

avtor

brat z drugega planeta:



nil baskar

john sayles retro v pesaru

“Ustno izročilo se razlikuje od medijskega, ki izdeluje generične pripovedi za zabavo. V oralni družbi so pripovedi, ki si jih ljudje medsebojno delijo, kot miti o stvarjenju. Ljudi umestijo, jim povedo, kdo so in od kod prihajajo.”

(John Sayles)

Kam je šel ameriški “neodvisni” film devetdesetih? Kar se je še včeraj zdelo relevantno, je danes kvečjemu zgodba o redkih posameznikih, ki uspevajo splavati na površje z bolj in manj zanimivimi stvaritvami, medtem ko se večina indie režiserjev potihem pusti posrkati v mainstream mašinerijo, kjer zlahka izginejo med ostalimi obrtniki in diletanti. A če je neodvisni film nekam odšel, je John Sayles ostal prav tam, kjer je bil že deset let, preden se je o “neodvisnem” filmu sploh začelo govoriti. Tja je sicer prišel že leta 1980 s sijajnim prvencem *Return of the Secaucus Seven*, ko je bilo, po njegovih besedah, snemanje neodvisnih filmov še utopična ideja, letos pa se vrača domov – film *Casa de los Babys* tako kot prvenec posname na super 16 mm, soroden pa je tudi zastavek filma – galerija likov, zaprtih v isti prostor, kjer prihajajo na dan njihove medsebojne in notranje kontradikcije. Sicer pa je bil že *Return of the Secaucus Seven* tesno inspiriran z nekim tretjim filmom (*Jonas, ki bo leta 2000 star 25 let*/Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000; 1976, Alain Tanner), ki ga je Sayles prenesel v ameriško okolje, ker je pripoved izvirnika rezonirala z njegovo lastno izkušnjo.

Saylesova pripovedniška senzibilnost in avtorska integriteta sta od prvenca le še eksponentno rasli; v vseh teh letih se je izmojstril v pravega rapsoda, pripovedovalca zapletenih in prepletenih človeških zgodb s sijajnim občutkom za dialoge in dramsko strukturo ter natančnim očesom za človeške značaje. Sayles je pripovedovalec, ki z lahkoto dramatizira konflikt med osebnim in političnim, ne da bi zapadal v didaktične floskule, in ki zna s humanistično razsežnostjo prikazati, zakaj in kako se človeške kvalitete v kritičnih trenutkih sprevrščajo v konformizem, nestrpnost in sovraštvo.

Senzibiliteta, ki je v kontekstu sodobnega ameriškega fil-

ma vse preredka, saj sta se v njem “pripovedništvo” in njegova socialna narativna funkcija že pred časom zreducirala na izpraznjene stilizacije, ki jih je moč v kulturni logiki poznega kapitalizma komodificirati in čim enostavneje tudi konzumirati.

Priložnost videti Saylesova zgodnja, na novo restavrirana dela (projekt UCLA in Anarchists Convention), torej *Return of the Secaucus Seven*, *Lianna*, *Brother from Another Planet* in *Matewan*, hkrati pa opazovati razvoj in značilnosti njegovih filmskih univerzumov, od briljantnih ansambelskih fresk (*Eight Men Out*, *Mesto upanja*, *Samotna zvezda*) do manjših kuriozitet njegovega opusa (*The Secret of Roan Inish*, *Men with Guns*, *Limbo*), je hkrati torej tudi priložnost za razmislek o izginjajoči in spreminjajoči se funkciji socialne naracije in v Saylesovem primeru tudi načinov, kako jo znova konstruirati in avtentificirati.

A začnimo pri človeku samem; ob srečanju s Saylesom in njegovim opusom najprej pomisliš na vse njegove epizodne, a markantne vloge, ki jih je v dobrih dveh desetletjih zapustil v svojih filmih. Na galerijo *outsiderjev* in negativcev, največkrat simptomov konformističnega, korumpiranega in nepravičnega sistema. Najmarkantnejše so tri: v *Matewanu* licemerni korporativni dušebrižnik Hardshell (“trda lupina”), ki izza prižnice rohni proti “troglavi hudičevi pošasti sindikalizma, socializma in komunizma”, v resnici pa je seveda na plačilni listi velike korporacije. V *Eight Men Out* je Sayles cinični in dobro informirani, *insiderski* športni komentator, ki pa premore dovolj državljanskega čuta, da razkrije slovit afero prodane bejzbolske ekipe – čikaških Blacksoxov –, ki je v dvajsetih letih preteklega stoletja zamajala ljudsko vero v to najpomembnejšo inštitucijo ameriške “demokracije”. V *Mestu upanja* Saylesa najdemo v vlogi Carla, lastnika avtomobilskega servisa, ki ga mafijski poslovneži pokličejo, ko mora kakšna stavba čez noč zgoreti, hkrati pa je Carl tisti, ki Nicku – glavnemu junaku – razkrije, da je v ozadju velike kriminalne mahinacije (ki sicer predstavlja le eno od večih, prepletajočih se podzgodb v *Mestu upanja*) njegov oče.



Samotna zvezda

Lahko bi rekli, da Sayles v saylesovskem filmu navadno nastopa kot lik z dvojno funkcijo; brani in uresničuje interese neke institucije ali sistema, hkrati pa je sam tisti, ki poskrbi, da se paralelni pod-teksti pripovedi uredijo in pripeljejo do neke narativne resolucije, ko se mu to zdi potrebno. Sayles vstopa v svoj film, da bi poskrbel za vse niti pripovedi, da bi jih takorekoč zvezal in saylesovsko fabulo, bogato s plastmi opisov in opažanj, varno pripeljal do konca, hkrati pa ostaja nekje ob robu narativnega loka, pripravljen, da v vsakem trenutku izstopi iz igre, če ga ta ne bi več potrebovala.

A poleg te pragmatične in vsestranske avtorske drže, ki na splošno zaznamuje njegovo delo – ne pozabimo, da veliko večino filmov sam napiše, režira in zmontira –, se zdi, da so njegova filmska pojavljanja tudi indikator njegovega pozicioniranja. Na eni strani v ospredju in osrčju ameriškega neodvisnega filma, od časov, ko je ta komaj dobival ime, do danes, ko je *independent* najpogosteje le drugo ime za komercialno nišo, namenjeno “zahtevnejšim” publikam. Hkrati pa tudi na drugi strani, v holivudskem stroju vedno bolj generičnih pripovedi za zabavo, kot jih sam imenuje, kjer v zadnjih letih kot *script-doctor* “rešuje” scenarije (*Mimic*, *Apollo 13*, *Hitri in mrtvi*/The Quick And the Dead), za katere bi prav težko trdili, da spadajo v isti filmski univerzum kot njegova dela. Sayles je *insiderski* dvojni agent v vseh pogledih; hkrati dela na dveh produkcijskih frontah, hkrati zastopa Saylesa-scenarista in Saylesa-režiserja, hkrati pripoveduje in upodablja svojo vizijo, hkrati je v Holivudu in zunaj njega.

Skratka, na razpolago imamo cel kup Saylesov, zanima pa nas tisti, ki skupaj s sodobno družbeno realnostjo zapisuje tudi njeno alternativno zgodovino in pri tem pogosto subvertira prevladujoče mitološke vzorce. Elementov obojega je v njegovem opusu na pretek; od razpiranja psiho-geografskih urbanih mikrokozmosov (*Return of the Secaucus Seven*, *Lianna*, *Mesto upanja*, *Sunshine State*) do alternativnih mitologij ameriške pol-pretekle zgodovine (*Eight Men Out*, *Matewan*, *Baby, It's You*, *Samotna zvezda*) in naposled skorajda alegoričnega dispoziti-

va, znotraj katerega se Sayles osvobaja eksplicitnih kronoloških in geografskih koordinat (*Brother From Another Planet*, *The Secret of Roan Inish*, *Men with Guns*). Vse tri dispozitive pa poganja konkreten družbeni konflikt, natančneje razredni (najbolj eksplicitno *Matewan*), rasni (povsod, z izjemo *The Secret of Roan Inish*), spolni (*Lianna*, *Passion Fish*) in generacijski (*Return of the Secaucus Seven*, *Baby, It's You*, *Samotna zvezda*) boj, v ozadju katerega stojijo konkretna družbena gibanja (sindikalizem, komunizem, črni radikalizem, feminizem itd.). Hkrati “zgodovinopisje” v Saylesovih zadnjih delih vsebuje tudi vedno več strukturne avto-refleksije svoje lažne, konstruirane narave in njenih ksenofobičnih, rasisitičnih, seksističnih, parazitskih, paranoičnih, megalomanskih mitologij, ki jih Američani radi imenujejo pionirski duh. V *Samotni zvezdi* je ta mitologija utelešena v quinlanovski figuri šerifa Charlieja Wadea, v *Sunshine State* pa v instantni, disneyficirani zgodovini majhnega mesteca nasproti zamolčani in nevidni, a konkretni, travmatični arheologiji črnskih sužnjev, ki jo – ironično – pred oči izbeza buldožer, sicer tank kapitalistične ekspanzije. Poleg konkretne refleksije mitološke diskurzivnosti pa se Sayles vseskozi podaja tudi v njeno konstrukcijo, v alegorični dispozitiv, znotraj katerega je mitološka pripoved Amerike anticipirana v njeni odsotnosti in amorfnosti. Bodisi v Harlemu (tam nihče ne snema filmov o Ameriki!), kjer pristane brezimni Joe Morton, pobegli vesoljski suženj iz druge galaksije, nemi *alien*, ob katerega pa se nihče ne obregne, ker je pravzaprav črn in pač izgleda, kot da je iz Harlema, bodisi na periferiji, Severu in Jugu (*Limbo*, *Men with Guns*), konkretizirani v prežehi naravi ali političnem kaosu nedoločljive države, kjer vladajo zakoni močnejšega ...

Ukvarjanje z mejo in periferijo je na splošno ena Saylesovih stalnih obsesij, ki je lastna tudi velikim konstitutivnim, mitološki formi ameriškega filma, vesterna. Reference so očitne in številne: *Samotna zvezda* je v osnovi psiho-geografski western, z likom mitološkega šerifa iz preteklosti in z osamljenim, *outsiderskim* šerifom sedanjosti, ki stoji



Limbo

Matewan

Casa de los babys

sam proti celemu mestu. Podoben je Sid Hatfield (David Strathairn, prototip saylesovskega *outsiderja*) v *Matewanu*, sicer resnična zgodovinska persona šerifa, ki se je leta 1920 med velikim rudarskim štrajkom v okraju Matewan v Zahodni Virginiji postavil nasproti najetim agentom korporacije. Pravzaprav se s figuro osamljenega, nemega, izgubljenega, *outsiderskega* tujca, ki se v določenem trenutku postavi nasproti zakonom narave, lastnega družbenega konteksta, države in kapitala zato, da bi ga lahko revidiral in napisal svojo verzijo, v Saylesovem opusu srečujemo na vseh korakih; *Lianna* (ženska proti moškemu seksizmu, družbenim normam in sami sebi), *Brother From Another Planet* (črnski E.T. proti beli galaksiji, v Harlemu proti Ameriki), *Baby, It's You* (ameriški Italijan proti belim anglosaksonskim snobom), *Eight Men Out* (igrallec baseballa proti lastni prodani ekipi), *Mesto upanja* (junak proti sistemu, vključno z lastnim očetom, lokalni črnski politik hkrati proti vsem in za vse), *The Secret of Roan Inish* (radovedna deklica proti odraslim, ki živijo v zanikanju travmatičnega dogodka), *Passion Fish* (igralka na vozičku proti družbeni normi in svoji preteklosti), *Men With Guns* (mestni zdravnik proti svetu, za katerega si domišlja, da ga razume), *Limbo* (ljudje proti kaotični naravi), *Sunshine State* (črni deček proti lažni, "beli" zgodovini, lastnica motela proti pohlepni ekspanzionistični korporaciji) ...

Saylesov junak potemtakem ponekod že nastopi (iz)postavljen, pozicioniran izven zavezujočega družbenega okvira (ali pa vanj pade iz drugega časa ali prostora), spet drugje pa nastopi kot njegov del in se iz njega šele poizkuša prebiti na prostost, pri čemer mu praviloma spodleti (*Lianna*, *Baby, It's You*, *Matewan*, *Eight Men Out*, *Mesto upanja*, *Men with Guns*). Izjema v tem vzorcu je *Samotna zvezda*, kjer je (a) junak integriran v sistem, pravzaprav ga zastopa, (b) iz njega ne more izstopiti, ker prav ta sistem (oče-zakon) konstituira, zato se (c) reši le tako, da se spoji (dobesedno) s travmatično preteklostjo oziroma nevede zagreši krvni delikt z nezakonsko pol-sestro. Avto-refleksivno anomalnost *Samotne zvezde* pa še

dotatno utrjuje prizorišče te končne, usodne realizacije: zapuščeni *drive-in* kino, kjer ga je pred leti oče-šerif zalotil s taistim dekletom, a mu nikoli ni povedal, kdo oz. kaj je. Tovrstne neposredne kinematografske reference so sicer v Saylesovem opusu dokaj redke, z izjemo *Lianne*, ki se dovolj zgovorno odpre s predavanjem o esencialno "lažni" naravi dokumentarizma (Flahertyev *Nanook s severa*/Nanook of the North, 1921); Sayles večkrat uporablja gledališče (*Return of the Secaucus Seven*, *Lianne*, *Sunshine State* ...), kjer je tudi sam začel z režijsko in dramaturško kariero, in televizijo, ki v splošnem označuje eskapizem in odvisnost, kot diagnozo sodobne ameriške pasivne asocijalnosti (*Passion Fish*, *Brother From Another Planet*, *Mesto upanja*, *Samotna zvezda* ...). Kinematografsko tabulo raso v *Samotni zvezdi* lahko zato razumemo tudi kot emblematični spomin na izginuli film, in če smo v primeru *drive-in* kina dosledni, žanr.

Saylesov dolg žanru je seveda jasno razviden tudi brez *Samotne zvezde*; podobno kot oba njegova "duhovna" očeta in hkrati prototipa ameriškega "neodvisnega" avtorja, Sam Fuller in Roger Corman, od katerih se uči narativne in konkretne ekonomije, Sayles spretno uporablja določene žanrske dialektike (zgodovinska drama, melodrama, drama odraščanja, fantastika, urbana kriminalka, vestern ...), ki jih prireja v svoje namene, predvsem pa iz njih lušči fabulativno bistvo. Ne gre tudi pozabiti, da je Sayles pod Cormanovim okriljem spisal precej inventivnega pofla (*Piranha*, 1978; *Battle Beyond the Stars*, 1980; *Alligator*, 1980; *Howling*, 1981), da mu profanosti žanra, skratka, niso tuje ali pod častjo.

Poleg cormanovske prtljage pa druga jasna genealoška linija Saylesove kinematografije vodi v zgodovino ameriškega političnega filma od petdesetih dalje, zamolčanih del, kot je enkratni *Salt of the Earth* (Herbert J. Biberman, 1954) – film, za katerim skorajda izključno stojijo imena z McCarthyjeve zloglasne črne liste in je Saylesu služil za navdih pri pisanju njegove zgodnje socialistične novele *Union Dues*, po kateri je leta kasneje posnel tudi *Matewan* – ter radikalnih avtorjev iz šestdesetih, kot sta

The Secret of Roan Inish

Eight Men Out



Haskwell Wexler (kasneje direktor fotografije pri *Matewanu*) ter Emile de Antonio. A za razliko od njih je Saylesov politični radikalizem manj ekspliciten in v resnici na delu neke drugje: "Naši filmi so politični v tem, da se ukvarjajo z vplivi, ki jih imajo ljudje drug na drugega, z vplivom, ki ga ima nad ljudmi oblast, in obratno, vplivom, ki ga imajo nad oblastjo ljudje, niso pa ideološki," pravi sam.

V Saylesovem delu je politična že sama kompleksnost in mnogoplastnost pogleda na amerikano, zato eksplicitno ideološko solidariziranje ni več potrebno. Druga "očetovska" linija na tem mestu očitno vodi k Cassavetessu in deloma Altmanu, ki sta Saylesu in ameriškim neodvisnim avtorjem "druge generacije" pokazala, da je v filmu mogoče (kot politično) beležiti samo surovost in avtentičnost človeške pogojenosti – in ne le njeno interpretacijo – ter da je mogoče film narediti tudi "izven" holivudske paradigme oziroma preživeti, tako finančno kot avtorsko, tudi na njenem robu. Večno *outsidersko/insidersko* pozicijo uspeva Sayles braniti do danes in jo celo egzorcirati v svojem filmskem univerzumu.

S tega vidika lahko Saylesa razumemo kot avtentičnega ameriškega historičnega materialista, enega redkih, ki se rekonstrukcije družbene zgodovine in sedanosti loteva tako historiografsko natančno in sintetično, s pragmatično samorefleksijo, a obenem tudi konkretno in neposredno, izhajajoč iz moči filmske govornice. Z besedami Sama Fullerja: "Film je največja zaloga municije, kar jih je. Zabavati mora na poučen način, toda poučevati z ljubeznijo in ne s sovraštvom. Povejte to, kar morate povedati, s humorjem, akcijo, romantiko, močnimi občutji. Podčrtajte to, kar želite povedati, z napetostjo, nevarnos-

tjo, grozljivostjo. Uporabljajte vsa občutja, znana človeku, in se trudite, da bi gledalci vedeli, kam jih želite popeljati, ne da bi bil vaš film dolgočasen, pridigarski, konferenčen in brez vrednega sporočila. Emocije in zavest se dotaknejo vseh. Zavest vam lahko da misliti. Lahko vam pomaga doumeti, na primer, da sta vaš oče in brat fanatična pesjana. Ta zavest vam bo osvetlila nekatera dejstva in vas oddaljila od vaših rasističnih roditeljev in prijateljev ... Človeške emocije niso le izpraznjena floskula. Filma, ki je narejen iz njih, se ne da ne razvrednotiti, ne zadušiti, ne zaustaviti."

Filmografija

- 1980 *Return of the Secaucus Seven*
- 1983 *Lianna*
- 1983 *Baby, It's You*
- 1984 *The Brother from Another Planet*
- 1987 *Matewan*
- 1988 *Eight Men Out*
- 1991 *Mesto upanja* (City of Hope)
- 1992 *Passion Fish*
- 1994 *The Secret of Roan Inish*
- 1996 *Samotna zvezda* (Lone Star)
- 1997 *Men With Guns*
- 1999 *Limbo*
- 2002 *Sunshine State*
- 2003 *Casa de los babys*