

JOHN CASSAVETES

slovar cineastov



»Ta knjiga je hommage največjemu, vendar še vedno presenetljivo prezrtemu in nerazumljenemu ameriškemu režiserju. John Cassavetes je milijonom gledalcev znan kot igralec, ki je nastopil v vrsti hollywoodskih filmov v zadnjih treh desetletjih — od *Edge of the City*, *The Killers*, *Rosemaryjin otrok*, *Dvanajst umazanih* v 50. in 60. letih do *Two Minutes Warning*, *The Fury*, *Whose Life Is It Anyway* in *Tempest* v 70. letih. Ker pa je manj znano, je to, da Cassavetes igra v hollywoodskih filmih v glavnem zaradi denarja, s katerim potem financira svoje nizkoprorračunske neodvisne filme. On je one-man hollywoodski studio, pogumen odpadnik, ki piše, režira, montira, financira in producira svoje filme ter pogosto v njih igra.«

To je najbrž najbolj razširjen stereotip o Johnu Cassavetesu, kakor ga — resda malce apologetsko (kar pa ne moti) — v uvodu v svojo knjigo *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience* (1985) povzema tudi Raymond Carney. Zanj je Cassavetes eskceletni »ameriški sanjač, ki poskuša obdržati pri življenju poseben ameriški sen svobodne domiselnosti in svobode izražanja v sovražnem okolju ameriške filmske birokracije, prav kakor so njegove filmske osebe ameriški sanjači, ki skušajo ohraniti svoje sanje in ideale sredi zmede, nereda in naključij njihovega vsakdanjega življenja srednjega razreda«. Pri Carneyu je ta formulacija nekakšna matrica, s katero interpretira Cassavetesovo filmsko delo, ki se mu torej kaže v razpetosti med enkratno in »kipečo« individualnostjo ter rigidnostjo in skrepenlostjo (jezikovnih, družbenih itn.) form, v katere je ujeta: »Cassavetesovi filmi so kronike o ameriških malomeščanskih sanjačih, ki poskušajo uiti življenjskim konvencijam srednjega razreda... Cassavetes je fasciniran z močjo posameznika, da si v okviru strogih prisil in omejitev izdela ekscentrično in originalno podobo... Njegovi filmi so demonstracije ogromnega navora, ki skuša priklicati v obstoj stil takšnega posameznikovega nastopa, ki bo ohranil senzibilnost in odzivnost v svetu, čeprav ga ogrožajo mehanske, podedovane, repetitivne in na videz samoumevne oblike govora in medosebnega odnosa.«

Ta napetost pa je, dodaja Carney, utelešena tudi v sami Cassavetesovi estetiki, ki radikalno pretresa sam koncept »dobro narejenega«, »dobro komponiranega« kadra, kolikor je ta nekakšna enota filmskega dogajanja: pri Cassavetesu — kot je sam rad poudarjal — prizor namreč ni podrejen dogajanju, marveč osebam, njihovim situacijam in emocijam oziroma nenehno spreminjajočem se poteku odnosov med osebami. Cassavetesov stil je dejansko poseben, vendar tudi težko opisljiv. Če bi se omejil na najbolj vidne poteze, bi lahko dejal, da ga zaznamujejo zelo veliki plani, ki dajejo podobi skoraj taktilno gostoto in na nek način preveliko, premočno navzočnost, presežek emocije, kajti ti veliki plani so predvsem tuneli emocij — skoraj obsceni in radikalno apsihološki tuneli, ker osebe nimajo nobene druge notranjosti kot tiste, ki je povnanjena v teh hiperrealističnih kosih podob. — Druga vidna poteza cassavetesovskega stila bi bila »vrtoglavo« gibanje kamere, in prav to dvoje — na eni strani skrajna bližina osebe in zožitev njenega prostora ter na drugi presenetljiva odprtost in nestabilnost scene — ustvarja konsubstancialno dvoumnost njegove filmske podobe. Kader je torej vselej stisnjen okoli oseb, ki jih kamera od blizu raziskuje, kot da bi jim hotela ukrasti kakšno skrivnost, ki bi jo ljubosumno čuvala, vendar uspe ujeti samo njihov videz,

njihovo masko, čeprav le-ta najbrž ničesar ne skriva. Hkrati pa Cassavetes vztraja pri ireduktibilnosti razlike med pokazanim in skritim oziroma med poljem in zunanostjo polja: vsak novi kader ali vsak premik kamere resda razširi prostor prejšnjega prizora, a je sam takoj omejen s svojim »poljem skritega«, kar pomeni, da se to »skrito« nenehno premešča, tako kot ta Vitellijev dolg v *Umoru kitajskega knjigovodje (The Killing of the Chinese Bookie)*, katerega edina funkcija je ta, da drži Vitellija v pasti. In prav dejstvo, da lahko cassavetesovske velike plane vsak hip odnese gibanje kamere, da je ta skoraj taktalna navzočnost osebe pravzaprav nekaj bežnega in izginevajočega, da torej ta obscena intimnost vseskozi meji na zunanost — prav to daje prizoru pečat nedolčnosti ter ga prepušča vdoru akcidentalnosti.

S Carneyem je mogoče reči, da je cassevetesovska estetika tako neodvisna, da je ni mogoče zvesti na noben filmski *lieu commun*, na nobeno obče mesto, ki se je kdaj zvalilo s hollywoodskih gričev, niti ne na newyorški novi val, ki je bil vendarle Cassavetesovo »naravno okolje«.

In ta trenutek je praviloma histerija, ki obvladuje zlasti Mabel (*Ženska pod vplivom*), Myrtle (*Premiera*), Minnie (*Minnie in Moskowitz*) in Saro (*Ljubezenski tokovi*), ženske figure v interpretaciji Gene Rowlands. Jezik histerije je jezik telesa, ki išče trenutek svoje največje krhkosti, trenutek tveganja svojega zloma. Pri Cassavetesu ne manjka podob, kjer se telo zruši, pade, kot da bi s tem odgovorilo na tesnobo (ko je na sodišču razsojena ločitev, se Sara vleže na tla, kot da bi želela suspendirati razsodbo, prekiniti vsako aktivnost in govor prisiliti k molku; ko v nekem trenutku postane družinska situacija neznosna, Mabel prične izvajati baletne geste, v znak obupanega poskusa bega). A prav prek zrušenja se telo tudi regenerira: da bi znova oživel, mora torej doseči svojo ničelno točko (tako Myrte Gordon išče krizo, da bi se izpraznila in da bi skozi praznino zmogla odigrati svojo gledališko vlogo). Regeneracija telesa poteka prek dotika, ki je lahko tako objem kot spoprijem ali klofuta. Ves konec *Ženske pod vplivom* kaže, kako se Nick in Mabel znova učita dotika, pri čemer se mešata nasilje in nežnost, klofuta in milina oziroma je sama klofuta ljubezensko dejanje (tisto klofuto, ki jo Nick primaže Mabel, si je le-ta sama želela). Podobno je v *Obrazih*, kjer Chet poskuša s klofutami oživiti Marijino telo (Marija je iz slabe vesti zaradi prešuštva zjutraj hotela storiti samomor): klofute se mešajo z Marijinim bruhanjem, Chetovim vpitjem, skakanjem po postelji in priseganjem, da jo ljudi, dokler se ta dolga scena naporega in na pol norega oživljanja telesa ne konča z objemom.

Histeričarka je zmeraj hkrati tudi igralka (najbolj očitno je to pač Myrtle Gordon v *Premieri*): če verbalno in telesno preveč govori, tedaj zato, ker želi, da jo drugi opazi. Histeričarka potrebuje publiko, ki igra vlogo tretjega, gledalca-pogleda-priče in nemega posrednika njene ljubezenske zahteve; tako se npr. imenitna scena v *Ljubezenskih tokovih (Love Streams)*, kjer Sara pripelje živali v hišo, odigrava seveda pred Robertom Harmonom, a tudi pred taksistovimi očmi, ki so zbegana priča njenega ljubezenskega cirkusa.

Pri Cassavetesu ima pravzaprav skoraj vsaka oseba histerično »potenco«, kakor je tudi vsaka scena nagnjena k histeriji. Tako je histerija, ta govornica ljubezni, hkrati način filmske figuracije, ki generira vso organizacijo prostora in uprizoritve igralčevega telesa. Kot je Cassavetes vselej zatrjeval v intervjujih, je temelj

njegovega filma igralec, ki postane v *Premieri (Opening Night)* tudi temelj filmske fikcije. To je gledališka igralka Myrtle Gordon, ki v svoji krizi vse težje razlikuje med odmorom in realnostjo: osebi, ki jo Myrtle igra na odru in ki deluje hkrati kot lik-dvojniki njenega strahu pred staranjem, se doda še tretja, Nancy, njena mlada in strastna občudovalka, ki je že na začetku filma umrla v prometni nesreči in se zdaj vrača kot fantom; Myrtle je tako razcepljena na tri osebe in dokler jih ne bo uspela razlikovati, tudi ne bo zmogla kreirati svoje vloge.

Premiera tako predstavlja mejno točko situacije, ki je temeljna situacija igralca pri Cassavetesu; igralec je nekdo, ki ne more igrati, če v vlogo ne investira del svoje življenjske energije (kar je nasprotno od metode Actor's Studia, kjer je vloga tista, ki hrani igralca). V tem filmu celo scenografija samega igralkinega stanovanja spominja na prazen oder, kjer Myrtle vadi vlogo za ceno svojega lastnega življenja.

Premiera seveda ni edini Cassavetesov film, ki je povezan z odrom. *Senca in Prepozni blues (Too Late Blues)* kažeta glasbenike v klubu, medtem ko ima *Umor kitajskega knjigovodje s Premiero* celo nekaj sorodnosti, čeprav je tu scena veliko bolj trivialna: to torej ni gledališki oder, pač pa nočni klub oz. kabaret s strip teasom; toda tu nastopa tudi nenavadna oseba, Mr. Sophistication, ki je mojster travestije, pastiša, maskiranja in imitiranja, se pravi, da predstavlja neke vrste vrnitev k izvoru gledališča kot načina ponarejanja in umetnije, v nasprotju od verističnega in skoraj naturalističnega teatra v *Premieri*.

Mr. Sophistication tako daje ekscentrično in malce underground noto, ki spremeni naravo spektakla: parada, ki se predstavlja na sceni Crazy Horse, nočnega kluba Cosma Vitellija (Ben Gazzara), namreč ni toliko tradicionalna revija strip teasa, kakor pa nekakšen *work in progress*, ki se razvije v popoln nered — točke niso nikoli vnaprej fiksirane in jih tudi ni mogoče priličiti kakšnemu modelu. Ko se Cosmo, ki mora izvršiti umor, med vožnjo k žrtvi ustavi in telefonira v Crazy Horse, da bi bil na tekočem s tem, kaj se dogaja v kabaretu, mu barman in vratar ne znata opisati točke, ki pravkar poteka. Skratka, tako v *Premieri* kot v *Umoru kitajskega knjigovodje* je dogajanje na sceni manj pomembno kot sam spektakel. In čeprav je spektakel pri Cassavetesu v neki točki zmeraj ogrožen in ne pride nepoškodovan iz svojih preizkušenj, utrujenosti in avtodestrukcije, pa je na drugi strani pred norostjo realnosti in nenehno halucinacijo življenja teater — zlasti v *Premieri* — edina točka realnega, na katero se je mogoče opreti.

Druga temeljna poteza Cassavetesovega filma je metoda, način snemanja, ki je pogosto identificiran s filmom samim. Cassavetesovska metoda je bila vpeljana s *Sencami*, ki so predstavljale pravi prelom v ameriškem kinematografskem sistemu, zastavek radikalno neodvisnega filma, posnetega s 16mm kamero na ulicah in v majhnih stanovanjih ter z nepoklicnimi igralci, osvobojenega ekonomskih prisil in veljavnih narativnih kodeksov. Sam projekt se je — anekdotično — začel tako, da je Cassavetes v polnočni radijski oddaji nagovarjal poslušalce, naj prispevajo kaj denarja, »če res hočejo videti film o resničnih ljudeh«. Naslednji dan so zbrali 2000 dolarjev. »S tem smo pričeli snemati film, pri čemer smo popolnoma improvizirali: nič ni bilo manj podobno filmu — kakor se ga pač običajno razume — kot to, kar smo mi počeli. Preprosto smo snemali prizore neke črnske družine v New Yorku... Niti najmanjše ideje nismo imeli o tem, kakšen

JOHN CASSAVETES

slovar cineastov

naj bi ta film bil. Prav tako nismo imeli pojma o filmski tehniki... In ko smo že pričeli snemati, ni bilo mogoče končati, dokler niso vsi, ki so sodelovali pri filmu, odkrili ta absolutno temeljni element: da biti umetnik ne pomeni nič drugega kot vztrajati pri želji po popolnem izrazu samega sebe... Vse osebe v mojih filmih se izražajo, kakor se same hočejo in ne, kakor bi jaz hotel. Jaz samo snemam njihovo obnašanje in skušam čim manj posegati, nikakor pa mi ne gre za to, da bi bil filmal njihovo notranjost, če je mogoče tako reči« (v intervjuju za Cahiers du cinéma, 1969, št. 205).

Obe verziji *Senc* — prva, »v kateri sem se zadovoljil z raziskovanjem filmske tehnike in iskal ritem zaradi ritma, uporabljal širokokotne objektivne, snemal skozi drevesa«, in druga, »v kateri sem poskušal filmati s stališča igralca« —jasno manifestirata temeljna načela cassavetesovske metode: identiteta med producentom in režiserjem, tehnika v službi filma (ne pa obratno), privilegirani odnos do igralca, osupljiva mešanica improvizacije in teksta (mešanica, ki gre v smeri naracije, osvobodjene svojih kadrov in klišejev) in, končno, montaža, zasnovana kot *work in progress*.

Cassavetes je pogosto zatrjeval, da je filmska tehnika zanj le sredstvo, s katerim je mogoče ujeti obnašanja in emocije. Dejansko pa je njegov odnos do tehnike bolj ambivalenten: na eni strani kader res ni cilj na sebi —*découpage* (»razrez na kadre«), ki nikoli ni vnaprej fiksiran, je vselej v službi igralcev, njihove svobode gibanja in njihovih impulzov—, na drugi strani pa cassavetesovska metoda dokazuje sijajno obvladovanje kamere, celo do te mere, da se zdi, da sama kamera postaja gibljiva sila, ki poganja gibanje igralcev in filma.

Prav to ustvarja vtis, da to, kar je posneto, ni obstajalo, dokler se ni pojavilo ne ekranu. John Cassavetes je nedvomno eden najodličnejših predstavnikov filmarjev, ki izumljajo čas in prostor med snemanjem: temeljni trenutek je zanj trenutek posnetka in zdi se, da je njegovemu notranjemu trajanju pripravljen vse žrtvovati.

Drugo značilnost cassavetesovske metode smo že omenili, to je ta »kraljevska« pozicija igralca, pri čemer je režiserjev odnos do igralca pogosto vpisan v samo fikcijo. Tako npr. v *Obrazih* Chet (Seymour Cassel) improvizira plesne vaje s štirimi ženskami, ki jih je srečal v baru; v znameniti pijanski sekvenci v *Možeh* Harry in njegova prijatelja poskušajo celo omizje pripraviti do petja, še posebej pa neko žensko, ki se upira; Cosmo Vitelli v *Umoru kitajskega knjigovodje* pa skuša pomiriti Mr. Sophistication in plesalke v svojem klubu Crazy Horse. V prvih dveh primerih gre torej za to, da osebe oz. igralec dobi šanso, da so izrazi, kakor najbolje ve in zna ali, bolje, »real, from the heart«, kakor ponavlja Ben Gazzara z mogočnim glasom; toda v obeh primerih se zadeva ponesreči zaradi alkohola in živčnosti, medtem ko Archie, Harry in Gus kot »režiserji« te scene s svojim nadlegovanjem omizja postanejo prav zoporni — to bi potemtakem pomenilo, da je režiser še preveč direktiven in nespretno poskuša vsiliti svojo voljo, da bi izzval nek realen učinek. V *Umoru kitajskega knjigovodje* pa se figura režiserja preobrazila, pridobi karizmo in gotovost vase: emocije ne poskuša več izsiliti, marveč jo, nasprotno, pusti, da sama pride do besede —režija postane majevtika, pomočnica pri porajanju besede, in režiser neke vrste divji in intuitivni analitik. »Kadar snemam film«, pravi Cassavetes v že omenjenem intervjuju, »me zanimajo bolj ljudje, s katerimi sodelujem, kot pa sam film... Nikoli ne mislim nase kot na režiserja



OBRAZI (FACES), 1968



MOŽJE (HUSBANDS), 1970

(dejansko mislim, da sem eden najslabših režiserjev, kar jih je); jaz nisem pomemben, jaz ničesar ne počnem. Pri filmu mi gre le za to, da vsi, ki sodelujejo, začutijo svoje sodelovanje kot bistveno za njih same«.

Ta intenzivna navzočnost in svoboda igralca ter skrajno in dobesedno nepredvidljivo gibanje kamere rušita vsakršno trdnost in vnaprejšnjo danost prizora, ki postane odprt za presenetljive akcidentalnosti; od tod tudi vtis improvizacije, pri čemer seveda ni toliko pomembno, ali je improvizacija dejansko bila (v *Sencah* je sicer zapisana v podnaslovu) —v filmu je dejanski samo njen učinek, čeprav gotovo ni zanemarljivo, da je Cassavetesu prav s tem, da se je obdal z zvestimi igralci (svojo ženo Geno Rowlands ter prijatelji Benom Gazzaro, Seymourom Casselom in Petrom Falkom) in si prizadeval za ustvarjalno vzdušje na snemanju, prav s tem mu je uspelo ujeti geste in »those small feelings«, ki se jih posreči zabeležiti le redkim cineastom.

Cassavetes je scenarist vseh svojih filmov, razen obeh hollywoodskih (*Prepozni blues* in *Otrok čaka*); seveda zanj scenarij ni nekaj, kar je mogoče in priporočljivo na snemanju uničiti, in prav tako ni »železen«, marveč je napisan tako, da že vključuje in anticipira naključja

snemanja ter s svojimi vrzeli spodbuja režiserjevo in igralčevo aktivnost. »Konec filma vselej napišem zadnji hip... Seveda imam neko idejo o koncu, toda ta je le redko tista, ki je potem uresničena. Moj način dela je pač tak, da sodelavci vselej kaj doprinesejo k scenariju in filmu, in to pogosto presega moje načrte... Poskušam prislusniti temu, kar občutijo v filmu, potem razmislim in zasnujem primerno sceno« (v intervjuju za *Chaiers du cinéma*, 1986, št. 289).

Vsi Cassavetesovi filmi na svoj način pripovedujejo zgodbe, vendar prav »na svoj način«, se pravi, da so novatorski tudi na ravni naracije. V *Umoru kitajskega knjigovodje* se na videz vse dogaja kot po naključju in po volji občutij oseb, manj pa po »logiki« dogajanja, pa vendar je struktura scenarija s svojimi zgodbami o dolgovih, pogodbah, mafijcih in zločinu tipično film-noirovska: mafijci prisilijo Cosma Vitellija, ki mora poravnati dolg, da ubije njihovega oz. kitajskega knjigovodjo; natanko mu razložijo, kako mora ravnati (s kakšnim avtom se naj pelje, kako naj se pritihotapi v vilo itn.), so kot kakšni scenaristi, ki mu pripravijo sekvenco in vanjo vključijo tudi njegovo smrt. Toda potem se nič ne dogaja tako, kot so predvideli, kajti Cosmo mora improvizirati: pokvari se mu avto, ko gre kupit hamburgerje, s katerimi naj bi pomiril pse v vili svoje žrtve, mu trčena prodajalka noče dati mesa kar v žep, potem se ustavi brez motiva in telefonira v *Crazy Horse*, medtem ko se v trenutku umora bolj zanaša na svoj instinkt, kot pa na navodila poklicnih morilcev. Skratka, vloga scenarija pri Cassavetesu je podobna tej sekvenci: scenarist mora znotraj strogega reda vpeljati naključja, akcidentalnost, katastrofo, ki zasučejo pripoved v neznano oz. nepredvideno smer. Klasična naracija bi se v tej sekvenci osredotočila na klimaks, tj. umor, Cassavetes pa pokaže vse zavoje in težave naloge, se zanima za podrobnosti in ne dela hierarhije med »močnimi« in »praznimi« trenutki. Cassavetesovski scenarij, ki ga torej ne vodi »logika« dogajanja, marveč sama narava prizora, je nenehna destabilizacija naracije, vpeljujoča nedolžnost in eruptivnost eksistence kot sam način pripovedi.

Že v *Sencah* se kot »temeljni motiv« cassavetesovskega filma najavi družina. *Senca* so rahlo komična pripoved o dveh bratih in sestri, ki skušajo najti svoj stil, svojo »partijo« v newyorški džungli glasbenega show businessa. Njihove identitete zaplete dejstvo, da sta mlajši brat in sestra črnca, ki se imata za belca, medtem ko se starejši brat Hugh skuša uveljaviti kot črnski jazz pevec. Mlajši brat, Ben, je beatniški klatež, ki je prebral Jacka Kerouaca in preizkuša razne variacije mladeniške vloge. Prava »zvezda« je njuna sestra Lelia, ki se lišpa, flirtira na vsakem srečanju in je preveč živa in dramatična figura, da bi se dala zvesti na eno samo identiteto, še najmanj pa na rasno. Prav zato je tako dramatičen trenutek, ko Tony, ki ne ve, da je Lelia črnca, pospremi svojo ljubico domov, kjer spozna njena brata; tu se znajde v hudi zadregi in se poskuša odkupiti tako, da povabi Lelio na kosilo, tedaj pa poseže vmes njen brat Hugh, ki Tonyja spodi in potolaži sestro, rekoč, »saj imaš mene«, ko ona stoka, da ljubi Tonyja. Hugh je torej tisti, ki ima zadnjo besedo, ker se predstavlja kot varuh družine, njene integritete in vloge zatočišča pred zunanjo agresivnostjo.

V *Ljubezenskih tokovih* se Cassavetes spet loti — sicer na drugačen način in zunaj rasnega konteksta — boleče analize razmerja med bratom in sestro, le da zdaj sestra, Sarah Lawson (Gena Rowlands), in brat, Robert Harmon

(John Cassavetes), nista več mlada in se najmeta po več letih ločitve, vrh tega pa šele po eni uri zvemo — in to po telefonu — da sta brat in sestra (medtem ko sta igralca, John in Gena, v resnici mož in žena), kar seveda samo utrjuje latentnost incestuozne narave njunega razmerja. Ta incestuozna narava ni nikoli direktno evocirana, toda od trenutka, ko pride Sarah v Robertovo hišo, postane skrajno težko doumeti pravo naravo njunega razmerja. Le-to je torej globoko dvoumno, saj spominja tako na odnos zelo dragih prijateljev kot na odnos starih ljubimcev in, končno, na odnos brata in sestre. A naj je njuno razmerje še tako tesno, pa v *Ljubezenskih tokovih* ravno družinske celice ni več oziroma je popolnoma razpočena v omrežju nevrotičnih in konfliktnih odnosov ter hkrati norega upanja, da jo je še mogoče obnoviti (tudi s pomočjo domačih živali, torej sklicujoč se na Noeta). Emblematična je sijajna sekvenca s telefoni, kjer se štiri osebe (Sarah, njen bivši mož, njuna hči in Robert Harmon) hkrati pogovarjajo na isti liniji (s štirimi aparati) in ustvarjajo totalno komunikacijsko zmedo, kjer se poslušajo, ne da bi se razumeli.

Pri Cassavetesu ima zakonski par dve možnosti: da se zaplete v svoja protislovja (*Obrazi, Ženska pod vplivom*) ali pa da se odpre navzven in se spremeni (*Minnie in Moskowitz, Big Trouble*). *Obrazi* skoraj klinično raziskujejo par v popolni krizi: mož in žena se skušata »rešiti« s prešuštvo, zaživeti drugače in z drugim, toda prav to drugo je nemogoče, ali, bolje, intimnost z drugim (tako možem kot ljubimcem) je tista, ki je neznosna, in v neznosnosti dobesedno ponavzočena v skrajni bližini, tj. v velikih planih, in v »zbezanem« gibanju kamere. *Obrazi* so sestavljeni iz dolgih prizorov, toda njihova razkosanost in nestabilnost dajeta učinek ne-celosti, vrzelasti, manjkavosti, in prav skozi te špranje se prevaja nerodnost in nemožnost odnosov med osebami, te špranje so vir hysterij, depresij in delirijev, v katerih se lahko osebe vsak hip znajdejo.

V *Minnie in Moskowitz* sta na nek način prevzeti osebi iz *Obrazov*, call-girl Jeannie in playboy Chet, kot da bi Cassavetes za ta »svobodna duhova« skušal najti dom.

Minnie (Gena Rowlands, ki je igrala Jeanie) dela v Muzeju moderne umetnosti v Los Angelesu, Seymour Moskowitz (Seymour Cassel, ki je igral Cheta) pa je malce trčen newyorški beatnik (z zavihanimi brki in dolgimi lasmi, spetimi v čop), ki dela na parkiriščih. Njuno razmerje je popolnoma frenetično, čista eskalacija protislovnosti in neskladnosti — od tod tudi nenehno sprevačanje scen iz enega stanja v drugo, kot npr. v sekvenci, ki se prične z njuno romantično podobo, toda hkrati irealizirano s parodijo filmskega citata: peljeta se v Seymourjevem tovornjaku, pokazana sta od zunaj, skozi šipo, na kateri poplesujejo odsevi mestnih luči, ki nato v daljnem planu nadomeščajo zvezde, kajti njuno vožnjo spremlja Straussov valček iz *Odišeje 2001*; brž ko prideta iz te scene, se že spreta, ker Minnie noče iti plesat, zato pa potem zapleše kar ob tovornjaku; in ko že odhajata v klub na ples, se pojavi njen znanec, ki se mu Minnie sramuje predstaviti Seymourja; ta se jezen in užaljen odpelje, a jo počaka pred njeno hišo, kjer ga Minniejin znanec pretepe; Minnie ga pelje v svoje stanovanje in tu udarja z glavo ob zid in grozi, da se bo ubil, če mu ne verjame, da jo ljubi, vendar se ta scena sprevrže v čisto grotesko, ko si Seymour s škarjami pomotoma ostriže brke — skratka, od romantike do banalnih sporov in od teh do nore ljubezni, ki je spet banalizirana s smešno gesto. Kljub temu pa ta nemogoči par nazadnje le postane ljubezenski in po imenitni »seansi«

JOHN CASSAVETE

slovar cineastov z njunima materama — zlasti Seymourjevo, ki sina neusmiljeno portretira kot butca — tudi zakonski par. Toda finale je popolnoma nepričakovan, to je neverjetna in na pol irealna slow motion scena, v kateri sta Minnie in Seymour obdana s kopico otrok in s taščama: tak finale je seveda možen zaradi bližine Hollywooda — s tem filmom, ki se navezuje na tradicijo screw-ball komedije, se namreč prične Cassavetesova »revizija« njegovega odnosa do hollywoodske tradicije, ki se ji je doslej upiral —, na drugi strani pa vendarle ponuja vsaj utopično možnost družine. *Gloria* se prične z iztrebljenjem družine, od katere ostane samo deček Phil, ki ga prevzame Gloria (Gena Rowlands), sama bivša članica tiste »velike družine«, mafije, ki je pobila dečkovo družino. Deček ji je sprva v čisto nadlego, toda od prisilne adoptivne matere polagoma — skozi nevarnosti ter njun odnos privlačnosti in odbojnosti — postane več kot mati, »vsa družina«, kot ji prizna mali Phil.

Ena sama družina pa je tudi »trdo jedro« Cassavetesove filmske ekipe (v glavnem isti igralci in producent Al Ruban). Njegovi filmi o družini torej postajajo v »družinskih« pogojih in celo pri njemu doma (*Obrazi*, *Ženska pod vplivom* in *Ljubezenski tokovi* so bili posneti v njegovi hiši); toda ta cassavetesovski »home movie« ni kakšna »zarotniška« celica zoper Sistem, marveč preprosto »enota« neodvisnosti znotraj ameriškega filmskega sistema. Cassavetesove osebe, ki se premetavajo v teh družinskih celicah, se iz njih vlečejo ali vanje težijo, imajo pogosto logorejo, se pravi, da vse to počnejo z izredno klepetavostjo. Že to kaže, da smisel tega, kar povedo, ni tako pomemben kot sam akt izjavljanja, samo neposredno govorno dejanje, ki je podano v vsej svoji nečistosti, tj. z jecljanjem, pokašljevanjem in zastoji. V *Obrazih* kipijo celi slapovi neprekinjenih in pogosto zlomljenih monologov, ki se previjajo skozi jok, smeh, hrup, onomatopeje, aliteracije, besedne igre, popevke, blebetanje in ponavljanje ter se nazadnje razkrojijo v delirantnem smehu. Smeh, ki je hkrati tostran in onstran vsakega smisla, izbruhne nenadoma in izvotli pogovor: ko Richard Frost svoji ženi grobo najavi, da se hoče ločiti, le-ta povsem nepričakovano izbruhne v smeh, ki je najprej sproščen, nato pa vse bolj nevrotičen in skremžen. Smeh Cassavetesovih oseb je pogosto na robu norosti in prevaja tako enkratno posameznikovo razbremenitev kot divjo privlačnost praznine.

Nasprotno pa pogovor poskuša ravno zamašiti eskistencialno praznino. Tak je npr. Zelmov frenetičen monolog v *Minnie in Moskowitz*: Zelmo je poslo vnež, ki ga Minnie sicer ne pozna, a gre z njim na kosilo; takoj poskuša navezati intimen pogovor, a bolj kot je Minnie molčeča in že obžaluje, da je pristala na to srečanje, vse bolj in vse glasneje prične Zelmo govoriti o sebi — postaja čisto govorilo, ki ne obvladuje toliko govora kot pogovor obvladuje njega: govor je ta, ki ga dobesedno nosi na podlagi temeljnega in spregledanega konverzacijskega nesporazuma. Sicer pa je ta film poln nesporazumov in preprirov, ki ne razsajajo le med naslovnima junakoma, marveč v skoraj vseh epizodnih prizorih (z izjemo tistega, kjer Minnie s svojo prijateljico ob vinu razpravlja o filmih); a bolj ko se lomi komunikacija, ki od verbalnega spora neredko preide k fizičnemu, lepše uspeva odnos med Minnie in Seymourjem, kar pomeni, da je finalna spojitev para čisti učinek polomije govorice, njenih spodrsrljajev in razpok, skozi katere se tihotapita in oprijemata njuni telesi.



MINNIE IN MOSKOVITZ (MINNIE AND MOSKOVITZ), 1971



ŽENSKA POD VPLIVOM (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE), 1975

In skoraj tako kot lijejo slapovi govorice, tako lebdijo tudi hlapovi alkohola. Cassavetes (ki je sam veliko pil in od tega verjetno tudi umrl) je znal posneti pijanost kot gonilno silo filma. Eksemplarični so seveda *Možje* (*Husbands*), kjer se trije prijatelji — Harry (Ben Gazzara), Archie (Peter Falk) in Gus (John Cassavetes) — nalivajo s pivom, da bi pozabili na smrt četrtega prijatelja, in končajo v neverjetni pijanosti. Avtentičnost in izjemnost te dolge scene je povezana tudi s tem, kar ji predhaja: po pogrebu svojega prijatelja se potikajo po mestu, igrajo košarko, vmes pa obsesivno ponavljajo vprašanje »what we gonna do?« (»kaj bi počeli?«). Prav to vakantno in deviantno stanje je torej tisto, ki anticipira opijanjenje; in Cassavetes zna izvrstno podati trenutke, ko se ne zgodi nič posebnega, pravzaprav nič drugega kot občutek minevanja časa.

Kot kaže, pa ima pijanost, naj bo deprimirajoča ali poživljavača, paranoična ali efektivna, dva pola — negativnega in pozitivnega: tako v *Obrazih* alkohol razvija paranojo, povečuje agresivnost in podčrtuje katastrofičnost skoraj vsake scene, nasprotno, pa v *Premieri* Myrte Gordon obvaruje norosti; in če je pri Cassavetesu pijanost bolj telesno kot pa duševno stanje (zato je tudi obnašanje oseb v *Obrazih* in *Možeh* videti tako neumno in smešno, tako »preveč človeško«), pa je lahko tudi najbližja pot v lucidnost (Minnie, na primer, ob kozarcu vina postane bister filmski kritik).

V *Možeh* je prijateljova smrt tista, ki Archieja, Harryja in Gusa, moške srednjih let in srednjega razreda, vrže iz tirnic njihove vsakdanjosti ter napelje v »igrivost« in »uživanje življenja«. Uživanje življenja je pri Cassavetesu uživanje trenutka, ki je sama snov njegovega filma. In kaj definira trenutek? Definira ga predvsem izostren občutek, da se bo na ekranu nekaj res zgodilo: to je nekaj, kar nastopi prvič in zadnjič ali enkrat za vselej, čista kontingenca, ki postane esenca. Takšen trenutek je npr. tisti, ko se Gus v postelji v londonskem hotelu bori z ogromno žensko, ali ko Harry kar na lepem plane v jok pred Angležinjo, Archie pa začne brez razloga in brezumno vpiti, ker se ni razumel z Japonko. Bistvena in najbolj vidna poteza trenutka je torej smešnost, smešnost kot začasna odstavitev smisla in kot občutek, zaznan v samem drobovju, da trenutek nima nobene vrednosti oziroma da velja le kot čisto naključje človeškega razgaljenja, človeške ničnosti. Sam trenutek smrti je lahko smešen, kot npr. v *Umoru kitajskega knjigovodje*, ko Cosmo Vitelli ustrelji mafijca in le-ta, umirajoč v svojem bazenu, reče: »Slabo se počutim. Žal mi je«; kot se na eni strani kot otrok ne bi zavedal svoje bližnje smrti, na drugi pa je že onstran nje.

Smešnost je torej samo (in prav) trenutek v cassavetesovskih filmih, ki nenehno spreminjajo ton: brž ko se pojavi nek impulz, ga že spodrine drugi, iz smeha se v aritmiji manične depresije prehaja v solze in osebe so kot »prestreljene« s silami, ki jih mečejo sem ter tja, kot da so igrače v krogu se vrteči igri razlik in na zapleteni lestvici emocij.

To noro gibanje v Cassavetesovih filmih spominja na fugo. V *Gloriji* bi uvodna nočna panorama ogromnega newyorškega stadiona lahko bila dobesedno blesteča metafora tega vrtenja v krogu — stalnega bežanja naprej in vračanja nazaj — ki zaznamuje obupno reševanje obeh oseb, Glorije in Phila, iz mafijskega obroča; v tem območju smrtno igre so edini »mrtvi« trenutki (»mrtvi«, kolikor predstavljajo njen odmor) prav tisti, ko se znajdeti na pokopališču, med njimi pa je možno samo obsesivno ponavljanje istih voženj (s taksijem, avtobusom) in istih partij emocij (strahu, negotovosti), iz katerih pa vendarle vznikne tudi edinstvena — popolna ljubezen.

Tudi Cosmo Vitelli (*Umor kitajskega knjigovodje*) se nenehno ujema v zanke. To je strasten hazarder, ki izgublja denar in se zadolžuje pri mafijcih, računajoč, da bo lahko dolg kdaj poravnal; toda njegova zguba je brezmejna (zadolževanju ni konca), ni je mogoče poravnati, niti ne z umorom — ta zguba terja njegovo pogubo, in dejansko se vse bolj zgublja (izginja in obupano blodi) ter izgublja kri (madež na srajci). Toda niti njegova smrt je ne more poravnati, ker je manj gotova (Cosmo leži ranjen pred svojim nočnim klubom, v katerem se končuje točka strip-teasa: morda bo umrl, morda preživel) kot sama zguba: edino ta je temeljna in dokončna, se pravi, neskončno odprta. Cassavetesevi filmi se ne pričnejo z »začetkom« in se ne končajo s »koncem«: kakor vanje pogosto vstopamo tako, kot da bi vdrli v neko sceno, ki že »od prej« poteka, in se najdemo v presenetljivi bližini z osebami, kot da bi jih že od zdavnaj poznali, tako je tudi konec pogosto poljuben oz. je le prekinitev toka, te emocionalne (*love streams*) in ekscentrične energije, ki se razvija v blokih realnega in nedovršnega trajanja.

Filmografija

Sence (*Shadows*, 1958—59), s. in r. j. Cassavetes; k. Erich Kollmer in Al Ruban; g. Charles Mingus; i. Hugh Hurd, Lelia Goldoni, Ben Curruthers; p. Maurice McEndree in Nikos Papatakis, t. 60 (16-mm verzija iz 1958) in 87 (na 33 mm povečana verzija iz 1959).

Prepozni blues (*Too Late Blues*, 1961), s. Richard Carr in Cassavetes; d. f. Lionel Lindon; g. David Raskin; i. Bobby Darin, Stella Stevens, Everet Chambers; p. Cassavetes (za Paramount); t. 103'.

Otrok čaka (*A Child Is Waiting*, 1963), r. Cassavetes; s. Abby Mann; d. f. Joseph La Shelle; i. Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands, Bruce Ritchey; p. Stanley Kramer (za United Artists), ki je film tudi končal; t. 102'.

Obrazi (*Faces*, 1968), s. in r. Cassavetes; d. f. Al Ruban; i. John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel; p. Maurice McEndree, Al Ruban; t. 220' (prva verzija), 129' (druga verzija).

Možje (*Husbands*, 1970), s. in r. Cassavetes; d. f. Victor Kemper; i. Ben Gazzara, Peter Falk, J. Cassavetes; p. Al Ruban in Saw Shaw (za Columbio); t. 142'.

Minnie in Moskowitz (*Minnie and Moskowitz*, 1971), s. in r. Cassavetes, d. f. Arthur Ornitz; i. Gena Rowlands, Seymour Cassel; p. Al Ruban; t. 115'.

Ženska pod vplivom (*Woman Under Influence*, 1975), s. in r. Cassavetes; d. f. Mitch Breit; i. Gena Rowlands, Peter Falk; p. Sam Shaw; t. 146'.

Umor kitajskega knjigovodje (*The Killing of the Chinese Bookie*, 1976—78), s. in r. Cassavetes; d. f. Mitch Breit; i. Ben Gazzara, Timothy Agoglia, Seymour Cassel; p. Al Ruban; t. 135'.

Premiera (*Opening Night*, 1978), s. in r. Cassavetes; d. f. Al Ruban; i. Gena Rowlands, J. Cassavetes, Ben Gazzara, Joan Blondell; p. Al Ruban; t. 144'.

Glorija (*Gloria*, 1980), s. in r. Cassavetes; d. f. Fred Schuler; i. Gena Rowlands, John Adames; p. Sam Shaw; t. 110'.

Ljubezenski tokovi (*Love Streams*, 1984), s. Ted Allan in Cassavetes; r. Cassavetes, d. f. Al Ruban; i. Gena Rowlands, John Cassavetes, Seymour Cassel, p. Al Ruban in Cannon Group; t. 11'.

V težavah (*Big Trouble*, 1986), s. Warren Bogle; r. Cassavetes; d. f. Bill Butler; i. Peter Falk, Alan Arkin, Charles Durning, Robert Stack; p. Columbia; t. 93'.