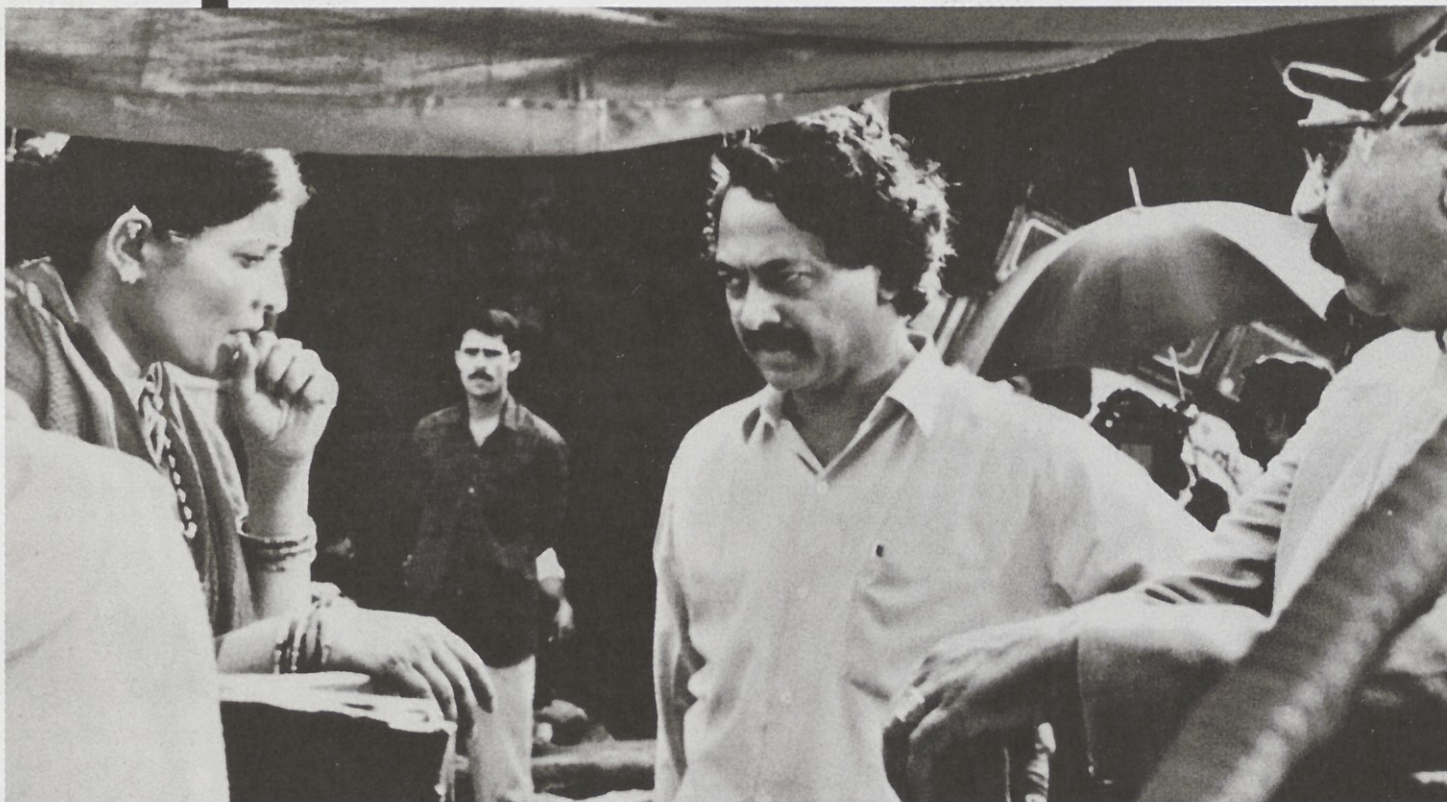


GIRISH KASARAVALLI



Med po vsej Indiji razpršenimi poznavalci in tankočutnimi ljubitelji filma je Girish Kasaravalli – osamljeni preživelec iz gruče neustrašnih borcev, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih omogočili novi kannadanski film – zelo spoštovana oseba. Trikrat je prejel nagrado za najboljši indijski igrani film: za *Obred* (*Ghatashraddha/The Ritual*, 1977), ki vešče in s pritajenim gnevom odseva bojzljivost in krutost bramanske skupnosti in beden položaj nemočne mlade ženske, *Tabara's Tale* (*Tabarana Kathe*, 1987), film o tragediji pokončnega posameznika ter eroziji vere v svetu uslužbencev in uradnikov v samostojni Indiji, in *Thayi Saheba* (1998), ki prepričljivo opisuje preobrazbo ženske, ujete v konzervativno okolje, v emancipirano dušo z lastno identiteto. V petindvajsetletni karieri je Kasaravalli ustvaril devet filmov, vključno s filmom *Otok* (*Dweepa/The Island*, 2001), ki ga je dokončal letos. Morda se še nikdar doslej v svoji izjemni karieri ni spoprijel s tako velikimi izzivi – ne le v pripovedi, temveč tudi v tehniki in obdelavi – kot prav pri filmu *Otok*. “Modernizacija, globalizacija in razvoj so parole dneva. Zato, da nekateri živijo udobno, so drugi pahnjeni v bedo; da se nekateri dvignejo k luči, so drugi pahnjeni v temo. Ena takih družin pod težkim bremenom t.i. razvoja so Nagijevi.” – Girish Kasaravalli

Kaj vas je najprej pritegnilo k filmu? Kdaj ste se odločili, da ne boste delali farmacevtske kariere, za kar ste se šolali, temveč ustvarjali filme?

Naj takoj priznam, da sem prišel k filmu povsem po naključju. V otroštvu me film ni zanimal. Rodil sem se v vasi (Kasaravalli) v notranjosti Karnatake in nisem imel veliko priložnosti za ogled filmov. Naša vas je na območju, ki mu pravijo Malenadu; to je področje hribov, kjer je v tistih časih deževalo osem do devet mesecev letno, od maja do decembra. Sredi poletja so v bližnje mestece s približno pet tisoč prebivalci prihajali potujoči zvočni filmi. Za deset do petnajst dni so postavili šotor in vsak dan predvajali en mitološki film, nato pa se preselili v naslednje mesto. Moj oče je bil glavni posestnik v naši vasi, zato so nam, kadar smo šli gledat kakšen film, pripravili posebne stole. Teluška filmska industrija je takrat delala dobre mitološke filme. Lahko bi rekli, da sem ob njih zrasel; zaradi neznanih razlogov niso v kinu nikdar vrteli teluških ali tamilskih “socialnih filmov”. Teh omejitev pa ni bilo pri kanareških – kazali so vsakovrstne filme: socialne, zgodovinske, mitološke. Odvrtili so dve predstavi dnevno in vsak film je igral le en dan. Če so kakšnega naslednji dan ponavljali, je veljal za uspešnico. Kanareški film z naslovom *Dharmastala Mahatma*



Obred

(režiral ga je Shankar Singh) se je vrtil sedem dni, kar je bil nekakšen rekord. Dharmastala je pomembno versko središče, nekaj takega, kot je Kashi za severne Indijce, film pa je obravnaval *bhooth* (duh), čudežne moči lorda Manjunatha in njegovega učenca Annappa. Naša vas je bila tradicionalna in konzervativna; razširila se je govorica, da bo tiste, ki si ne bodo ogledali filma, doletelo prekletstvo. Torej smo si šli film ogledat tudi mi. Ob tem sem kot otrok sanjal o ustvarjanju filmov, polnih čudežev, specialnih efektov, pesmi, borilnih prizorov in igralk, kot sta Devika ali Savitri. Zaradi neznanih razlogov so hindujski filmi veljali za vulgarne in obscene. Redko so jih predvajali. Prvi hindujski film, ki sem ga videl, je bil *Bobby* (1973, Raj Kapoor) – in to potem, ko sem se (pri osemnajstih letih) preselil v bližnje mesto, kjer sem študiral farmacijo. Angleških filmov sploh nismo poznali. Z odraščanjem je moje zanimanje

za film upadalo in celo nehal sem jih gledati. V tistem času sem imel do filma zaničljiv odnos, mislil sem, da se nikakor ne more kosati z umetnostjo in globino zaznavanja, ki sta lastni literaturi. Moj stari oče je bil znan strokovnjak za sanskrit in mu je premik v mojem načinu razmišljanja ugajal. V branje mi je nosil knjige. Tudi moj oče je imel veliko knjižnico kanareških knjig. Branje romanov in dram – ni treba reči, da izključno v kanareščini – je takrat zajemalo velik del našega časa. Romani dr. Shivaramaja Karantha in dela K. V. Putappaja – oba sta dobitnika (prestižne literarne nagrade) Jnanpeeth – so zvesto opisovali naš svet. V šestdesetih letih pa je kanareška kulturna scena doživela preporod in pojavila se je nova vrsta pisanja. Takrat je iz Delhija prišel B. V. Karanth in se naselil v Karnataki. Amatersko gledališče je dobilo injekcijo. Karanth je vsake toliko naredil novo gledališko

predstavo in vsakič povzročil vihar. Ker pa so se vse te dejavnosti odvijale v oddaljenem Bangaloru, jih nismo imeli priložnosti doživeti. Da bi nadomestili izgubljeno, smo hlastali za vsem, kar je o teh dogodkih in osebnostih, ki so stale za njimi, objavil tisk. Poskušam vam predstaviti podobo časa, nabitega z neznanskim entuziazmom in energijo. Potem sta se ena za drugo zgodili dve stvari, ki sta nas vse presenetili. K. V. Subbanna, zelo spoštovan mislec, kritik in pesnik, ki je pozneje prejel nagrado Magsaysay (in je slučajno tudi moj stric), se je udeležil prvega tečaja filmske kritike na Filmskem inštitutu Pune. To je bilo konec šestdesetih let in mnogi smo bili presenečeni. Spraševali smo se, kako lahko človek takega slovesa, kot je Subbanna, resno jemlje film. Ko sem ga potem prvič srečal, mi je dal v branje knjige o filmu in mi pojasnil njegovo resnično moč. Govoril nam je o filmih Satyajita Raya in Kurosawe ter o posameznih delih, kot sta *Potemkin* in *Tatovi koles*. Drugi pomemben dogodek je bil, da so si nekateri odločni novi kanareški pisci podali roke in se lotili dela pri filmu, ki naj bi ga produciral in režiral teluški pisatelj Pattabhi Rama Reddy. Tako je zaoral ledino prvi kannadanski film *Funeral Rites* (Samskara, 1970, Pattabhi Rama Reddy), posnet po romanu dr. U. R. Ananthamurthyja, v katerem sta igrala Girish Karnad in P. Lankesh, glasbo pa je napisal dr. Rajeev Taranath – vsi iz nove kannadanske pisateljske šole. Subbannajev obisk Pune in nastajanje filma *Funeral Rites* sta spremenila moje dojemanje filma. Ko sem leta 1972 bival v Hyderabadu in hodil na prakso v IDPL (državno farmacevtsko podjetje), sem imel prvič priložnost videti filme Satyajita Raya, med njimi tudi *Nepremagani* (Aparajito/The Unvanquished, 1956) in *Tekmec* (Pratidwandi/The Adversary, 1970). Videl sem lahko tudi druge pomembne filme tistega časa, kot sta *Mr. Shome* (Bhuvan Shome, 1969, Mrinal Sen) in *The Big Sky* (Sara Akash, 1969, Basu Chatterjee). Ščasoma sem spoznal, da je lahko film prav zanimiv medij, če ga jemlješ resno; prijavil sem se na Indijski inštitut za film in televizijo (FTII – Film & Television Institute of India) – in bil sprejet. To je torej tok naključij, ki je privedel do moje odločitve za FTII. Še vedno vztrajam pri tem, kar sem rekel na začetku, namreč, da je bil moj prihod k filmu povsem naključen.

Mislite, da imajo tisti s formalno filmsko izobrazbo boljše možnosti za ustvarjanje sprejemljivih filmov kot oni, ki take izobrazbe nimajo? Konec koncev imamo tudi pri nas samouke, kot so Ray ali Ghatak ali Aravindan in nekateri drugi ...

Ustvarjalnosti se ne morete naučiti in je ne morete podedovati. Če to vemo, potrebujemo filmske in druge umetniške šole, saj te ustanove lahko oblikujejo človekove ustvarjalne sposobnosti. Pogosto čutim, da bi bili mnogi naši filmski ustvarjalci boljši umetniki, če bi imeli ustrezno izobrazbo. O tem priča šibko strukturiranje elementov pri večini naših filmov, in če bi mi kdo rekel, naj si izberem košček svojega življenja, ki bi ga hotel preživeti še enkrat, bi brez vsakega oklevanja izbral dneve, ki sem jih prebil na FTII. Vendar moramo spregovoriti tudi o "ne-tako-svetli-plati". Ko sem bil na Inštitutu, smo cele dneve razpravljali o filmu, ne da bi spoznali, da se življenje odvija zunaj kampusa FTII. Niti učitelji na FTII filma takrat niso nikoli povezovali z dejanskimi zunanji razmerami. Učili smo se filmskih tehnik, nismo pa razpravljali o filozofiji teh tehnik. Študirali smo zgodovino kinematografije, ne da bi jo povezovali z družbenopolitičnim razvojem v svetu.

Ko ste prišli z Inštituta, ste v Karnataki naleteli na vzneseno umetniško filmsko gibanje. Kako je to razporeženje vplivalo na vašo odločitev, da naredite

film, kot je *Obred*, ki ga je bilo v marsičem zelo težko narediti? Povejte nam tudi kaj o vaši izkušnji s filmom *Obred* – o težavah, s katerimi ste se soočali pri delu, in o tem, kako so ljudje film sprejeli.

Naj bom odkrit: nikdar nisem razmišljal o tem, kaj naj bi bilo prav narediti. Pet ali šest let prej sem prebral kratko zgodbo in bila mi je neizmerno všeč. V drugem letu dodiplomskega študija smo morali za scenaristično vajo izbrati zgodbo in jaz sem izbral to. Tudi profesorju za scenaristiko na FTII se je zdela zelo zanimiva. Spodbujal me je, naj jo razvijem. V tretjem letu sem za diplomsko filmsko vajo izbral neko drugo kratko zgodbo v kanareščini. Hotel sem narediti diplomski film v kanareščini, a so me zavrnilo. Ker nisem imel časa najti druge zgodbe, sem uporabil otvoritveni del scenarija za *Obred*, ki sem ga napisal in razvil za dodiplomski film. Ko sem potem moral oddati scenarij za igrani film za diplomski izpit, nisem imel časa napisati novega, saj sem delal kot pomočnik režiserja B. V. Karantha pri njegovem filmu *Choma's Drum* (Chommana Dudi, 1975). In sem oddal scenarij za *Obred*. Ocenjevalci so scenarij zavrnilo. Razjezil sem se in nisem hotel oddati drugega. Odločili so se, da mi ne podelijo diplome, čeprav je moj diplomski film veljal za najboljši študentski film leta. Ta zavrnitev me je še bolj razjarila in odločil sem se, da svoj prvi film posnamem na osnovi prav tega scenarija, ki so ga ocenjevalci zavrnilo. Film *Obred* sem posnel še dokaj mlad (imel sem 26 let). Bil sem poln upanja in energije. Nagrade, ki jih je prejel film *Choma's Drum*, pa tudi njegov velikanski prodajni uspeh so me navdali z velikim samozaupanjem. Sanjali smo o tem, da bomo delali mnoge velike stvari. Ker nismo imeli kaj početi, smo posedali ob kavni mizici in razpravljali o svojih načrtih. Ko je bil film narejen, smo trkali na vrata morebitnih kupcev in distributerjev, a slišali smo le odklonilna mnenja. Kot enega od razlogov, zakaj nočejo prevzeti tveganja, so kupci omenjali naslov filma, ki je vseboval "Shraddha" (obred smrti). Mnogi v tem poslu – vraževarni, kot pač so – so se bali, da jim bo to prineslo nesrečo. Sprva sem mislil, da se šalijo, pozneje pa sem spoznal, da je ta strah v resnici obstajal tudi pri drugih filmih s podobnimi naslovi. Kakorkoli, v šestih mesecih, ko smo hodili sem ter tja in poskušali spraviti film v predvajanje, smo dodobra spoznali strukturo filmske industrije. In ko so *Obred* končno začeli predvajati, je bil dobro obiskan, pa tudi kritiki so ga hvalili.

Po filmu *Obred*, ki vam je ob ogromnem kritičkem uspehu prinesel državno nagrado za najboljši film, je vaša dejavnost zamrla, dokler niste s filmom *Tabara's Tale* osvojili svoje druge državne nagrade za najboljši film.

Glede *Tabara's Tale*: najprej je neka amaterska gledališka skupina uprizorila adaptacijo kratke zgodbe Poornachandra Tejaswija. Producent *mainstreamovske* kinematografije mi je predlagal, naj posnamem igrani film po Tejaswijevi zgodbi. A predlog ni dobil podpore. Tako sem se odločil, da ga produciram sam, za posojilo pa sem zaprosil nacionalno razvojno filmsko korporacijo (NFDC – National Film Development Corporation). Na začetku osemdesetih let je kanareška filmska in literarna ustvarjalnost doživela pomembne spremembe. Ponotranjila je nekdanjo jezo v zvezi z družbenimi nesmisli. Namesto kazanja s prstom na nekoga ali nekaj so se umetniki rajše lotevali lastnega raziskovanja v zmernejšem tonu. To je privedlo do ponovnega odkritja razmerja med posameznikom in družbo. Ta vidik zgodbe o Tabarinem življenju in času me je navdušil. Film *Tabara's Tale* ne govori le o razčlovečenem sistemu, temveč tudi o protislovljih in zmešnjavah v vedenju tistih, ki sestavljajo ta sistem.

Slišali smo za težave, ki ste jih imeli z NFDC med snemanjem filma *The Dwelling* (Mane, 1991). O tem bi nas zanimalo izvedeti kaj več, saj pravijo, da se s takšnimi težavami soočajo tudi mnogi drugi filmski ustvarjalci v različnih delih države, tako priznani kot tisti, ki šele prihajajo.

Z NFDC sem posnel dva filma – *Tabara's Tale* in *The Dwelling*. Z njimi nisem imel nikdar nobenih težav, tako da je vse, kar ste slišali, le govorica. Problem, ki sem ga imel med snemanjem *The Dwelling*, je bil povezan z igralci. Dejstvo, da Naseeruddin Shah in igralka Deepti Naval nista znala kanareščine, je povzročalo določeno napetost, ki se odraža v filmu. Zdaj si želim, da bi posnel le eno različico (v kanareščini). Narediti sem namreč moral dvojezični film (v kanareščini in hindijščini), saj je bil proračun precej velik.

Žal je cela vrsta indijskih "nekonvencionalnih" filmov – če jim lahko sploh še rečemo tako – doživela enako usodo. Ti filmi vse težje pridejo do predvajanja. Razlog ni v pomanjkanju gledalcev, temveč v negotovi ekonomiji, ki vlada v kinematografski in distribucijski mreži. Nova vladna ekonomska politika je močno prizadela umetnosti. V današnji prosti tržni ekonomiji je pomemben edinole denar. Ob taki politiki vlade lahko vladne agencije brez težav spreminjajo svoje poteze, to pa negativno vpliva na umetnosti. Najslabše gre regijskim umetnostim in kulturi. Naj podprem svojo trditev z navedbo primerov iz delovanja nacionalne televizije Doordarshan. Da bi neki program prinašal več denarja, od umetnika zahtevajo, naj ga naredi bolj popularnega, pri tem pa naj uporablja le tiste prvine, ki so znane, ki niso kulturno specifične, ki so splošne in površinske. Na primer: če se v ozadju nekega dela odvija bengalsko življenje, to kulturno okolje ni znano in ljudje se mu izogibajo. To je postal trend, politika. K sreči bengalska kultura še ni zelo prizadeta; še vedno vidimo programe, ki prikazujejo bengalsko okolje, četudi so vsak dan redkejši. Toda ali se lahko domislite enega samega programa, ki kaže južnoindijsko ali severovzhodno okolje? Ne, ne morete. Ker tega nihče noče gledati. Ljudje hočejo svet hindujskih filmov brez barve in okusa. Da, ti programi so popularni, toda ali vam pomagajo razumeti način življenja, kot ga živijo v pokrajinah zunaj osrednjega, hindujskega dela države? No, naj vas spomnim, da estetika, ki je uporabljena v teh nadaljevanjih ali filmih, ni niti estetika osrednjega hindujskega področja. Gre za estetiko mestne elite, ljudi, ki živijo v velikih mestih naše države.

Ti ljudje propagirajo in hvalijo le tak svet in ustvarjajo občutek manjvrednosti pri vseh drugih. Ali ne mislite, da je v naši deželi – še zlasti zdaj, ko je tarča separatističnih sil – prišel čas, da uporabimo medije na tak kreativen in konstruktiven način, da bo moč umetniške in kulturne raznovrstnosti prišla do zavesti ljudi? Če bi prikazovali različne kulture in načine življenja, skupaj z njihovimi posebnostmi in zakoreninjenostmi, bi bili ljudje danes strpnejši drug do drugega in odgovornejši v svojih reakcijah. Ustvarjalci politike so s tem, ko so postavili denar za edini kriterij, ukinili starodavni koncept enotnosti v različnosti. Ob odpiranju novih ustanov in mnogih novih komunikacijskih kanalov se je zdelo, da bodo nastale sveže avenije vzajemnega upoštevanja in razumevanja, žal pa se je zgodilo prav nasprotno. Gre za katastrofo, žalostno izdajstvo, zlorabo zaupanja.

Kultura – ali subkultura, če hočete – mestne elite je napad na ostalo deželo v imenu zabave. Le upamo lahko, da bodo ljudje spoznali povzročeno škodo in se ustrezno odzvali. Tako je torej stanje stvari – naj mar kritiziramo le eno ustanovo?

Koliko časa boste po vašem pričakovanju še lahko delali

samostojno, torej še naprej ustvarjali take filme, s kakršnimi vas običajno povezujejo?

Če vam povem odkrito, sem v teh dneh manj vznesen, pa čeprav sem pravkar končal svoj novi film (*Otok*). Če se bo taka situacija nadaljevala, ni daleč dan, ko se bomo prisiljeni "posloviti" od filma, v katerega smo verjeli in ki smo ga prakticirali. Prisiljeni se bomo spustiti na bogatejše pašnike ali pa v celoti opustiti filmsko dejavnost. Ta brezup izhaja iz dejstva, da so se produkcijski stroški tako zelo povišali, da za tehnično spodoben film potrebujete vsaj 3,5 do 4 milijone rupij. In kdo bo dal toliko denarja nekemu z nekonformističnimi idejami o filmskem ustvarjanju, ki spominjajo na najboljše čase Novega kanareškega filma? Če torej hočemo še naprej delati filme, moramo razmišljati o delu s proračunom, ki pokriva le polovico ali celo tretjino naših dejanskih potreb. Pri delu s premajhnim proračunom bo film skoraj gotovo tehnično šibek. Tega ne morejo rešiti niti naša najboljša prizadevanja. In to je zares frustrirajoče. Samo filmar ve, kako slabo se počuti, če ne more dati vsega od sebe zaradi pomanjkanja denarja.

Kateri so bili po vašem mnenju glavni vplivi na vaš način mišljenja, vaše umetniško obzorje in vaše filmsko ustvarjanje?

Bolj kot druge bi izpostavil dva vpliva, ki sta oblikovala moje umetniško obzorje. To so filmi Satyajita Raya in literarni *oeuvre* dr. Shivarama Karantha. Avtorja imata veliko skupnega in vendar sta v določenih pogledih različna. Oba sta bila humanista, oba sta bila radikalca, oba sta prisegala na "realizem", na oba so močno vplivale zahodna umetnost in ideje. Toda v nekaterih pogledih sta se tudi razlikovala. Karanth je bil zaprisežen radikalec, ateist in antidogmatik, pa vendar so nekatere njegove stvaritve vse to presegle in bralcu ponudile redko izkušnjo – nekaj, kar je bilo zunaj avtorjevega nadzora. Tega pri Rayu ne najdemo – zares, tega v filmih ne najdemo pogosto. To je lahko Mookajijeva vizija, Ramujeva osamljenost ali uteha, ki jo nudi morje v *Back to the Soil ...* odločenost stare gospe v *After the Death* (Alida Mele), da zgradi svetišče, ki prinese mir človeštvu. Karanth v vseh teh primerih poskuša ujeti neznano in nevideno, kar te pisarije dviguje na metafizično, filozofsko raven ... Tarkovski me včasih spominja na Karantha. Toda pri Karanthu ne najdemo popolne strukturiranosti Rayevih filmov. Ray je to zmožil zaradi poznavanja zahodne klasične glasbe. Celo Rayeva manj pomembna dela se človeka dotaknejo z lepoto svoje zgradbe, v kateri je vsaka podrobnost, vsak gib nabit s čutom za umetnost. Primerjanje in vzporejanje glavnih del teh dveh velikih umetnikov je oblikovalo moje zanimanje za film in književnost.

Vaš najnovejši film *Otok* temelji na priljubljenem kanareškem romanu priznanega pisatelja Na DeSouze. Kako ste pristopili k temu filmu v smislu pripovedi, tehnike itn.?

Ustvarjanje filma *Otok* je bilo zame močna izkušnja. V zgodbi so le štiri osebe in v njej ni nobenih dramatičnih zasukov. Družina se znajde ujeta na otoku: je čas monsuna, in ker nenehno dežuje, se začne gladina vode dvigati. Z naraščanjem vode upadeta zaupanje in vera družine. V metaforičnem smislu nazadujejo v času – iz sodobne v prvobitno družbo. Toda Nagi, osrednja figura v zgodbi in edina ženska v družini, ne opusti upanja. Ta film na neki način slavi Nagijino modrost v času velike preizkušnje. Bistvo filma so njene pravočasne intervencije in njeno zmagoslavje. Neki prijatelj je dejal, da sta v filmu *Otok* dve junakinji – ena je seveda Nagi, druga pa Narava – dež, gozd, veter. Mislim, da gre za zanimivo opažanje.



Otok

Sekcija kanareških filmskih kritikov s svojo sovražno držo ni nič kaj pomagala avtorjem Novega kanareškega filma, med katere sodite tudi vi. To že dolgo vedo ljudje tako v Karnataki kot tudi drugje. Se je njihova drža kaj spremenila ali vsaj omilila?

Pred časom, ko so se kanareški filmski poročevalci odločili, da izdajo veliko knjigo o kanareški filmski zgodovini (v kanareščini), so mi pokazali poglavje o novem kanareškem filmu. Pisici so kanareški nekonvencionalni film odpravili kot popolnoma nepomembnega. Z vsemi močmi sem se moral boriti, da sem našim filmom – *Funeral Rites*, *Choma's Drum*, *Obred* – zagotovil nekaj prostora. Kakšna ironija! Ljudje zunaj Karnatake poznajo kanareško kinematografijo po teh filmih, tukaj pa naši lastni pisici menijo, da si ne zaslužijo niti omembe.

Ali menite, da je Novi indijski film mrtev – ali pa še hlasta za preživetjem?

Reči, da je to gibanje mrtvo, bi bilo cinično. Določene ovire so morda povzročile, da so novi filmi v različnih indijskih jezikih, ki so skupaj znani kot Novi indijski film, padli v hibernacijo, a gotovo se bodo od časa do časa spet pojavili v različnih oblikah ali izrazih in v različnih regijah. Recimo: pred tremi desetletji smo bili pri razpravljanju o resnem filmu v Indiji navajeni slišati le dve imeni ali tri, danes pa jih slišimo več. Ni treba poudarjati, da je to dober znak, ki opogumlja tako filmske ustvarjalce kot filmske gledalce. Drži, da novi filmarji večinoma ne premorejo vizije svojih učiteljev, vendar to ne bi smel biti razlog za prepevanje nekakšnega labodjega speva, ki objokuje zaton gibanja! Z večstranskim spreminjanjem družbe bo film dobil mnoga zanimiva nova obličja. Verjamem v prihodnost,

vendar sem hkrati pozoren na pasti, ki so pred nami. Ena največjih težav je uradna apatičnost do novih idej in novih oblik izražanja. Poskus marginaliziranja regionalnih kinematografij in poudarjanja hindujskega filma, ki ga delajo v Mumbaiu, je zdaj jasen vsem.

Kakšen je vaš odziv na pogosto izraženo mnenje, da je kinematografija po vsem svetu danes v obžalovanja vrednem položaju?

Po mojem je svetovna kinematografija na pragu novega preboja. Filmski jezik in govorice v tem trenutku najdevajo nove pomene in nove izraze. Današnja mlada kinematografija poskuša raztegniti in razviti nov jezik, v katerem zaplet, struktura, izraz – vse – sodijo v ta medij. To iskanje me navdušuje. Kot filmski ustvarjalec pozdravljam vsak eksperiment, kjerkoli, ki skuša potisniti meje izraznosti vsaj za inčo naprej. •

Prevedel Borut Cajnko

objavljeno v: *Indian Summer – Films, Filmmakers and Stars between Ray and Bollywood*, edited by Italo Spinelli, 55. Festival internazionale del film Locarno. English edition (c) 2002 Fres srl – Edizioni Olivares, Milano (www.edizioniolivares.com)