vsega se mora umestiti v ekonomijo, ki je vsaj desetkrat manjša od standardne evropske.

Ko ste se pripravljali na ta zahteven projekt, ste imeli v mislih kakšno tuje filmsko delo ali televizijsko nadaljevanko, ki bi se ji s svojim *Prešernom* hoteli približati, glede na to, da v Sloveniji v tem pogledu nimamo močne tradicije?

Ne bi rekel, da sem imel v mislih kaj podobnega, kvečjemu kaj žanrsko bolj odmaknjena. Ena od televizijskih serij, ki jih zelo cenim, je *Cracker*; to je nek standard detektivke, hkrati pa precej več. Najboljša nadaljevanka je bila zame vedno Fassbinderjeva *Berlin, Alexanderplatz*. V neki meri je seveda šlo tudi za vzore iz bolj romantičnih angleških melodram, ampak to niti ni bistveno, ker en konkreten vzorec tu ne pomeni nič. Predvsem je šlo pri *Prešernu* za to, da se potenciale, ki fragmentarno obstajajo, združi v orkester, ki igra to simfonijo kolikor toliko uglašeno. Tu je bil pomemben ustroj ekipe, ki je bil izjemen, in tudi to je eden od čisto režijskih elementov, kako ta kolektiv voditi, da bo učinek optimalen. Kajti če ena stvar zataji, je učinek celote lahko veliko slabši ali celo izničen.

Kaj pa od domačih nadaljevank – vam je katera služila kot referenca, na primer tematsko primerljivi *Heretik*, če je v zadnjih tridesetih letih na Slovenskem sploh

nastala kakšna, ki bi preseгла televizijsko-ravvedrilne okvire – razen seveda *Dekameron* iz šestdesetih? Ravno z *Dekameronom* je bil že vzpostavljen nek standard produkcije, kompletno okolje je bilo vzpostavljeno, da se fikcija obdrži nad vodo. Sam sem analiziral tudi druge, ki jih morda štejejo za manj uspešne, da bi z avtopsijo lahko preveril, kje so bili ključni spodrsaljaji, ki so zmanjšali vrednost, ki je tam sicer bila – bodisi literarna bodisi režijska ali kakšna druga, ogromen napor, scenografsko izjemen, pa vendar so se učinki tega po poti zmanjšali ...

Odmislimo za hip *Prešerna*, kjer ste kot režiser stali zvezanih rok pred določenimi okoliščinami. Glede na dve desetletji prehojene poti, kaj bi danes označili za temeljni element režije pri nastajanju filma?

No, to je lahko zanimiv razmislek. Ne vem, če bom v odgovoru natančen, ampak v zgodnjih delih so se vizure pojavljale kar same, prihajale so ideje, slike, podobe, ki jih je bilo treba le realizirati ... Danes je postopek nekoliko obrnjen, saj gre v primeru realizacije že napisanega teksta, s katerim avtorsko nimaš praktično nič, predvsem za sintezo izraznih sredstev. Ta sinteza je mogoča skozi ogromno izkušnjo, medtem ko sem takrat deloval povsem intuitivno.

Danes je to proces, ki je v veliki meri racionalen, s tem, da mu še vedno pustim nekaj iracionalnega. Predvsem med snemanjem rad komuniciram s čisto slučajnimi "vdori", recimo vremenskih sprememb ali posebnih svetlobnih pogojev ...

Na poti do spoznanja ste za sabo pustili vrsto filmov. Se vam zdi, da ste najboljšega že posneli, ali pa bodo tega prinesle šele izkušnje?

Vsakega od filmov jemljem drugače, ker so si tako različni. Če bi ta trenutek izbiral najboljšega, bi bil v dilemi. Včasih me fascinirajo *Hudodelci*, čeprav filma *Ko zaprem oči* že dolgo nisem gledal ... Precej časa sem menil, da je slednji moja najbolj čvrsto zaprta filmska konstrukcija. Biti soočen s filmom v petih delih, je spet nekaj novega. Zame nadaljevanka funkcionira kot pet filmov. Kaj bo s šestim, je drugo vprašanje. Mislim, da najboljše še pride ... (smeh) Užitek ob delanju filmov prehaja zdaj že v pretirano strast. Nekoč so bili užitki zmerno odmerjeni, kasneje so bila obdobja hude lakote, ko se ni dalo delati ali pa je bilo treba delati druge stvari, dokumentarce, televizijske filme, zdaj pa je prišlo obdobje hiperaktivnosti, ko bi rad snemal kar tri filme naenkrat. Prešeren me je vpeljal v evforično formo, iz katere bom verjetno počasi izpregel, ampak zaenkrat me še drži ena nora strast, da lahko naredim še več, veliko več.

Lahko bi rekli, da spadate v srednjo generacijo filmskih avtorjev, skupaj s Karpom Godino, Filipom Robarjem Dorinom, ki se je v osemdesetih s svojimi filmi (*Veter v mreži*, *Splav meduze*, *Umetni raj*) precej spraševala o umetnosti, medtem ko ste vi to storili bolj priložnostno in velikopotezno na pragu novega tisočletja s projektom *Prešeren* ob njegovi dvestoletnici ... Je bil vaš namen prek pesnikove biografije posneti čim bolj "verodostojno" zgodovinsko fresko, torej čim bolj obrtniško upodobiti scenarij, ali je šlo z vaše strani tudi za poskus neke nove interpretacije Prešerna, nekega novega videnja Prešerna v odnosu do današnjega časa? Prešeren je bil osamljen genialen "ekscen" svojega časa in prostora. Po drugi strani pa je bil tudi zgolj človek iz krvi in mesa. Zdaj mi očitajo, da sem ga spodnesel s spomenika, čeprav je šlo le za poskus prepoznavanja človeških dimenzij, kjer ima vsakdo svoje svetle in mračne koticke. Študija Prešernovega odnosa do žensk,



do Jelovškove in njenih otrok, pušča nekaj nedoumljivosti, vendar je treba vedeti, da so bili kodeksi in družbene razmere takrat bistveno drugačni. A če hočemo z današnjega zornega kota potegniti korelacijo, je bila tu vmes človeška tragedija, ki je Prešerna naredila do konca pesnika, ni pa ga naredila družinskega človeka in očeta. Ni mu uspelo realizirati očetovstva, kar se marsikomu dogaja tudi danes. Želel sem, da bi se skozi ta malik odzrcalila naša lastna podoba, naša lastna majhnost, naša lastna razklanost in nam morda pomagala v nov razmislek, v kakšnih razmerjih živimo do sveta, do sebe in do svojih otrok, če hočete ...

Se strinjate s tezo, da nadaljevanka, takšna, kakršna je, ne bi mogla nastati pred konstitucijo slovenske državnosti?

Zdi se nam, da takrat marsikaj ne bi moglo nastati. Marsikaj – se nam zdi – še danes ne more nastati ... Veliko stvari priča o tem, da tudi *Prešeren* še zdaj ne bi mogel nastati. Vsaj meni je jasno, da je nadaljevanka nastala kot izjemen, ekscen, skoraj že malo devianten napor skupine ljudi, pravzaprav velikega kolektiva, ki si ni dal odvzeti pravice in dolžnosti, da bo tisto, kar je obljubil, tudi izvršil, čeprav je bilo na trenutke to že delo na robu prepada ... Kaj bi takrat še lahko nastalo? V osemdesetih bi moralo nastati nekaj mojih filmov, pa niso. Enako v devetdesetih. *Prešeren* bi bil takrat verjetno drugačen ...

Kakšna je po vašem bistvena razlika med nadaljevanko in filmom kot umetniško formo – seveda tudi glede na dejstvo, da boste po nadaljevanki naredili še celovečerec o Prešernu?

O celovečercu je še težko govoriti; sicer je obstajalo nekaj verzij snemalne knjige, ampak slutim, da se bo v procesu montaže še veliko spreminjalo. Ravno iz te izkušnje, da je nadaljevanka pred nami v jasni podobi in da to gledanje pomeni določen mentalni proces, ki bo stvari postavil nekoliko drugače ... Kar se tiče nadaljevanke kot forme, je to manj stroga forma kot film, ker razporediš poudarke, naracijo itn. v sklope, ki ti dajejo možnost, da tisto, česar nisi povedal v prvem, lahko poveš v drugem ali tretjem delu ... Ta forma je zame seveda nov izziv, zelo prijeten, čeprav zahteven po obsegu, kajti nikoli nisem bil ljubitelj dolgih filmov.



Moji filmi nikoli niso presegali 100 minut, saj je bila forma igranega filma zame konceptualna naloga, kjer je bilo treba narediti zaprto, čvrsto, navznoter obrnjeno strukturo. Pri oblikovanju filma o Prešernu bo treba zdaj to petdelnost nadaljevanke prevezati, prerazporediti in prestrukturirati v samostojno enoto, kar bo največji izziv in najtežja naloga tega procesa.

Še eno, bolj splošno vprašanje. Če pomislimo na vaše prejšnje filme, ki so vsi do neke mere pomembni v širšem (tudi geografskem) kontekstu, in če zanemarimo po vaših besedah izjemen produkcijski dosežek in usklajenost filmske ekipe pri *Prešernu* – kaj je po vašem mnenju tista presežna vrednost, zaradi katere bi bila nadaljevanke ali film lahko zanimiva tudi zunaj naših meja, kjer nikogar ne zanima ves trud, vložen v projekt?

Hvala za kompliment. Če so ti filmi kaj pomenili v širšem prostoru, potem se mi zdi *Prešeren* različen ravno v tem, da je primarno pomemben in potreben v tem prostoru. Ne rečem, da je bil narejen samo za ta prostor, seveda pa je naš osebni in kolektivni stik s Prešernom tako močan, da je težko pričakovati, da bi takšno delo v čustvenem smislu tudi drugim pomenilo toliko kot nam. V tem smislu razumem dokaj žolčne izpade nekaterih v pismih bralcev kot valovanje površine oceana, mentalnega, kolektivnega, v katerem so najbolj izrazite panične reakcije. Zdaj mi je celo težko gledati *Prešerna*, nadaljevanke ali film, v evropskem oziroma kakšnem drugem kontekstu, čeprav menim, da bo najbrž lahko zanimiv, vsekakor pa ne bo tako problematičen, tako občutljiv, kot je za naš prostor.

Pri *Prešernu* je bila vsa energija slepo usmerjena navznoter, v domači prostor; ali potem za vaše naslednje projekte lahko pričakujemo, da bodo z istim žarom usmerjeni navzven?

To bi bilo najbolj logično. Moram reči, da sem imel tudi pred *Prešernom* nekaj projektov, ki so že sami po sebi vezani na druge prostore. Dogajajo se drugje, govorijo celo drug jezik, kar skorajda pomeni, da sem se odrešil tega prostora ... (smeh) Končno! Včasih se namreč preveč usedemo v domač mentalni kozmos, medtem ko nimam sam nobenih zadržkov, da ne bi dojel planeta kot prostora nadaljnega delovanja. Z

največjim veseljem. In to je vezano na projekte, kot so bodisi *Klet*, črna komedija, ki se dogaja v Hollywoodu, kjer naj bi govorili "broken English", bodisi *Vnuki*, ki se dogajajo na zahodni ameriški obali, projekt v angleščini z mednarodno zasedbo, ali pa *Prevara*, ki že nekaj let ne more priti do realizacije in se dogaja pretežno na Dunaju ...

Koliko pa je koprodukcija s češko televizijo prispevala k nadaljevanke o Prešernu tako v vizualnem kot produkcijskem smislu?

Mednarodnost projekta je bila tu minimalna. Češki delež ni velik, a je pomemben, ker daje vsaj pridih drugačnosti. Že dejstvo, da smo nekaj scen, predvsem plesnih, posneli v Pragi, pomeni del nove ekipe, novo komponento v družini ustvarjalcev, in to je vedno dobro. Jaz bi si samo želel, da bi bilo tega še veliko več, kot nam zdaj obljublajo, oziroma si moramo sami zaslužiti prek *Euroimagea* in drugih oblik povezave. To pomeni živahno interakcijo v miselnem, finančnem, organizacijskem, konceptualnem smislu, na koncu pa tudi v tržnem, kajti s tem se odpirajo nova tržišča, kar je tisto, kar nam najbolj manjka.

Iz vaših starejših filmov je (včasih posredno, drugič zelo jasno) mogoče med drugim tudi razbrati, kdo so vaši vzorniki, od kod so se porodile določene ideje. Koga bi sami določili za vzornika; morda obstajajo imena, ki so vam bila oziroma so vam še vedno blizu? Že dolgo je pri meni na vrhu ime Jeana Luca Godarda, ker je bil izjemen filmski intelektualac, erudit, ki je menjal svoje rokopise, pa vendar ostal Godard, ki ni imel nobenih zadržkov glede tega, ali snema visoko ali nizko proračunski film, na filmski trak ali na video ... Bil je strastnež in je še vedno; njegova edina želja je bila narediti film po svoji podobi, s čimer je omogočil tako lastni razvoj kakor razvoj filma kot takega. Tudi sam se trudim, da bi s tem, ko ne delam razlik med različnimi žanri, formati, lastno filmsko strast pognal do meja in čez meje možnega, čez meje predstavljivega in običajnega. Seveda pa obstajajo še drugi kinematografski duhovi, ki me fascinirajo do konca, Tarkovski od nekdaj, francoski novi val nasploh in Melville posebej, klasični holivudski avtorji, Wim Wenders še vedno in še kdo ... Eden mojih najljubših filmov, ki ga je naredil avtor, ki ni iz tega kroga, je *Performance* Nicholasa Roega, ki je nekakšen komet, nastal po čudnih naključjih in poteh. Imel sem srečo, da sem se z avtorjema – Roegom in Cammelom – lahko pogovarjal o genezi tega čudeža, ki je pripeljal do tako ekstremnega, odtrganega in perfektnega filma.

Še vprašanje iz čiste radovednosti. Prej ste omenili Melvilla: ob *Hudodelcih* je prva asociacija ravno on; v *Kriznem obdobju*, ki se nama obema zdi vaš najboljši film, je prizor, v katerem vi sami na avtobusu Batelliju delite napotke. Podoben prizor najdemo v *Taksistu*, ko Scorsese (podobno bradat kot vi) v avtomobilu vneto nekaj razlaga De Niru. Malo kasneje se obema junakoma zrola, vsakemu na svoj način. Gre tu dejansko za hommage Scorseseju?

Včasih se zalotim, da v svojih filmih najdem prizore, ki se naenkrat izkažejo skoraj za plagiate ali pa za hommage, ki se ga sam v tem primeru sploh nisem zavedal. Ko sem že kot otrok hodil v kino, se mi ni zdelo tako pomembno, da bi film razumel; najbolj sem užival, ko me je film fasciniral s svojo podobo – in to celo s svojo abstraktno, nerazumljivo podobo. In tudi nekatere teh vizur, pozabljenih globoko v moji zavesti, prepoznavam zdaj, ko jih sam recikliram. •