

Matic Majcen, foto: Katja Goljat

S PRAVILI JE KONEC

Intervju:
Béla Tarr



NA MINULEM LJUBLJANSKEM MEDNARODNEM FILMSKEM FESTIVALU JE IZ SEKCIJE *VELIKO PLATNO* VZNIKNIL NADVSE VELIČASTEN DOGODEK: 20. OBLETNICA *SATANTANGA* (SÁTÁNTANGÓ, 1994), ENEGA NESPOBNIH MEJNIKOV MADŽARSKE KINEMATOGRAFIJE IN EVROPSKEGA ART FILMA NASPLOH. DOGODEK BRŽKONE NE BI ZABELEŽIL POSEBNE POZORNOSTI, ČE NE BI BÉLA TARR DOBRO DESELETJE PO RETROSPEKTIVI V SLOVENSKI KINOTEKI OB TEJ PRILOŽNOSTI PONOVO OBISKAL LJUBLJANO. ZATO JE BILO TUDI NADVSE PRIMERNO, DA SE JE NAJIN POGOVOR ODVIL NA ODRU IZPRAZNJENE DVORANE SILVANA FURLANA, KI MU JE BILA ŽE NADVSE POZNANA.

NEKAJ JE POTREBNO REČI: Z BÉLO TARROM NI VEDNO PREPROSTO DELATI INTERVJUJA. 59-LETNI MADŽAR JE RAZVPIT PO SVOJI SAMOVOLJNOSTI IN TUDI TOKRAT SE NI ZAČELO DOBRO. POGOVOR JE ZAČEL POLN SUMOV DO NOVINARJA NA DRUGI STRANI, MU DOMALA PRI VSAKEM VPRAŠANJU IZ ČISTEGA PRINCIPA NEIZPROSNO KLJUBOVAL, ZA NAMEČEK PA JE GOVORIL TAKO TIHO IN POČASI, DA BI LAHKO SLIŠAL LET MUHE NA DRUGI STRANI DVORANE. A OD TRENUTKA, KO JE OPAZIL, DA SEM NA MIZO POLOŽIL SVOJ IZVOD KRASZNAHORKAIJEVEGA *SÁTÁNTANGA*, JE KOT POD NEKAKŠNIM MISTIČNIM NAVDIHOM DOŽIVEL PREOBRAZBO, SE RAZGOVORIL IN BREZ ZADRŽKOV ZAUPAL SVOJE UPE IN DVOME. SPODNJI DIALOG JE ZATO POTREBNO BRATI NA SPECIFIČEN NAČIN. ČE JE V ODGOVORU ZAPISANO LE NEKAJ BESED, JE NJIHOVA IZGOVARJAVA PO VSEJ VERJETNOSTI TRAJALA DOLGO KOT KAKŠNA POČASNA KADER-SEKVENCA, POLNA TRPEČIH VZDIHOV IN EPSKIH PREMOROV. ČE JE PO DRUGI STRANI ZAPISAN DOLG MONOLOG, JE ŠLO ZA IZBRUH NEBRZDANE DUHOVNE ENERGIJE, PREŽETE Z BURNO GESTIKULACIJO IN S SOČNIMI KLETVICAMI. BÉLA TARR JE DANES MORDA RES V USTVARJALNEM POKOJU, A NJEGOVA UMETNOST JE ŠE VEDNO TU – LE NAČINI NJENEGA IZRAŽANJA SO DRUGI.

Kako se imate v Ljubljani?

Utrujen sem. Prišel sem pred dvema dnevoma. Včeraj sem dajal intervjuje, jutri odhajam.

Smo Madžari in Slovenci zelo različni? Bi lahko bili Slovenci prav tako liki v vaših filmih?

Nikoli nisem razmišljal o tem. Vsakdo je drugačen. Pri izbiri subjektov nikoli ne razmišljam o nacionalnosti.

Ciljal sem na samo topografijo prostora, po kateri se zelo razlikujemo. Na Madžarskem je vse ravno, tu pa je večinoma vse hribovito.

Da, vendar smo tudi sosedje in tudi pri vas je čutiti vpliv avstro-ogrske monarhije.

Velike ravnine na Madžarskem igrajo pomembno vlogo v vaših filmih. Kakšne zgodovinske in ...

(prekine vprašanje) Ne strinjam se. Samo *Satantango* in epilog k *Satantangu* z naslovom *Potovanje prek Alföldöna* (*Journey on the Plain/Utazás az Alföldön*, 1995) sta bila takšna. Drugega ni bilo.

Kakšne zgodovinske in kulturne reference vzbujajo te ravnice povprečnemu Madžaru?

Na vsej tej ravnini se počutiš malo bolj izgubljen. Tu v mestih in med gorami tega ne občutite. Tam je vse preveč ravno. Je kot neke vrste puščava.

Čeprav je ta lokacija močno zaznamovala vaš pozni opus, so vaši prvi filmi Družinsko gnezdo (Family Nest/Családi társaság, 1978), Prosti kmet (Outsider/Szabadgyalog, 1981) in Montažni odnosi (The Prefab People/Panelkapcsolat, 1982), ravno nasprotno, umeščeni v srce mesta.

V resnici sem povsem urban človek.

A ti filmi so marsikdaj že takrat zelo očitno anticipirali prehod v ruralno. V Družinskem gnezdu ste v usta enega izmed likov položili stavek »Budimpešta niso samo bleščeče luči. V marsičem bi nam šlo bolje na vasi.«

To je samo slogan. Nekaj, kar je lik pač rekel. Take izjave se bolj tičejo lika kot pa dejstva, ki ga opisujejo.

Glede na to, da ste v svojih filmih natančno portretirali oba tipa ljudi, kako vidite razliko med ljudmi v mestu in na vasi?

Ne vem. Ko potegnem črto, ne vidim takšne razlike. Vsi so človeška bitja. Soočajo se z različnimi problemi. Življenje je vsekakor manj udobno na vasi. Še manj na nižini. Ampak če živiš v mestu, moraš po drugi strani pogosteje misliti na denar. Tipi problemov so različni. Življenje pa nikjer ni lahko.

Montažni odnosi je med vašimi zgodnjimi filmi tisti, ki precej izstopa v vašem opusu, saj gre za vaš daleč najbolj dostopen film.

Ah, ja?

Se ne strinjate?

Ne. Mislim, da je bil ta film samo eden izmed korakov v moji zgodnji karieri. Glavna tema filma je razmerje, razlika med moškim in žensko in kako poskušata biti srečna. To, kako ne zmoreta živeti skupaj, a obenem ne moreta živeti drug brez drugega. Bolj govori samo o tem paru kot pa o širšem družbenem kontekstu.

Meni se je zdelo, da ima film vseskozi močan komičen podtekst, že skorajda v smislu poklona Milošu Formanu.

Vsi moji filmi imajo humor. V resnici vseskozi snemam komedije.

Naj tudi 7 ur Satantanga gledamo kot komedijo?

Seveda. Malo sarkastično komedijo sicer, ampak lahko se precej nasmejite.

Ko že govoriva o vplivih, imeli ste obdobje v vaši karieri, ki je precej očitno dajalo vtis, da želite vsaj v estetskem smislu pripadati določeni skupini režiserjem. Namreč, Jesenski almanah (Almanac of Fall/Őszi almanach, 1984) je uporabljal estetiko živih barv na enak način, kot tisti čas denimo Jean-Jacques Beneix v Divi (1981) ali Peter Greenaway v času filma Z.O.O. (A Zed & Two Noughts, 1985).

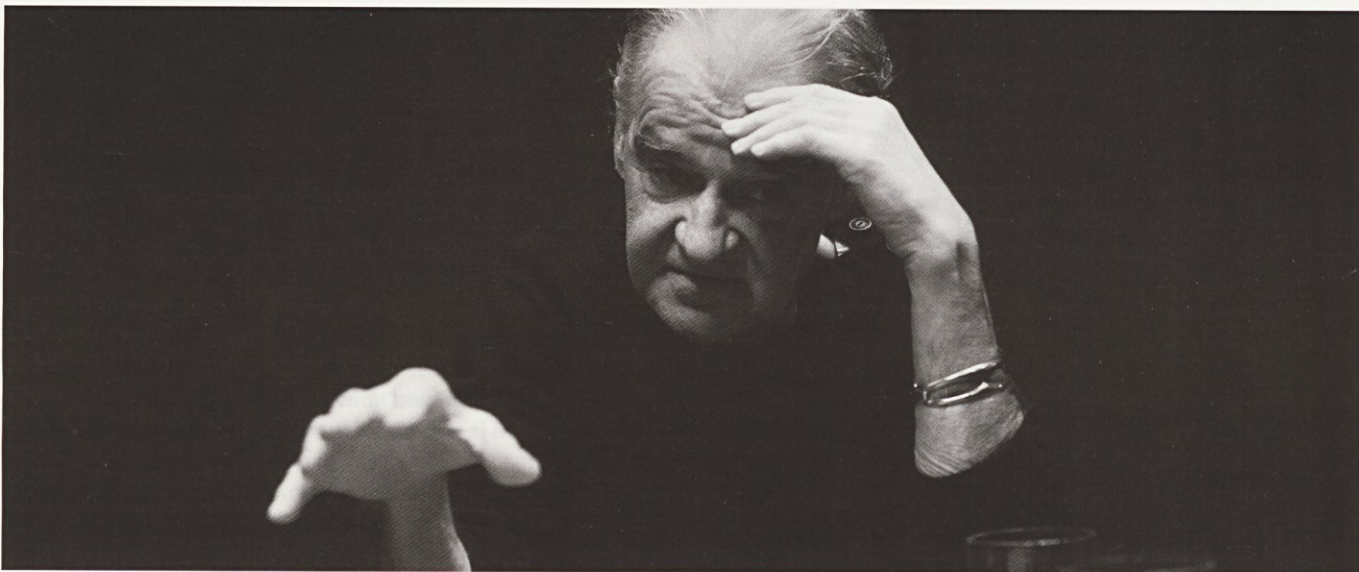
Mislim, da ne. Moram vam povedati, da je bil to trenutek v mojem življenju, ko sem bil najbolj depresiven. Začel sem razumevati, da naši problemi morda niso samo družbene narave, ampak so bolj ontološki. Preprosto sem bil žalosten. Hotel sem samo povedati, da smo na nek način vsi blagoslovljeni. Nekaj morate razumeti. Ko sem začel snemati filme, sem imel 22 let. Imel sem občutek, da sem poln jeze. Bil sem popolnoma prepričan, da moramo spremeniti svet in da preprosto moramo nekaj storiti v to smer, če ne želimo nadaljevati živeti tako, kot smo. In jaz nisem želel več živeti tako. Nisem bil filmski ustvarjalec, niti nisem veliko vedel o snemanju filmov. Imel pa sem družbeno senzibilnost in imel sem občutek, da moram pokazati pravo življenje – konflikte, kakšni v resnici smo. To je bil začetek. In ko končaš film, si rečeš: »Okej, končano je, to si hotel narediti.« Potem pa začneš razmišljati naprej in te ta film začne bosti ter ti zastavlja nova vprašanja, ki te silijo, da greš dlje. Potem pa en film generira drugega in vsakič razmišljaš malo globlje. Na ta način postopno začenaš globlje razumevati svet. Tvoj slog se pri tem neprestano premika, ker ne moreš uporabiti istih besed za nove odgovore. Ne moreš uporabljati besed, s katerimi si si odgovarjal na vprašanja v preteklosti. To je razlog, zakaj slog in način razmišljanja postajata globlja. Najprej so bile v ospredju družbena jeza in socialne teme. In potem sem začel razumevati, da je vse to sranje ontološko. Na nek način je že v nas. To je smisel Jesenskega almanaha. Ni bil artističen. Ko omenite Greenawayja in ostale – ne, ni bilo ravno tako. Nikoli mi ni bilo mar, kaj počnejo drugi. To pa zato, ker smo drugačni, in zato nikoli ne bi mogel početi stvari na način, kot jih počnejo oni. Kulturno, zgodovinsko ozadje je drugo. Kako bi lahko delali na isti način? To je neumno. Vedno sem razumel, da moram iti po svoji poti in da moram najti pravo formo in pravi slog za svoja vprašanja. Živim v svetu, vidim ljudi, vidim konflikte, vidim resnične probleme. Čutim jim. Dotikajo se me. In moram reagirati. Po Jesenskem almanahu (1984) in Macbethu (1982) sem šel še globlje. In zdaj, ko sem vse končal s Torinskim konjem (The Turin Horse/A torinói ló, 2011), je postalo jasno, da sem govoril o bistvenih univerzalnih in kozmičnih vprašanjih. Ti filmi so bili moj odgovor in zdaj je vse zaprto.

Skozi ta opus se je odvila tudi postopna evolucija dolgega posnetka. Če se ne motim, lahko prvo očitno in namensko uporabo tega prijema v vašem opusu opazimo v zaključnem prizoru Montažnih odnosov.

Če pogledate Družinsko gnezdo, boste videli, da sta že tam bila dva zelo dolga monologa. Takrat je bil tak prijem zelo nenavaden, a meni ni bilo preveč mar, ali je posnetek dolg ali kratek. Jaz sem samo poslušal ljudi in v dolgem posnetku sem videl, da lahko na ta način uvidiš prezenco osebe, lahko jo vidiš v situaciji. Lahko vidiš njene oči, začutiš njene vibracije, napetost. To je pomembno zame.

Kakšna je vaša filozofija dolgega posnetka? Ali res gre zgolj za to, kar ste zdaj rekli, torej bivanje z likom, ali pa ga vendarle vidite kot vizualno in estetsko filmsko doživetje?

Bivanje z liki je glavna stvar. In pa seveda ... Dolgi posnetek ima rez, ker znotraj posnetka spreminjaš plan sekvence ter režeš in montiraš, vendar ne na montažni mizi, temveč s kamero.



Če denimo začnem z bližnjim kadrom vas (*začne gestikulirati z izrezom kadra*), potem pa se premikam, za trenutek pristanem na njej (*pokaže proti fotografiji intervjuja*) in nato grem še naprej. Zdaj vse skupaj postane široko. To je neke vrste montaža, čeprav v resnici zgolj povezujem stvari, kombiniram jih. Gradim razmerja med stvarmi. To ni samo filozofsko. V bistvu sploh ni neke filozofije v tem. Gre za povsem pragmatično stvar. S tem dobiš posebno napetost. Na ta način preprosto bolje občutiš situacijo.

Pa se ti dolgi posnetki vedno razvijajo na prizorišču ali imate načrtovane vnaprej, v fazi scenarija ali snemalne knjige?

Nikoli. Ne uporabljam scenarija. Kaj naj naredim s scenarijem? Nimam razloga, da bi ga uporabljal. To so samo papirji in besede. Komu mar? Ko si v situaciji, ko si na prizorišču, si z resničnimi ljudmi, in ko vidiš njih, veš vse. (*Pokaže proti fotografiji.*) Njen fant jo je včeraj zapustil, zjebana je. Tip je bil totalno pijan, spal je eno uro. In ti moraš ustvariti svoj prizor zdaj, v teh okoliščinah. Če siliš ta butast scenarij, si se zabegal. Tvoj material je realnost. Pravi ljudje, prava čustva, resnična prisotnost. To moraš uporabiti in to moraš razumeti.

Tudi kadar je film posnet po knjigi?

Tudi ne. Je to ta knjiga? (*Vzame moj izvod Krasznahorkaijevega Sátántanga z mize.*) Katera edicija je to? Angleška. (*Lista po knjigi.*) Veste, to je čudovita knjiga. Literarno perfektna. A gre za drugačen jezik. Ukvarja se z madžarsko nižino. László je dolga leta živel tam in tam delal. Kaj je preostalo meni? Prebral sem knjigo, močno sem jo vzljubil. Veliko sem se pogovarjal z njim o njegovem življenju v nižini. Razumel sem, da imam dve poti. Prvo, da posnamem neko butasto adaptacijo, kjer bi rekel: »Evo, tole je prvo poglavje.« In bi šel po vrsti ter bi poskušal adaptirati stran za stranjo. To je zagotovo najbolj dolgočasno, zjebano sranje, kar ga lahko storiš. Kar sem začutil, da moram storiti jaz, pa je bilo to, da sem moral iti na madžarsko ravnino, kjer sem preživel dve leti, da sem videl ljudi, se srečal z njimi, pil z njimi, bil z njimi. Moral sem živeti resnično življenje z njimi. Moral sem razumeti, kaj pomeni živeti tam. In potem sem ponovno vzel v

roke knjigo in sem obdržal strukturo poglavij, kajti sedaj sem poznal knjigo, poznal sem življenje ljudi. Tja smo šli s kamero, vedel sem, kakšen film hočem. Uvidel sem ga pred sabo, od prvega do zadnjega kadra. Posnetek za posnetkom. Ustvariti ga moraš iz življenja – novi *Sátántangó*, a na filmu, kjer vlada drug jezik. *Prevesti* moraš, ne *adaptirati*. Adaptacija je mrtva. Če bi šel tja z butastimi igralci iz narodnega gledališča in bi posnel tradicionalen film, tega zagotovo ne bi nihče gledal. V tem primeru bi moral narediti kasting, moral bi si ogledati lokacijo, mi pa smo namesto tega morali iti *globlje*. Bilo je ogromno dela, a film je bil vsem všeč. Bilo je zelo težko, predvsem fizično, ampak na ta način smo vzpostavili nov slog in jezik, ki je kljub vsemu sledil knjigi.

V Satantangu se zdi, da celo živali sodelujejo z vami. Otvoritveni prizor s kravami je videti že skorajda koreografriran, čeprav vaše besede ne dajejo slutiti, da ste se ukvarjali s takšnim natančnim načrtovanjem.

Tisti prizor je bilo res malo težko posneti. Iz nekega vzroka je nemogoče dajati ukaze stotim kravam. Bilo je, takole, *čisto malo* težko.

Ali je mačka res umrla?

Ne! Človek! Sem ljubitelj mačk. Bi res lahko verjeli, da sem jo ubil? Ne morem si predstavljati, da sploh obstaja kakšen film, kjer bi ubili kakšno žival ali ljudi. Prepovedano. Kot prvo, snemamo filme o dostojanstvu. O dostojanstvu biti. In to dostojanstvo ščitimo. Kako bi sploh lahko kdo verjel, da smo nekoga ubili v imenu dostojanstva biti? Ne! Maček je dobil injekcijo. Spal je dve uri, potem se je zbudil in je spet bil v top formi. Vse je bilo v redu. Tisti čas sem imel tudi sam doma dve mački in res je nemogoče, da bi storil kaj takega. Nikoli, nikoli.

Satantango bi moral biti posnet že desetletje poprej, okrog leta 1985. Kaj se je zgodilo takrat?

Bile so politične težave. To je bil čas, ko smo imeli svoj filmski studio za mlade ustvarjalce. Gábor Bódy, András Jeles, György Fehér. Združili smo se in ustanovili filmski studio. Začeli smo

delati skupaj. Delali smo dve leti. Film *The Dog's Night Song* (Kutya éji dala, 1983, Gábor Bódy) smo posneli tam. Tudi *Jesenski almanah* smo posneli mi in tudi *Satantango* sem hotel posneti z njimi. Ampak politiki so nas sovražili, ker smo bili preveč radikalni, preveč anarhistični. Niso razumeli, kaj počnemo. Sovražili so nas, ker smo uporabljali nov jezik in ker smo bili proti celotnemu sistemu, proti celotni filmski industriji, proti vsem. Odločili so se, da bodo zaprli studio. Jaz sem se takrat na primer znašel na ulici. Brez vsakršnih možnosti. Imel sem samo to. (*Pokaže na knjigo.*) Trajalo je deset let, pred smo končno našli rešitev, da smo lahko film posneli.

Se še vedno počutite kot outsider, kljub vsem priznanjem in poklonom, ki jih prejimate dandanes?

Absolutno. Vedno sem bil. Kar je dober občutek, ker nikoli nisem bil del madžarske filmske industrije ali družbenega življenja madžarskih filmarjev. Je pa to tudi precej smešno, kajti danes sem predsednik Društva madžarskih režiserjev. Izbrali so me kljub temu, da sem vedno bil outsider. To počnem zanje.

Kakšno je vaše mnenje o dejstvu, da je v času od *Satantanga* dolgi posnetek postal splošno razširjena konvencija in v okvirih »počasnega filma« (*slow cinema*) celo samostojen žanr?

Ključno vprašanje je duh tistega, kar počnete. Lahko sicer rečemo, da je dolgi posnetek neke vrste orodje, a bistveno vprašanje je vedno, kaj pripoveduješ, kaj hočeš povedati. Šele potem si izbereš popolno orodje, ki mora zelo dobro ustrezati pomenu. Včasih gledam kakšne dolge posnetke in se dolgočasim. Svojim študentom ves čas govorim, naj ne sledijo meni. Vsak je drugačen. Najti morajo svoj glas. Ni razloga, da bi kopirali nekoga drugega. Včasih pa imam med gledanjem dolgih posnetkov občutek, da so preprosto kopije.

So vam vseh filmi režiserjev, kot so denimo Lav Diaz, Tsai Ming Liang, Wang Bing, ki najpogostejše delujejo v tem slogu?

Da, vseh so mi. Ampak oni imajo drugačno kulturo. Na Daljnem vzhodu je vse drugače. Ko sem bil sredi 80. let prvič na Japonskem, sem razumel, da je Daljni vzhod na nek način bolj pristen, ker imajo drugačen odnos do časa. V zahodnem filmu je čas, predvsem zaradi ameriškega vpliva, v veliki meri spregledan. Ljudje ne razumejo, da je čas ena najpomembnejših razsežnosti našega življenja. Kakor živimo v prostoru, živimo tudi v času. Neumno ga je ignorirati, potrebno ga je nenehno obujati. Če hočeš nekaj deliti z ljudmi, je to pomemben vidik.

Bi bili jezni, če bi vam kdo rekel, da si je *Satantango* ogledal kot TV-serijo povprek sedmih večerov v sedmih krajših, razrezanih delih?

Zagotovo je to neumno, ker s tem izgubiš celoto, ki sestavlja film. *Satantango* ima tri dele. Ne razumem, v čem je problem. Ko si kupiš pravico, da greš gledat Wagnerja, kaj v resnici storiš s tem? Plačaš grozno količino denarja za vstopnico – in si srečen, če si jo lahko dobil – potem pa sedi v dvorani šest in pol ur in nimaš nobenih težav z dolžino. Zato ne vem, kdo je bil ta bedak, ki je rekel, da mora biti film dolg uro in pol. To pomeni, da ne moreš delati filmov, ki so dolgi pet minut – kar sem tudi sam

počel – kakor tudi ne moreš posneti filma, dolgega sedem ur. To pa zato, ker moraš biti v skladu s pravili. Zakaj? Nimamo pravil. Smo v 21. stoletju. Film lahko posnameš s svojim iphom ali ipadom. S takšnimi pravili je konec. V resnici izhajajo iz ... Saj ne vem, od kod. Spominjajo me na srednji vek. Tako neumno je. Na ta način lahko vzameš *Vojno in mir* in rečeš, da je poglavje *Mir* dolgočasno in da je roman zaradi tega predolg, zato vržeš to poglavje ven in dobiš majhno, prijetno in zabavno *Vojno*. V literaturi je sprejeto, da obstajata na eni strani haiku in na drugi *Vojna in mir*, in s tem ni problemov. V filmu pa vsi verjamejo v to, da mora biti dolg uro in pol. Le zakaj?!

Ali popolnoma ignorirate Holivud? Si ogledate filme, kakršni so Fincherjev Ni je več ali Nolanovo Medzvezdje?

Gledal sem enega ali dva Fincherjeva filma. Ampak to je tako oddaljeno od mene ... Ne vem.

Kje v filmskem svetu se dandanes po vašem mnenju dogajajo najpomembnejši prelomi?

Včasih kakšni filmarji naredijo kaj pomembnega, a gre bolj za posamezne prispevke. Mislim, da danes nimamo nekega gibanja, generacije ali prostora, kjer bi nekaj raslo. Morda pa to sedaj počnemo mi v Sarajevu.

Lahko poveste primer konkretnega filma, ki se vas je nedavno dotaknil ali ste v njem videli nekaj novega?

Enega lahko izpostavim. Zelo mi je bil vseh zadnji film Carlosa Reygadasa (*Post Tenebras Lux* [2012], op. a.). Ta se mi je zdel zelo zanimiv. Mislim, da je razvil povsem svoj filmski jezik. Še posebej mi je všeč, kadar vidim film, kakršen je ta Carlosov, iz katerega lahko vzamem en kader in točno rečem, da je to njegov kader, ker v njem vidimo osebo, režiserja, njegov jezik. Carlos je moj prijatelj. Že dvakrat me je obiskal v moji šoli v Sarajevu. To je bil samo en primer. Kar nekaj režiserjev mi je všeč in vanje verjamem. Bomo videli, kaj bo iz tega.

Ste tri leta po Torinskem konju še vedno odloženi, da je to konec?

Seveda.

Prepričan sem, da filmar nikoli ne neha imeti idej in da jih imate tudi sami veliko.

Še vedno imam odprte oči in opažam veliko stvari. Nič pa se me ni dotaknilo do te mere, da bi si premislil.

Kakšen je dandanes vajin odnos z Lászlóm Krasznahorkaijem? Sta zgolj občasna sodelavca ali tesna prijatelja?

Zdaj sva zelo bližnja prijatelja. Najino življenje zna sicer biti precej ločeno. On pogosto biva v Berlinu, jaz pa v Sarajevu. Jaz ne snemam več filmov, a še vedno berem, kar piše sedaj. Nimava pa vsakodnevnih stikov, kot sva jih imela nekoč.

Teško si je predstavljati, da vas ne navdihuje več, kar napiše. Kako ste na primer doživeli njegovo zadnjo zbirko kratkih zgodb, *Svet gre naprej* (Megy a világ, 2013)?

Vseh mi je, ampak ni tako preprosto. On je vedno veliko pisal, jaz pa sem po njegovih knjigah v bistvu posnel malo. Posnel sem *Satantango* in *Werckmeisterove harmonije* (Werckmeister

harmóniák, 2000). To sta edini dve. Ko mi je dal Melanholijo odpora (kasnejše *Werckmeisterove harmonije*, op.a.), sem jo prebral, zelo mi je bila všeč, ampak sem mu rekel, da je iz tega nemogoče posneti film. Nato dolgo nisva govorila o tej knjigi. Leto in pol kasneje sem se v Berlinu srečal z Larsom Rudolphom. Še isti večer sem po telefonu poklical Lászla in sem mu rekel, da lahko zdaj posnamemo film, ker vidim človeka, ki bi lahko bil popolni Valuska (glavni lik Melanholije odpora, op.a.). Če tega ne vidim, se knjige nikoli ne dotaknem, kajti potrebujem neposreden navdih iz življenja. Če ne vem, kaj pomeni madžarska nižina, se tega ne dotaknem. Ko pa to vidim s svojimi očmi, pa se v meni nekaj premakne. Veste, koliko dobrih knjig obstaja na svetu? Pa se jih nikoli ne bi lotil. Potrebujem nekaj, kar se me dotakne na osebnem nivoju.

Je bil po drugi strani kdaj kakšen projekt, ki ste ga hoteli posneti, pa ga iz kakršnihkoli razlogov niste mogli?

Ne. Posnel sem, kar sem hotel in pri tem nikoli nisem sprejemal nikakršnih kompromisov. Ves čas smo delali, kar smo si res želeli.

Bi danes še ustvarjali filme, če bi bil Človek iz Londona večji uspeh, kot je bil? Ravno v času tega filma ste namreč naznanili slovo.

Ne. Premiero in tiskovno konferenco za ta film sem imel v Parizu in takrat sem jasno rekel, da bom posnel samo še en film in potem bo konec. Takrat sem že vedel, da bomo snemali *Torinskega konja*. Bil sem prepričan, da bom že pred snemanjem tega filma povedal, da bo po njem konec.

Zdaj ste se osredotočili na izobraževalni vidik filmskega ustvarjanja. Zakaj je za vas to tako pomembno?

Saj ne gre za izobraževanje. Eno morate razumeti. Filmskega ustvarjanja ne morete učiti. Kot sem že rekel, smo različni. V Film Factory v Sarajevu imamo veliko mladih ustvarjalcev iz vseh kotičkov sveta: z Japonske, iz Singapurja, Avstralije, Koreje, Mehike, Kolumbije, Brazilije, ZDA, z Islandije, iz vse Evrope. Veliko, veliko mladih filmarjev in vsi so različni. Kar počnemo, ni to, da jih izobražujem, temveč skupaj *delamo*. Delimo si svoje dvome, probleme, ideje. Vse, kar v tem počnem jaz, je to, da jim poskušam pomagati najti svoj glas, da bodo lahko postali oni sami. Ves čas jim govorim, da morajo biti dovolj hrabri, dovolj močni, in na nek način jih poskušam narediti bolj takšne. In oni razumejo – vsaj upam – da je vse v njihovih rokah. Seveda s tem ustvariš nek dežnik, neko zaščito, pod katero lahko ustvarjajo eksperimente in razvijajo neke nore stvari brez vsakršnega tveganja. To je vsekakor dobro zanje.

