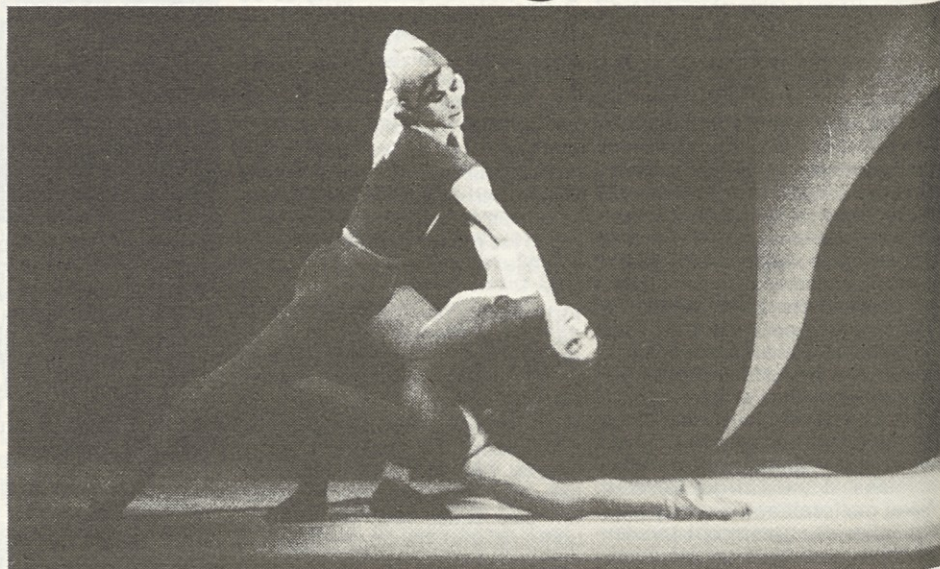


Kaj te žene?

Pogovor z

Derek Jarman, 1983

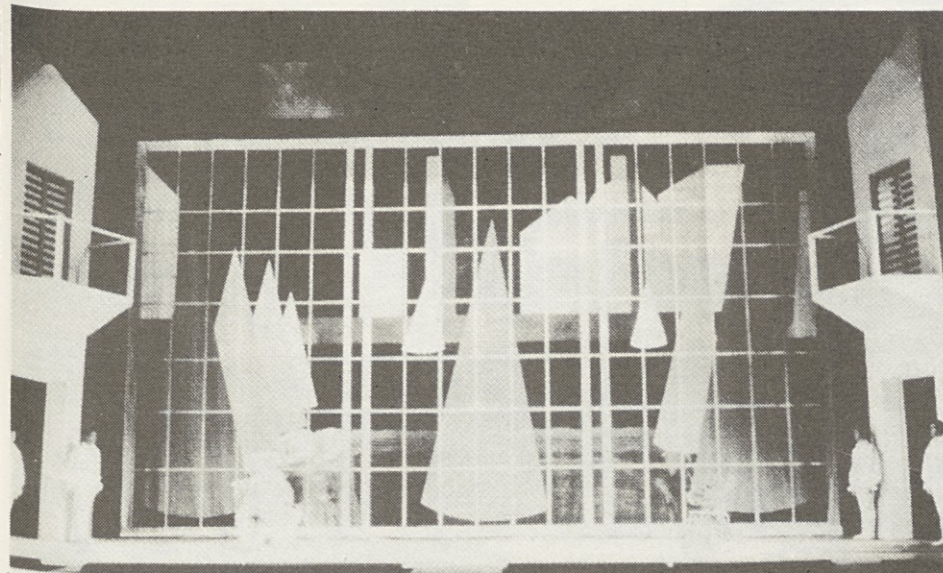


Derek Jarman je mlad obetaven režiser — „Prav čudno je, če si pri dvainštiridesetih še mlad in obetaven,“ tako sam komentira to bedasto formulacijo — nima zato, ker se je po uspešnih scenografskih projektih in treh celovečercih spet obrnil k mediju, ki po navadi velja za amaterskega, k „domačemu kinu“ in formatu super 8. Pri nas smo lahko videli le njegov drugi celovečerec **Jubilee** (in še tega le na videu), videli pa smo projekte, pri katerih je sodeloval kot scenograf. Naša distribucija pač še ne ve, da so načini, ki — niti ne drago — omogočajo poskusne ogleda posameznih filmov in poznejšo odločitev o nakupu licence. Da so tudi načini ogleda filmov v manjših („art“) kinematografih in da so za take namene licence prav tako cenejše. Pravzaprav je vse preveč tega, česar naša distribucija ne ve. Zato vam poskušamo nekatere posebne pojave v sodobni kinematografiji — in Derek Jarman je pojav zase — predstaviti pač v takšni obliki, v obliki avtorjeve pripovedi. Na berlinskem festivalu so letos predvajali njegov zadnji film **Angelski pogovori** (*Angelic Conversations*), dokaj eksperimentalen filmski projekt, ki ga docela obvladuje fascinacija z učinki, ki jih proizvedeta format super 8 in video. Toda samo zaradi tega filma vam še ne bi predstavljali njegovega avtorja; kljub vsemu so trije celovečerci njegovo tako rekoč legendarno delo — pomenijo prvi pravi prodor angleške neodvisne filmske produkcije v svetovno distribucijsko mrežo. Letos smo imeli priložnost, da bi jih videli v Ljubljani — s posredovanjem Britanskega sveta v Londonu. Toda projektu se je kdove zakaj uprl predstavnik Britanskega sveta v Zagrebu in prireditelj preprečil. Birokracija ima pač po vsem svetu isto funkcijo.

O moj bog — to je eno najtežjih vprašanj. To se spreminja... mogoče, dokler si še mlajši — enajst, dvanajst... če bi lahko odgovoril na to — karkoli odgovoril — bi verjetno postalo res. Mislim, da človeka ženejo vse sorte stvari. Včasih prevladuje eno, včasih drugo. Pravzaprav lahko takoj pridem k stvari: biti gay in odrasti v Angliji petdesetih let je precej represivna situacija. Mislim, da je bil v začetku, ko sem začel slikati, to neke vrste beg. To je privatni svet, v katerem se lahko izraziš, ne da bi te motili. Hodil sem v eno tistih grozljiv angleških šol, v kateri je človek povsem odrezen, v kateri dejansko živi. Ko sem začel slikati — od nekdaj sem slikal, mislim, da že v sedmem letu — ampak ko sem jih imel 14 ali 15, sem spoznal vse te probleme — je bil to neke vrste eskapizem iz tega sveta, ki je bil v ekstremnem nasprotju z vsem, kar sem hotel. Ta temeljni pogon je zmerom deloval. Včasih v ospredju, včasih v ozadju. Mislim, da — grem prav nazaj v otroštvo, mislim, da je to smiselno pri tem vprašanju — sem bil zelo zaostal otrok, zelo zaostal, zaostal v šolskem smislu, tako da sem bil že zaradi tega prikrajšan. Spomnim se, kako mi je človek, ki me je v šoli imel na skrbi, rekel, da ni prav nobene možnosti, da bi kdaj prišel na univerzo in da bi se moral odpovedati misli na kariero. To čudno početje — slikanje — me tako ali tako ne bo nikamor pripeljalo. To me je tako razjezilo, da sem se nenadoma zbudil in pomislil: ne samo, da ti napravijo grozno sceno, poskrbijo tudi za to, da v njej nimaš možnosti. Moral sem jih imeti 15 ali 16. Nenadoma sem se odločil, da bom zmagal in sem postal zelo agresiven. Zmagoslavje nad šolo je prišlo, ko sem jih imel 18 in mi je dejansko uspelo opraviti vse izpite — zelo hitro — in priti na univerzo — no, potem pa sem se vpisal na umetnostno šolo. Torej je bilo zme-

rom to, zmerom napad na zunanji svet — mislim, da to še ostaja. Seveda se je marsikaj spremenilo: šola je postala — na neki način — vsa britanska družba, seveda, saj je sama vgnetenjena v takšne šole. Ta element je torej ostal. Ne mislim, da je to kak posebno privlačen element, gotovo pa je ena izmed gonilnih sil. Nekje spodaj sem čutil, da je treba uspeli v svetu — očitno je to vključeno v samo stvar — priti na univerzo in podobno, delati filme, ki jih ljudje gledajo, in podobno. Ampak zdaj mislim, da je to mimo, to se je končalo v sedemdesetih letih, ko sem posnel svoje prve tri dolgotrajne igrane filme in vesel sem, da je to mimo. Zdaj te potrebe ne čutim niti približno tako močno. Počutim se veliko udobneje sam s seboj. Vzelo pa mi je skoraj štirideset let, da se zdaj tako počutim. Veliko bolj sproščeno. V središču mojih filmov je bil zmerom domači kino. Moji filmi so bili zmerom nekako dokumentarni, čeprav so igrani. **Angelski pogovori** so dokumentarec, ne fikcijski film, čeprav so v njem fikcijski elementi, recimo način, kako je manipuliran zvok. Samo snemanje pa je bilo veliko bližje dokumentarcu. Šli smo za nekaj dni na deželo, bilo je lepo vreme, poletje, posneli smo nekaj, kar naj bi bilo za domači kino — v filmu so elementi, ki bi lahko bili v vsakem osebnem domačem filmu — šli smo na počitnice, šli smo se kopat, prišli smo do te zares lepe hiše z vrtom, raziskovali smo votline — film pa je poetično predelan dokumentarec, pravzaprav je kakor sanje... V umetnostni šoli sem veliko delal pri gledališkem dizajnu — ampak pred tem sem diplomiral iz angleščine, iz angleške književnosti. Že tam sem se ukvarjal z gledališčem in postavljaj scene za naše igre. Na umetnostni šoli sem nadaljeval z gledališko scenografijo, pa seveda s slikanjem. Ko sem to šolo zapustil — v

Derekom Jarmanom



Jarmanova scenografija množičnega prizora v filmu Kena Russla *Demoni*, 1970.

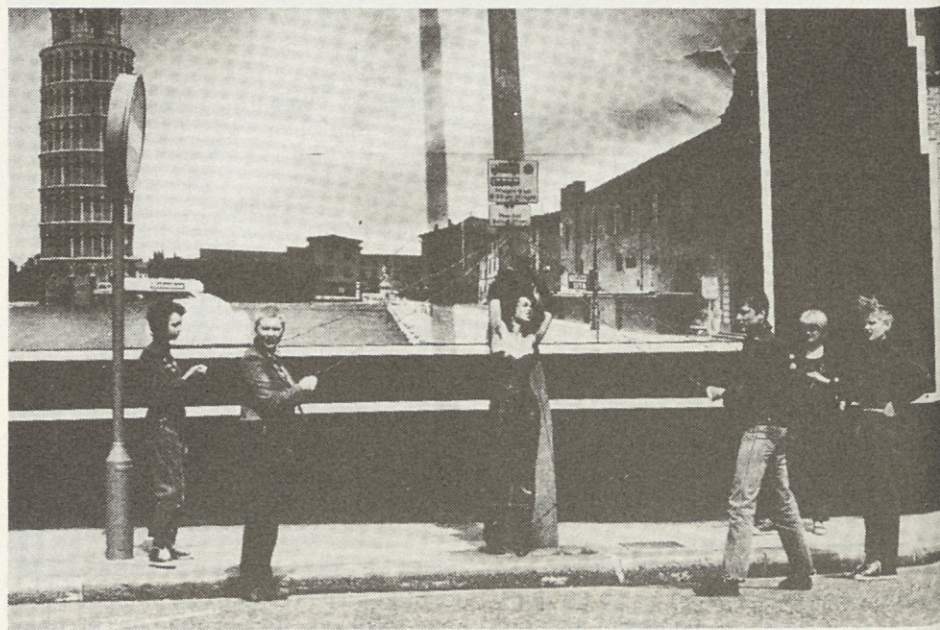
poznih šestdesetih letih — se mi je ponudila priložnost, da postavim sceno in oblikujem kostume za Kraljevi balet, v katerem je nastopal Nurejev. To je bil zares prodor — menda sem bil najmlajši scenograf, ki je kdaj delal za Kraljevo operno hišo. Prišlo pa je do tega tako, da je bil kritik, ki je videl moje slike, tudi baletni kritik in me je predstavil Fredericu Ashtonu, ki je vodilni koreograf Kraljevega baleta. Rekel mi je: poslušaj, ne morem ti kar dati tega posla, ker nisi še nikoli nič naredil, ampak če greš in mi napraviš nekaj risb, ki bodo napravile name vtis, dobiš posel. Pa sem ga res. Balet je doživel velik uspeh — to je bilo leta 1968. Tako sem v javnosti postal znan kot gledališki dizajner, zasebno pa sem bil še vedno slikar. Dve leti pozneje mi je Ken Russel ponudil scenografijo pri **Demoni** in potem sem celo leto delal pri res velikem projektu. Nikoli prej nisem bil v filmskem studiu in nisem imel nobenih ambicij, da bi snemal filme. Bil sem samo občinstvo, hodil sem gledat filme, ki so mi bili všeč, ampak v tem letu — seveda je delo ustavilo moje slikanje, ker nisem imel več časa — je neki prijatelj prišel v studio in prinesel s seboj super 8 kamero in mi jo posodil. Tako sem začel snemati super 8 filme. Naslednja štiri leta sem jih snemal za domači kino, dokumentarne posnetke iz studia in podobno, včasih smo kakšne sekvence tudi zaigrali. Potem smo si jih kakšno noč zavrteli — v studiu. Imel sem veliko občinstvo, vsi so pripeljali svoje prijatelje, posedli so po tleh — to je bil izgovor za žur. Vsi so prišli zaradi žura, nihče se ni zmenil za filme, klepetali so in samo takrat, ko se je kdo zagledal na platnu, je zakričal in od vseh zahteval, da ga gledajo. Jaz pa še zmerom nisem imel nobenih namenov s filmi. Napravil sem še en film s Kenom Russlom — sceno po Gaudieru-Brzeski — ki se

imenuje **Divji Mesija**. To je bilo leta 1972. Leta 1974 mi je ponudil, da bi delal **Tommyja**, jaz pa sem se odločil, da imam dosti. Ken mi je bil všeč, zelo je šarmanten, ampak metoda dela je bila povsem nasprotna mojemu načinu — težko je delati v teh ogromnih studijih, vsakdo dela svoj posel in drugih sploh ne srečaš. Vse komunikacije so šle prek Kena in nikoli se nisem mogel pogovarjati, recimo, s kamermanom... Razumeš?

Še vedno nisem mislil na snemanje filmov, ko me je James Whaley, ki je postal producent **Sebastiana** — srečala sva se pri kosilu, hodil je na filmsko šolo, jaz pa sem mu govoril o delu s Kenom — vprašal, ali ne bi hotel sam posneti celovečerca. Rekel sem seveda, ampak nima smisla niti misliti na to, ne bi vedel kje začeti. In on je rekel, glej, jaz sem zmeraj hotel posneti celovečerec, zakaj se ne bi združila? Imel je hišo in je vzel nanjo posojilo — in s tem denarjem sva posnela **Sebastiana**. Pomagalo je še nekaj ljudi, ki so kupili moje slike. Film smo posneli v 18 mesecih — to ni bilo čisto dovolj, pravzaprav je bilo zelo malo časa. Svoje prijatelje in take sva odpeljala na Sardinijo in posnela ta film. To je bilo leta 1975 — sveta nebesa, pred desetimi leti. Potem je zelo kmalu prišel **Jubilee**. Poznal sem glasbo in punke, čeprav sem iz druge generacije. Prihajali so k meni v studio, Sex Pistols so nastopali pri meni — njihov prvi nastop je bil tam. Veliko filma sem pošnel z njimi in ga pozneje dal za drugi film — imenuje se **The Great Rock'n'Roll Swindle**. V tem filmu je cela sekvenca, ki sem jo posnel na super 8. **Jubilee** je tudi nastal iz scene, ki sem jo poznal — in kmalu potem **Vihar**. In potem štiri ali pet let nič, do letos, ko smo spet začeli delat. Poskušam se vrniti k domačemu kinu. Sumim, da bodo moji naslednji filmi v zelo drugač-

nem stilu kot oni trije. Vrnil se bom k filmu, ki sem jih posnel najbolj zgodaj. Ideja, da bi s filmi zaslužil milijone, me ni zanimala. Morda zato, ker prihajam iz privilegirane situacije. Moj oče je bil v vojski, v R.A.F., že med vojno. Nikoli nisem čutil potrebe, da bi napredoval po tej liniji, družbeno. Ni bilo potrebe, ker sem od tam prišel. Vem, da je to lahko za koga motivacija, če ne prihaja iz takšne situacije — govorim o socialnem ozadju. Moji starši so bili zelo — moja mati je bila zelo — ne vem, s sestro sva bila deležna prav posebne vzgoje. Moja mati je bila neke vrste umetnica, čeprav ni to nikoli postala. Postala je gospodinja. Ampak v resnici je bila umetnica. Za nju s sestro je iz tega naredila moralo, ki ni vključevala denarja. Ta ni bil nikoli pomemben. Ona je vodila hišo — govorila je, da je to središče sveta. Vsi otroci so prihajali k nam, govorila je, da je to važno. Pozabite na vse drugo. Ni bila vpletena v ostali svet. Taki dosežki je niso zanimali. To je bil torej naslednji vpliv v zgodnjem obdobju.

Torej potem, ko sem napravil **Demone**, bi lahko postal velik scenograf, pa sem se odločil, da tega ne bi. Velike agencije, kakor je William Morris, zares ogromna agencija, me je hotela napraviti za neko vrsto dečka za vpoklic, za velikega filmskega reži-scenografa njihovih filmov. Rekel sem ne, hvala. Popolnoma sem odklonil stvar s tem, da sem odklonil **Tommyja**. Podobna stvar se je zgodila po **Viharju**, ko bi zlahka obvladal situacijo in nadaljeval tako, da bi snemal velike komercialne celovečerce. Na srečo sem ta svet spoznal že pri Kenu Russlu, pred leti, in odločil sem se, da ga ne maram. Ta odločitev je zadevala moje življenje. Nisem ga hotel spremeniti, tako da bi moral hoditi na večerje z ljudmi, s katerimi nisem hotel biti. In tako zdaj še zmerom nimam pisarne. Uradujem iz sobe, v kateri živim. Imam tudi skupino simpatizerjev, kakor je James Mackay, producent **Angleških razgovorov**. On je zelo navdušen sodelavec. Delava skupaj brez obveznosti za naprej, brez pogodbe. Nihče ničesar nikomur ne plačuje. Mi preprosto delamo skupaj in poskušamo ustvariti filme. Tisto malo denarja, kar ga



pride, razdelimo. Nikoli nismo zaslužili kaj dosti. Odkar sem začel z vsem tem, še nisem izplaval iz dolgov. Ves čas smo na robu bankrota. To je tista ostroga, ki nas poganja. Ta situacija mi ni posebno všeč, ampak takšna pač je, in moral sem se naučiti živeti z njo in najbrž mi je pravzaprav kar všeč, mislim, na neki drugi ravni.

Moje filme so predvajali v Angliji in drugod in jih sprejemali na različne načine. **Sebastiane** — lahko gremo po vrsti — **Sebastiane** se je vrtel na festivalu v Locarnu in potem v Londonu. Bil je zelo uspešen — za nizkoporačunski neodvisni film. Bil je verjetno eden najuspešnejših neodvisnih filmov 70. let. Predvajali so ga osem mesecev. Leta 1976. V Ameriki je bil polom. Američani so zmerom sovražili moje filme. Označen je bil kot seksualni film in je vse razočaral, ker so mislili, da bodo gledali pornografijo. In seveda je zapletlo stvar to, da je v latinščini. V Italiji je zelo uspel — vesel sem, da lahko to rečem, ker sem mislil, da se bo Italijanom naša izgovorjava latinščine zdela smešna. Strašno uspešen je bil tudi v Španiji — kakor v Italiji tudi tukaj predvsem pri levičarjih — tu se je ujel s sila srečnim časom Francove smrti in se vključil v splošno liberalizacijo. Francozi so ga sovražili, se mi zdi. Spomnim se filmske kritike na neki francoski radijski postaji — poslušal sem jo v avtu, sredi Londona — rekli so, da je popolnoma grozen. Mislim, da ga Nemci nikoli niso zares videli — rekli so mi, da bi bila za Nemce naša izgovorjava latinščine smešna.

Z Jubilee je bilo drugače. V Angliji je vznemiril mnoge kritike. Postal je neke vrste cause célèbre, ampak to je zelo hladen film, ni tiste vrste, ob katerem se počutiš prijetno. Imel je mnogo manjše

občinstvo. Punkovski generaciji se je zdelo, da sem narobe interpretiral njihov revolt, čeprav zdaj, osem let pozneje, mislim, da bi se mnogi strinjali, da sem imel prav. Ampak to je bila vsekakor težava. Imel pa je strašen uspeh v Nemčiji. V Italiji ga očitno nihče ni videl, v Španiji je imel zmeren uspeh in v Parizu je bil uspešen, ampak nekako povprečno — toda v Parizu so ga spet začeli predvajati in kaže, da ga zdaj ljudje bolj gledajo. V Ameriki ga sovražijo. Izrezali so 20 minut, vse Elizabetine scene. Zanje je bil to skrajno nasilen film; Amerika je seveda popolnoma nora.

Pojdimo zdaj k **Viharju**. **Vihar** je bil vsem absolutno všeč — razen Američanom, ki so ga prezirali. V kinu so ga uničili. Človek po imenu Vincent Camby — eden tistih maščevalnih tipov, ki nikoli ne bodo poštene do svojega življenja — je vodilni ameriški kritik, piše za New York Times — ta si je res privoščil. Kar koli kakor koli nakazuje homoerotiko, je v rokah Vincenta Cambyja uničeno — človek se očitno ne more sprijazniti s tem. Napisal je kritiko, po kateri štiri dni ni bilo več nikogar na projekcijo filma — očitno je, da občinstvo **Viharja** lahko izhaja le iz newyorških intelektualnih krogov, ki berejo New York Times; ti Američani imajo možgane popolnoma oprane s svojim tiškom. V Sovjetski zvezi je bil **Vihar** sprejet s skepsjo. Pokazal sem ga oktobra v Domkinu, tam smo nekaj tudi posneli. Občutek imam, da je erotični kontekst **Viharja** precej vznemiril tamkajšnje občinstvo. Nekdo je po filmu vstal in rekel: Videl sem Zeffirelijev film **Romeo in Juli** in zdel se mi je banalen in gnusen. Pomislil sem: no, to je v redu, s tem bi se lahko strinjal. Oni pa je nadaljeval: ampak imel je vsaj zgodbo! Poskušal sem mu pojasniti, zakaj sem napravil **Vihar**

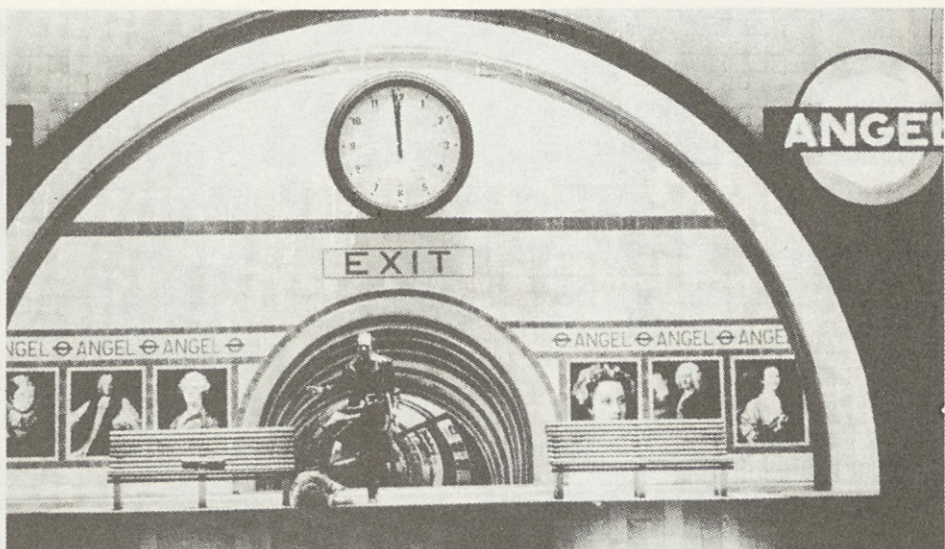
na tak način, da sem imel resne razloge — zatrobil sem na svojo najglasnejšo trobento: to se mi zdi eden najuspešnejših prevodov Shakespeara v angleščini na platno. Slišal sem, da je ruski Hamlet čudovit, ampak oni niso imeli problemov s prevajanjem Shakespearove govorice. Mislim, da je **Vihar** poleg **Henrika V.** najuspešnejši prevod Shakespeara — v angleščini — na platno. To mu je bilo zelo težko pojasniti. Angležem je bil film všeč. Američani so ga seveda sovražili — Američani so tako ogroženi, kulturno in drugače. Shakespeare je v naši kulturi varen, lahko delaš z njim, kar hočeš, lahko ga izrežeš, obrneš narobe, zaigraš kakor hočeš — lahko ga igraš na tramu — in še vedno bodo vsi vedeli, da je Shakespeare, nihče se ne bo razburjal. Amerika pa seveda, ker je kulturno ogrožena, jemlje Shakespeara karseda resno. Tam je Shakespeare bard in ne moreš z njim početi česarkoli. Za puriste — saj veš, ti se vsujejo nate kot tona opeke — je on neke vrste steber, ki se ga oklepajo. Za pripadnike WASP (bele anglo-saksonske protestane, op. p.) — ti jemljejo Anglijo zelo resno — mora biti v angleškem filmu zmeraj nekaj starega, koč, kostumi — za Američane nikakor ne moreš napraviti filma o moderni Britaniji. Zato tudi nimamo filmov o moderni Britaniji — vsa naša filmska industrija je podrejena ameriški. Amerika diktira, kaj bo pri nas posneto. V filmski Britaniji se vse dogaja v Viktorijinih časih. Vsako odstopanje od tega jih vznemiri.

Moji prvi filmi so polni nasilja. Nasilje izhaja iz represije. Dokaz, da sem presegel potrebo po premagovanju svojega okolja, je zadnji film **Angelski pogovori**: v njem ni nobenega nasilja. Mislim, da je to najmanj nasilen film na festivalu. Morda je nasilje v načinu, kako je kons-



truiran — kot eksperiment — lahko da je nasilen do tradicionalnega filma, v sami vsebini pa ni niti ene nasilne scene. Britanska kultura je v tem trenutku povsem izgubljena. Z ameriško invazijo smo izgubili korenine. Raziskujem to, kar se mi zdi tega vredno. Ko se človek stara, postane konzervativen — to si moraš pravilno razlagati — ampak opaziš, da določenih rastlin ni več, da so drevesa posekana, da je stavba, ki ti je bila všeč, porušena, opaziš, da so določeni elementi kulture uničeni ali odrinjeni. **Vihar** želim pokazati mlajši generaciji, ki večinoma misli, da je Shakespeare skrajno dolgočasen; o njem so se učili v šoli, kako bi ga torej lahko pokazal tako, da ne bi bil dolgočasen? V resnici je skrajno vznemirljiv, kakor vsa renesansa, elizabetinski čas, ki ga uporabljam. To je pogonska moč štirih stoletij evropske civilizacije; seveda pa je to za nas tudi mitični čas, kakor je bil zanje mitični čas — zlata doba — tisto, kar so občudovali; vsa renesansa je interpretirala Grke. Vsi slikarji, ki jih občudujem, so gledali nazaj. In to je bil čas velikega optimizma. Mnogi elementi v **Jubilee** bi bili, gledani elizabetinsko, optimistični. Obdobje velikih odkritij je bilo optimistično, seveda pa se je po štirih stoletjih vse skupaj spremenilo v svoje nasprotovanje. Tako je to: tudi v 20. stoletju smo imeli vizionarje boljšega sveta, ki so dejansko sejali samo grozo.

Moj naslednji projekt bo **Caravaggio**. Ljudje pravijo: o, Derek, to pa ni angleški film! Ampak jaz pravim, da to ni čisto res, ker je vsa naša kultura prav do nedavnega, morda pa še zmerom, gledala v Italijo. Vsi naši renesančni arhitekti so hodili v Italijo. Sledim dolgi tradiciji Britancev, ki so hodili v Anglijo, da bi našli snov... celo Shakespeare — Romeo in



Julija itd. Delam samo to, kar so počeli že oni, le da jaz ne študiram Palladijeve arhitekture, ampak Caravaggia, ki je verjetno eden najočitnejših homoerotičnih umetnikov renesanse. Ampak Caravaggio me zanima iz več razlogov. On je prvi, za katerega vemo, da je na svetih podobah upodabljal ljudi s ceste in zato so ga ostro kritizirali. Verjetno je upodabljal ljudi, ki jih je poznal — očitno je bil tip iz podzemlja. Mislim, da ni bil posebno simpatičen. Če bi ga srečal, mi verjetno ne bi bil všeč. Imam zelo ambivalenten odnos do njega. Bil je nečimrni, ponosen, zaverovan vase in ogrožen, bil je nasilen in to na način, ki bi bil zame skrajno neprijeten — do običajnih ljudi, služinčadi in podobnih. Zadnjih štiri ali pet let življenja v Rimu je bil zaprt neka-ko vsak tretji mesec. In potem je umoril Tomassonija. To je zanimiva zgodba: imamo največjega religioznega slikarja renesanse — morda ni bil največji slikar, bil pa je največji slikar morilec. To me je fasciniralo. Zanimalo me je tudi, kako je cerkev izkoriščala oltarne podobe, da bi pridobila ljudi. Z drugimi besedami, Caravaggio je prvi znani primer, da je nekdo uporabljal delavce, proletarce, da bi okrepil moč esteblišmenta. Caravaggio je mogoče mislil, da je revolucionar, ampak v resnici je prodajal te ljudi, tako da jih je postavljaj na oltarne podobe. Neki kardinal mu je rekel: Odpustili ti bomo vse tvoje napake, ker si zelo uporaben za nas. S tem, da postavljaš na oltar navadne ljudi, opravljaš zelo dobro propagandno službo za nas.

Drug pomemben razlog je ta, da je Caravaggio slikar, jaz pa tudi, zgubljen slikar. Vedel sem, da kot slikar nikoli ne bom uspel, nisem dovolj dober, to sem vedel. Imam prijatelje, ki so resnično dobri slikarji. No ja, ko sem lani razstavljal na Inštitutu sodobnih umetnosti, sem dobil čisto dobre kritike. Seveda pa so vsi gledali name kot na filmskega režiserja in

so potem gledali slike, da bi videli, ali znam slikati. Nemogoče jih je bilo prepričati, da sem v resnici slikar.

Nisem v posebno ljubezenskem odnosu z angleško kinematografijo! Mislim, da je razpoloženje vzajemno, ker nikoli nisem molčal, povedal sem natančno, kar mislim. Mi smo zelo zaprta družba, kjer vsakdo pozna vsakogar, in to ponavadi ne gre prav dobro. Mislim pa, da me imajo še vedno radi, ker moja stališča pripisujejo moji ekscentričnosti — to je zmerom dobra kamuflaža. Poznam pa celo skupino mlajših filmarjev, ki delajo sijajne filme. Doma vodim nekaj kakor majhno filmsko delavnico. Nikogar ne učim; veliko mladih režiserjev prihaja v mojo hišo in jaz jih vključim v svoje delo, če hočejo montirati film ali kaj podobnega. Nekega dne bom vse svoje domače filme sestavil in napravil dokumentarec o londonskem umetniškem svetu sedemdesetih let. Vsi bodo v njem.

Angelski pogovori so bili posneti na super 8, potem presneti s stene v mojem stanovanju na VHS, zmontirani na VHS, potem presneti z VHS na HI-band video in s tega prenešeni na 35 mm. Film je bil črnobel, pobarval sem ga šele na videu. Pozneje so mi na Britanskem filmskem inštitutu dali nekaj denarja za ta eksperiment. Mislili so, da bi s tem denarjem lahko posnel kakšnih 20 minut filma, jaz pa sem napravil celovečerec. Denar so mi odobrili za eksperiment za **Caravaggia**. Tako so to opravičili. **Caravaggio** bo posnet na HI-band video in v njem bo tudi super 8. Včeraj sem spet gledal super 8 in učinki tega formata so mi tako všeč, da ga bom zanesljivo uporabil. Uporabil bom vse sorte stvari, zlasti da bi pokazal smrt tega človeka. Umrl je od jeze.

Poslušal in zapisal
Bogdan Lešnik