

Ko je bil Peter Weir lani je-
seni predsednik žirije v
Benetkah, ga je posebej za
EKTRAN ujela Olga Pajek.
Pomolila mu je rožo pod
nos in ga vprašala:

EKRAN: Imate radi to rožo?

PETER WEIR: Ja, tale roža mi je zelo všeč.

Zakaj ste torej med modro in rumeno rožo izbrali ravno modro?

Rumena me spominja na reklamo za film **Čas nedolžnosti**, do reklam pa sem zelo nezaupljiv... Toda tale modra je videti prej kot divja cvetlica, ne pa kot reklamna roža.

In to nam govorite kot predsednik mednarodne žirije beneškega festivala?

Ha, ha, samo še nekaj ur in potem se bo moja kočija spremenila v bučo — ha, ha... Skrbi me, kako bodo vozile ladje po podelitvi nagrad v Benetkah nazaj na Lido... po polnoči...

*Ko so na današnji novinarski konferenci objavili uradne rezultate, je avstralski film **Bad Boy Bubby** prejel kar nekaj nagrad. Vas kot najbolj znanega avstralskega režiserja ob uspehu tega filma navdajajo kakšna posebna čustva?*

Ja, seveda je bil kanček patriotizma v mojem odzivu, toda ne danes in ne v sobi, kjer je zasedala žirija. Kvečjemu tedaj, ko sem prvič sedel na svoj sedež v mednarodni žiriji, z ljudmi iz raznih dežel, iz Bosne, Afrike in tako naprej... In ko so se pojavile prve podobe avstralskega filma, sem si zares želel, da bi delovale dobro. Želel sem jim, da bi bile kar se da močne. In veste, to je bilo, kot da bi tekmovala moja dežela, zato sem bil tihoma ves napet in želel sem si, da bi projekcija uspela. Nenadoma pa je bilo jasno, da bo to osupljiv in poseben film in potem sem pozabil na to, da je bil avstralski, ker je nacionalnost zame nekaj zanimivega, ne pa tudi zares pomembnega. Verjamem namreč, da je film sam svoja dežela, da filmski ustvarjalec v tistih dveh urah na platnu resnično ustvari čisto svojo deželo, s katero povezuje in presega nacionalnost; to je komunikacija z vsemi ljudmi. Nismo politiki, nismo vojaki, bojujemo se proti nacionalnosti, ne zmenimo se zanjo. Komu je mar, da je bil Mozart Avstrijec, Hitchcock pa Anglež? Meni že ne. Bil je Hitchcock — in ko se luči ugas-

PETER WEIR



Peter Weir med snemanjem filma Priča

nejo in nastane tema, se znajdete v njegovi deželi.

Kaj si torej mislite o filmu Bad Boy Bubby?

Navdušil me je kot film, ki je tako poln življenja, polnokrvnosti in življenjske sile v svetu s toliko groze. Rolf de Heer nas s tem filmom pelje skozi grozo in bolečino, in kar nadaljuje s potovanjem, ne da bi se sploh ustavil, dokler ni noč postala dan in dokler ni dan postal zopet noč in potem je bil nov dan... Kot bi začutil, da bo življenje teklo naprej, vse dokler bo vsaj drobci upanja v človekovem bivanju.

Zlati lev gre dvema režiserjema, Altmanu in Kieslowskemu, kar je zelo prijazno. Ali bo vsak od njiju dobil svojega leva ali pa si bosta razdelila enega leva na dva kosa? Ali to pomeni, da se niste mogli odločiti, ali pa je žirija preprosto menila, da oba filma zaslužita nagrado?

Bilo je to drugo. Nismo mogli izglasovati med dvema tako močnima filmoma, hkrati z njunimi očitnimi šibkostmi. Oba režiserja sta prikazala čisto svoj pogled na življenje v tem trenutku, v tem svetu — eden metafizičnega, če hočete, drugi pa kruto realističnega. Seveda mislim, da je metafizik Kieslowski, Altman pa socialni realist. V sobi žirije težava ni bila v odločanju, saj bi navsezadnje lahko tam kar sedeli in slejkoprej bi eden le zmagal. Ampak to je bil absurden položaj. Bilo je, kot da bi se odločali med steklenico in kozarcem, med nočjo in dnevom, med poprom in soljo. Kaj imate raje — gore ali morje? Ali imate raje počitnice v puščavskem mestu ali v Alpah? Kot bi morali podeliti nagrado ali puščavi ali gori... Postajalo je nesmiselno, kajti vsak od njiju je bil del krajine, oba sta dopolnjevala drug drugega. Kako tedaj reči, da je eden boljši od drugega? To je bil pošten — pošten in resničen — odgovor nas vseh. Morda sedaj govorim preveč osebno, toda moj povzetek teh odločanj bi lahko izrazil tako, da nam je bil Kieslowski zelo všeč in da smo občudovali Altmana. Oba sta bila čustveno zelo močna in ni se bilo moč odločati med tema dvema čustvoma, ker sta obe del življenja in del občutij teh dveh umetnikov, zato smo na nek način nagradili oba, z ljubeznijo in občudovanjem do obeh.

Kako ste kot predsednik mednarodne žirije, sestavljene iz pripadnikov različnih kultur (avstralska, kitajska, islamska), usklajevali vse te različnosti? Je bilo težko?

Ne. V desetih dneh, ki smo jih prebili skupaj, smo kar dobro spoznali drug drugega. Ni bilo političnih napetosti, kar je stvari močno olajšalo. Mislim, da je bila v preteklih letih, predno je padel berlinski zid, vedno v zraku politika — levica in desnica, vzhodni blok, revolucionarni boj in vse te stvari. Tega sedaj ni bilo več. Politika je torej odšla, bili sta le človečnost ter ljubezen do filma... In pa toliko zmede, kolikor je pač obstaja v zunanjih družbah, kamor se bodo stekala naša življenja v naslednjem tisočletju. To je stvari uravnavalo, saj smo se lahko srečavali preprosto kot moški in ženske iz iste obrti. Bili smo le ljudje, z izjemo enega ali dveh dejavni filmski ustvarjalci, in ravno ta odkrita preprostost nam je dopuščala, da smo filme doživljali kot valove, ki so nas zajeli.

Veste, vpeljal sem novo metodo: ko smo se ob prvem srečanju posedli okrog mize, sem od vseh zahteval, da komentirajo le tisto, kar je bilo v filmu pozitivnega. Če ni bilo ničesar pozitivnega, naj rečejo le »niente« ali »pass« — o tistem, kar je bilo negativnega, se torej nismo pogovarjali. Prvič, to je bilo hitro in drugič, prineslo je prijetno počutje v prostor. Veste, lahko si rekel: »všeč mi je bila kamera, všeč mi je bil ta igralec, ta igralka...« To je vse. Nisi pa rekel: »sovražim ta film...«. Tako smo dobili učinkovitost in pozitivno ozračje — in zadnji dan je bilo vse na svojem mestu.

Za Vas je politika morda res izginila, kot tudi za mnoge druge. Toda dejstvo je, da smo sedaj v bivših socialističnih državah sicer svobodni, ker komunizma ni več, toda nimamo denarja za snemanje filmov. Kar pogrešam tukaj, so filmi iz Češke, Slovaške, Madžarske, bivših sovjetskih držav, Romunije, Bolgarije, Slovenije, Hrvaške, Bosne...

Niti en film, prikazan tukaj, ni bil popoln. Vsak film je imel pomankljivosti. To ni bila sezona, kjer bi odkrili Ingmarja Bergmana števika dve ali Tarkovskega ali sina od Tarkovskega, kajti ko se pojavi nov genij, so to posebne in logično nerazložljive okoliščine. Kakorkoli že, Vaše vprašanje je zelo obširno. Kaj se bo zgodilo z malimi nacijami in z vsemi velikimi, ki ne govorijo angleško ob velikem ameriškem valu, ki prav zdaj preplavlja bivšo vzhodno Evropo in bivše sovjetske države, to je nedvomno vprašanje, ki bi ga morali obravnavati na Mednarodnem seminarju filmskih avtorjev. Želel bi poznati preprost odgovor, vendarle pa imajo te kinematografije vsaj voljo po preživetju. Najprej je to odvisno od umet-

nikov samih, kajti, če je kje kak Bergman ali kak primer briljantnega režiserja, nekje v neki majhni deželi, moramo mi najti to osebo, oziroma morajo oni najti nas. Narediti morate nekaj na video kaseti ali na šestnajstmilimetrskem traku in to prinesiti sem, v Benetke, do Cannesa ali na katerikoli festival, veste, morate se boriti, če želite postati filmar... Nihče ne bo prišel, da bi te vzel iz materinega naročja ter rekel: »Govoril sem s tvojo mamo, vemo, da si brihten, tu imaš milijon dolarjev«. To je težak, naporen in tvegan poklic, emocionalno nevaren in najbolje, da se ga ne lotite, če niste dovolj žilavi. In če ste vztrajni in trdovratni, bomo slišali za vas. Po mojem mnenju so v resnični nevarnosti tisti, ki spadajo v drugi ali tretji razred, in ki so v starih časih (pod komunističnim režimom) dobivali več filmov. Toda v svobodnem svetu ni usmiljenja, ker država v večini primerov ne subvencionira drugo- in tretjerazrednih talentov. Toda lahko se nadejamo, da bodo tisti boljši prišli do izraza, ker si cel svet prizadeva najti najboljše talente. Je pa zelo težko za ne-angleška govorna področja, saj je angleščina prevladujoči filmski jezik.

Jaz sem napisala nekaj scenarijev brez dialoga, za neme filme.

V mojih zgodnjih filmih je manj dialoga kot v sodobnih ameriških ali avstralskih. Zakaj? Obstajata dva razloga. Prvič, ker ni bilo piscev, ki bi znali napisati dober dialog — to zahteva poseben talent. Mi režiserji nismo obvezno tudi dobri pisci. Lahko napišemo scenarij, lahko vnesemo vanj razpoloženje, določimo strukturo, lahko naredimo zgodbo, toda ko pridemo do dialoga, smo ponavadi šibki, zato se ga raje izogibamo. Drugi razlog je bil ta, da je avstralski glas na splošno višji, film pa obožuje globoke glasove, zlasti pri moških. Večina velikih igralcev je imela globok glas, z redkimi izjemami. Brando je recimo imel nenavadno visok glas, toda če na hitro poslušas Mela Gibsona, Clint Eastwooda, Bogarta, Harrisona Forda, Jacka Nicholsona — ti imajo glasove na spodnjem koncu lestvice, v basih... To je posplošitev, to ni pravilo. In bila je še ena stvar: naši glasovi zvenijo šibko in avstralska pocestna govorica je na splošno tudi v preteklosti bila nedramatična, ker je sledila bolj angleški ideji, da ne izražajo svojih čustev skozi svoj glas. V prejšnjih časih je bilo manj evropskih in več angleških priseljencev, zato je avstralska govorica sledila angleški tonaliteti. Sedaj stvari zelo poenostavljam, toda mi moramo v resnici ustvariti filmsko govorico, mi moramo reči, no, četudi na cesti ne rečejo tega, ampak samo čutijo, naj torej

rečejo kjerkoli na filmu, »jaz te ljubim«, »bojim se«, »ubil te bom«, »to je to kar mislim«... Toda če pogledate moje zgodnje filme, boste našli zelo malo dialoga, tako da podobe same pripovedujejo zgodbo.

*Ko so v Ljubljani prikazovali vaš film **Priča**, je bil to eden najbolj obiskanih filmov. In ker vas mnogi prej nismo poznali, smo nekako mislili, da ste še zelo mlad režiser...*

Žal mi je, ker vas moram razočarati, ha, ha... Nekoč sem bil mlad, ha, ha... Ne, jaz jih imam štiriinsedemdeset, ha, ha, ha, toda počutim se, kot da jih imam devetinštirideset

Ali bi želeli, da naredimo Vašo retrospektivo?

Jaz bi bil... dve stvari hkrati... Bil bi rahlo v zadregi, enostavno zaradi tega, ker se, veste, nerad nagibam v preteklost. To ni v moji naravi in zmeraj so kakšne stvari, ki bi jih sedaj spremenil... Ker pa je to del sveta, ki ga še ne poznam, bi to spodbudilo mojo radovednost in bi me zanimalo, če bi tudi vas zanimalo, s tem mislim vas, ljudi.

Ali morda lahko počakamo do Vašega štiriinsedemdesetega leta...

Ne moremo čakati do mojega štiriinsedemdesetega leta; kaj bo, če umrem pri triinsedemdesetem?

Prej ste govorili o umetnosti in nacionalnostih. Na seminarju filmskih avtorjev so omenjali potrebo po nekakšnem združenju? Kako se vi počutite kot Avstalec v Ameriki in v Benetkah?

Najprej mislim, da je zelo težko organizirati umetnike v kakršnokoli skupino. To se je pokazalo tudi na seminarju filmskih avtorjev. Ampak mislim, da bodo ljudje, ki imajo organizacijske sposobnosti, tudi kaj organizirali. Ali imamo opraviti kaj s tem, ne vem, toda njihovi nameni so dobri. Jaz osebno moram priznati, da nimam potrpljenja z organizacijami, čeprav si zelo prizadevam, da bi to premagal, ker se zavedam, da so ti problemi življenjsko pomembni in odločilni. Prihodnost kinematografij v naslednjem stoletju je povsem negotova. Neangleške kinematografije so pred hudimi nevarnostmi in tudi v Ameriki prihaja do zlorab filmov, ki smo jih naredili. Prekinjajo jih z reklamami za Pepsi Colo ali pa jih kar odplaknejo v straniščno školjko in ne vem, kaj še vse... Torej, nekdo mora priti in nekaj reči... Toda kot filmski ustvarjalec včasih ugotoviš, da se organizatorji obnašajo do tebe pokroviteljsko



— kot odrasel z otrokom. Še vedno velja prepričanje, da so umetniki kot otroci, sicer res briljantni otroci, pa vendar... Tako pač razmišlja veliko ljudi, ki niso umetniki. Zato je to zame rahlo neudobno, toda moram se potiti z drugimi...

Naj ponovim: kako se počutite v Ameriki kot Avstalec? Se strinjate z Godardom, ki je na novinarski konferenci dejal, da smo vsi, kjerkoli že smo, ujetniki samih sebe: kot da smo v Sarajevu?

Seveda, jasno je, da je to turizem in tako kot veliko ostalih turizmov lahko laže... Vse je odvisno od tega, kar boš naredil z idejo, kako živeti... Moraš pobegniti ali sprejeti jetništvo, iz življenja moraš potegniti največ, kar lahko — to je še en turizem... Zase menim, da sem bolj praktičen tip človeka...

Rekli ste, da moraš pobegniti iz samega sebe oziroma iz svojih omejitev... Mislim, da so filmi medij za ta beg ljudi iz sebe... (tu sem svojega sogovornika moral opozoriti, da se kasete bliža koncu...)

Kaj naj rečem pomembnega, preden se trak izteče? Ne, vprašanje je zastavljeno preveč filozofsko, zato se preveč zavedam samega sebe... Vi ste predstavili Godardov citat, ki je zelo filozofski, oziroma truističen — o nas, ujetnikih samih sebe... Moj odgovor je bil še en truizem — da pobegneš ali pa sprejmeš jetništvo... Ja, filmi so del tega, vsa ostala umetnost tudi, od trenutka, ko

pozabiš nase in prideš v drugi svet, to je najbližje k Bogu...

Spet bom uporabila Godardovo misel, ko je rekel, da v Ameriki ne živijo Američani, ampak le ljudje, ki so prišli iz drugih dežel. Po njegovem živijo tam ljudje brez imena. Nam lahko poveste za Avstralijo, od kod prihajajo Vaši predniki?

Moji predniki prihajajo večinoma iz Škotske, toda nihče ne ve točno, iz katere vasi, iz katerega mesta... Sam sem začel raziskovati in to me je vedno na nek način zanimalo, več kot zanimalo, vendar ne do obsedenosti. To je bila neke vrste potreba po vedenju, ker se imam skupaj z večino svojih sodržavljanov za izkoreninjenega Evropejca. Mi smo sirote Evrope in tako imam kot sirota potrebo po vedenju, iz katere kulture izhajam. V Ameriki so, nasprotno, povezave s koreninami ohranjali. Samo poglejte Scorseseja, Coppola, poglejte predsednika Kennedyja, ki je hodil v svojo irsko vas obiskovat hišo svojih prednikov... Če stvari posplošim, lahko rečem, da večina Avstralcev tega ne počne. Nekateri zato, ker so bili obsojenci in hočejo pozabiti — veliko ljudi je hotelo pozabiti, kdo so in od kod so prišli, ne pa ohraniti spomin na Evropo. Imeli smo kulturni spomin na Britanijo kot simbolično mater, toda to ni bilo zame nikoli dovolj in v to nisem nikoli verjel. Če sem zvedel, kdo je bil moj praded, sem hotel vedeti, kdo je bil njegov oče in nikoli nisem prišel do konca... Vem, da mu je bilo ime John — John

Weir — in ko sem raziskoval, sem našel vas na Škotskem, kjer je pokopan in nekega dne se bom odpravil tja... On je bil samo nadzornik na posestvu, začel pa je kot navaden dninar. Vso svojo kri čutim kot sirota, ki se sprašuje po svojih starših. Čutim, da je moja kri močno keltska, zaradi moje ljubezni do plesa, ha, ha, ha, zaradi moje sentimentalnosti... Delal sem s španskim maskerjem pri svojem prvem filmu. On se je v nekem trenutku obrnil k meni in rekel: »Peter, ujel sem te, ti si pravzaprav svetlolasi Latinec!«. Mislim, da je hotel reči — Kelt.

Upam, da niste tak skopuh kot se govori o Škotih?

Ne... Ali je to vaše zadnje vprašanje? Ha, ha, ha... Intervju je končan, ha, ha... To vprašanje je zelo cinično, ker vam jaz posvečam veliko svojega časa...

Toda tako si delate publiciteto pri naši publiki... Ali nam lahko poveste, kako se je pravzaprav vse skupaj začelo v Ameriki?

V ZDA sem odšel leta 1984, po petih celovečercih in po mnogih kratkih filmih, ki sem jih posnel v Avstraliji. Hotel sem oditi, potreboval sem spodbudo nove kulture. Gojil sem veliko občudovanja do ameriške filmske kulture, s katero sem odraščal in ta izkušnja z Ameriko mi je bila že sama na sebi zelo všeč. Toda bil sem zelo trmast. Vedel sem, da moram začeti dobro, in ko so mi ponudili film, mislim, so bili malo presenečeni, ko sem jim rekel, da sem ga pripravljen sprejeti šele po treh sestankih — s studiom Paramount, ki ga je takrat vodila Jeffrey Katzenberg, s producentom Feldmanom in z glavnim igralcem Harrisonom Fordom — in vsak od teh sestankov je moral biti zame popolnoma uspešen. Bili so uspešni in naredil sem film. Toda tam sem nastopil zelo direktno in jasno, ker sem imel v žepu povratno vozovnico, denarni bonus od studia in film sem lahko naredil le pod pogojem iste kreativne svobode, ki sem jo imel doma. Stvari lahko narediš dobro le, če je že prvi korak dober — in potem dobro nadaljuješ! To je bila edina prava pot, saj sem nadaljeval z dobrimi ljudmi, zmeraj z jasnimi razumevanjem tistega, kar sem hotel narediti z lastnim projektom. Ohranil sem tudi avstralski način življenja, zato da bi mi ta dežela ostala tuja in da bi jaz v njej ostal outsider... Nisem hotel in nisem mislil, da bi bilo dobro za moje filme, če bi postal Američan. Sem Avstrelac, ki je bil na srečo povabljen delati v tej veliki in kompleksni kulturi in do zdaj imam zelo dobre izkušnje.

Vas lahko vprašam, kdo sedaj piše za vas scenarije? Kako sodelujete s piscem? Kako ste ga našli? Jih morda pišete sami?

No, s pisci nimam dobrih izkušenj. Dostikrat se prepiramo. Kadar vzamem material nekoga drugega, ga vzamem, ker mi je všeč in ponavadi so potem oni presenečeni, ker ga hočem spremeniti, nakar jaz rečem, pogledajte, moram ga spremeniti, da bi ga prilagodil svoji senzibilnosti. Nekateri od teh piscev so delali z mano samo enkrat. Tom Schulman je bil prečudovit sodelavec pri scenariju za **Društvo mrtvih pesnikov**. Pri zadnjem filmu, **Brez strahu** (*Fearless*), sem delal z Raphaelom Iglesiasom, romanopiscem iz New Yorka. To je bilo fantastično sodelovanje in nameravava še delati skupaj. On je najbližje tipu pisatelja, ki si ga želim, saj noče režirati. Nekatere ameriške pisce dobite samo enkrat — kajti če je film uspešen, s pomočjo sistema agencij kaj hitro sami postanejo režiserji, pa čeravno samo zato, da bi zaščitili svoj scenarij, svoje avtorsko delo pred drugimi režiserji, ki bi to delo lahko uničili. In Raphael ni tak. On hoče pisati samo svoje romane in scenarije za filme, toda samo direktno za režiserja. Ravnokar je napisal osnutek za Polanskega v Parizu; tako bo delal z mano in nato s Polanskim. Enega pisatelja sem srečal tukaj in že delava na nečem. Ta človek prihaja iz Bosne, ime mu je Abdulah Sidran. Imela sva skupaj zelo dolgo kosilo in večerjo, kjer sva ugotovila, da sva tako uglašena, da bova skupaj delala, čeprav sva se morala pogovarjati s pomočjo prevajalke. On se je vrnil v Sarajevo, toda komunicirala bova prek prevajalke, ki živi tukaj v Italiji in ki je hrvaškega porekla. Midva s Sidranom imava že kratek synopsis in delala bova s faksi. Jaz bom poslal faks preko ambasade, on pa mi bo faksiral nazaj preko Italije v Avstralijo. Torej, nimava skupnega jezika, toda delala bova na filmu, ker imava to uglašenost. Sprva je bilo težko. On je človek, ki prihaja iz vojnega območja. Bil je tudi v žiriji in je na nek način prinesel vojno vzdušje s sabo. V najinih pogovorih je prišlo do zelo iskrene komunikacije, kot bi govoril z vojakom v jarku, ko lahko storiš komajda še kaj drugega, kot govoriš iskreno. In to je bilo tako osvežujoče zame in tako vzpodbudno, da se je ta ideja sploh pojavila. On je sedaj, danes, samo tu čez vodo, v tem obleganem mestu. Boleče je misliti nanj, če je na vsem... toda meni je všeč, da jaz sedim danes tukaj, v tej mimi deželi in da razmišljam o tej zgodbi o duhovih, on pa sedi in razmišlja o tej isti zgodbi v Sarajevu. On prihaja iz osemnajst

mesecev obleganega mesta — prvi dan je postal bolan od bogate hrane — in sprva sem mislil, da se ne bova mogla pogovarjati, ker nimava skupnega jezika, potem pa sva delala s to prečudovito prevajalko, ki je prevajala tako hitro, da je problem jezika izginil. Ta dogodek, oziroma ta trenutek je bil v resnici tisto, kar bi moral biti seminar avtorjev v svoji srčki. To je eden od aspektov seminarja, in sicer nekaj, kar se nanaša na strah pred prevladovanjem ameriških filmov in ameriške kulture. On je bil Bosanec, ki je delal z Avstralcem — torej, kaj bi lahko bil tu ameriški film. To je bila resnična prihodnost.

*Par besed o filmu **Brez strahu**?*

Je sodoben. Spremlja dve preživeli žrtvi letalske nesreče na poletu od San Francisca do Hustona. Skupaj z njima, z moškim in žensko, se vrnemo nazaj v San Francisco, v njuni življenji. Oba sta poročena. On je na letalu izgubil poslovnega partnerja, sam pa ni dobil niti ene praske. Ona je bila ob triletnega otroka, ki ga je imela v naročju. Kot sem že rekel, se ne poznata in tri mesece kasneje ju vidimo, se jima približamo. Oba sta v težavah, vsak na svoj način, psihološko... On je na letalu doživel ekstatične trenutke, odpovedal se je življenju in sprejel smrt in ob tem začutil, kako ga je zajel velik mir in nato se mu je ves strah pred letali in smrtjo razblinil, on pa je ugotovil, da je še živ... Hoče ohraniti ta občutek in živeti svoje življenje, v stanju, ki za njegovo ženo in otroka predstavlja pekel... Ženska se smrti približa skozi krivdo matere, ki varuje otroka. Otroka je objemala z rokami in v trenutku nesreče, ko je letalo treščilo ob tla — je razširila roke... Psihiater ju je postavil skupaj... film postane film o ljubezni in o potovanju, o duhovnem potovanju znotraj San Francisca. Tako je cel film o potovanju. Najprej je tu letalo in razdalja; in potem sta tu ti dve človeški bitji, ki si prizadevata priti nazaj v življenje, ker sta v resnici še vedno na letalu in vrnemo se nazaj na letalo s tremi ali štirimi ključnimi prizori, vključno s treskom, da bi lahko razumeli... In na koncu filma resnično razumemo, kaj sta izkusila...

Ekipa je prav zvezdniška...

To je bil prečudovit ansambel: Jeff Bridges kot soprog, poročen z Isabello Rosellini, Rosie Peres kot preživela ženska, ameriška državljanka španskega porekla, in potem John Turturro kot psihiater in Tom Hulce kot odvetnik. To je bila neke vrste komorna gledališka zasedba in želel bi si, da bi še delali skupaj...

OLGA PAJEK