

MONTE HELLMAN

simon popek

“Rad se deklariram za pripovedovalca zgodb”

Ker se pogovarjava v kontekstu retrospektive New Hollywood: Trouble in Wonderland (1967–76), naj povem, da sem bil kar malce presenečen, ko sem med filmi retrospektive zagledal vaše ime, pa tudi imena nekaterih drugih režiserjev, katerih filmi niso sodili v *mainstream* tedanje produkcije. Kadar ljudje govorijo in pišejo o novem Hollywoodu, običajno citirajo imena kot Scorsese, Friedkin, Spielberg, Lucas, med manj znanimi morda Rafelsona in Ashbyja ... Ste se sami kdaj čutili kot del te generacije? Ne nazadnje ste prvi film, *Beast From the Haunted Cave* (1959), posneli že konec petdesetih ...

Sam se nikdar nisem počutil kot član kakšne skupine, verjetno se niti ostali niso zavedali, da pripadajo pomembnemu gibanju, ki bo spremenilo podobo ameriškega filma. Coppola je prav tako delal za Corman, zato sem ga poznal, nekajkrat sva bežno sodelovala. Poznal sem Petra Fondo, Bogdanovicha, tudi Scorseseja, vendar ne prek Corman. Vsi smo pač začeli snemati filme ob približno istem času, zato si, logično, postopoma spoznaval posamezne *playerje*.

Roger Corman je bil brez dvoma “boter” Novega Hollywooda, lansiral je kariere večine danes pomembnih ameriških režiserjev, ki so začeli v šestdesetih ...

Vsekakor je imel velik vpliv pri formiranju teh mladih ljudi, še posebej v produkcijskem smislu.

Kako ste ga spoznali?

Moja tedanja žena je bila igralka, nastopala je v nekaj Cormanovih filmih, zato sem začel Rogerja srečevati na zabavah. V tistem času sem ustanavljal lastno gledališče in sem ga prosil za majhen prispevek oziroma – kakor sem mu razložil – za vložek v novo podjetje. Dal mi je tisoč dolarjev, najeli smo gledališče za obdobje enega leta, potem pa lastnik ni hotel podaljšati najemne pogodbe, saj je zgradbo prodal, v njej pa so uredili kinodvorano. Tedaj je Corman rekel, naj potek dogodkov vzamem kot “znamenje”; namignil mi je, da je nastopil čas za prestop v svet filma. Takoj mi je ponudil režijo.

Beast From the Haunted Cave, vaš prvenec, je grozljivka, t.i. *monster-movie*, posnet v “klasični” maniri poceni eksploatacijskih filmov petdesetih let. Film nekako ne paše v vaš opus, zato se postavlja logično vprašanje: je šlo za “take-it-or-leave-it” vstopnico v svet filma, ki je niste mogli zavrniti?

Predvidevam, da vas grozljivke niso ravno zanimale.

Res je, nisem se ravno videl v tem žanru. Toda imel sem dokaj veliko svobodo pri oblikovanju scenarija. Veste, Roger je povečini snemal en in isti scenarij, kar je bil njegov *hommage, rimejk* ali kraja – vzemite kakor hočete – filma *Key Largo* (1948, John Huston). Oboževal je ta film, posnel ga je vsaj petkrat. Za *Beast From the Haunted Cave* je scenarij napisal Leo Gordon, vendar Roger z njim ni bil najbolj zadovoljen, zato je prosil mene in Chucka Griffitha, naj napiševa novo verzijo. Njegovo edino vodilo je bilo: še enkrat napišita *Key Largo*. Ideja o gangsterju in njegovem dekletu, ki se znajde med dvema moškima, mi je bila všeč.

Že v prvem filmu je vidna vaša ljubezen do eksterierjev ter do neprestanega gibanja, potovanja protagonistov. Vaši junaki so kot morski psi, morajo se premikati, da bi preživel. V *Beast From the Haunted Cave* morajo roparji v gorah doseči pristajalno stezo, v *Back Door to Hell* (1964) je radio uničen, zato se morajo vojaki infiltrirati v japonsko bazo, v *Cockfighterju* (1974) Warren Oates neprestano potuje od enega petelinjega dvoboja do drugega, v *Ride in the Whirlwind* (1967) Nicholson beži pred linčarji, *Two-Lane Blacktop* (1971) in celo *Shooting* (1967) – resda vestern – pa sta tako ali tako esenci *road-movieja*. Je bilo neprestano snemanje na lokacijah posledica majhnih proračunov ali je šlo za zavestno ljubezen do “cestnega” filma?

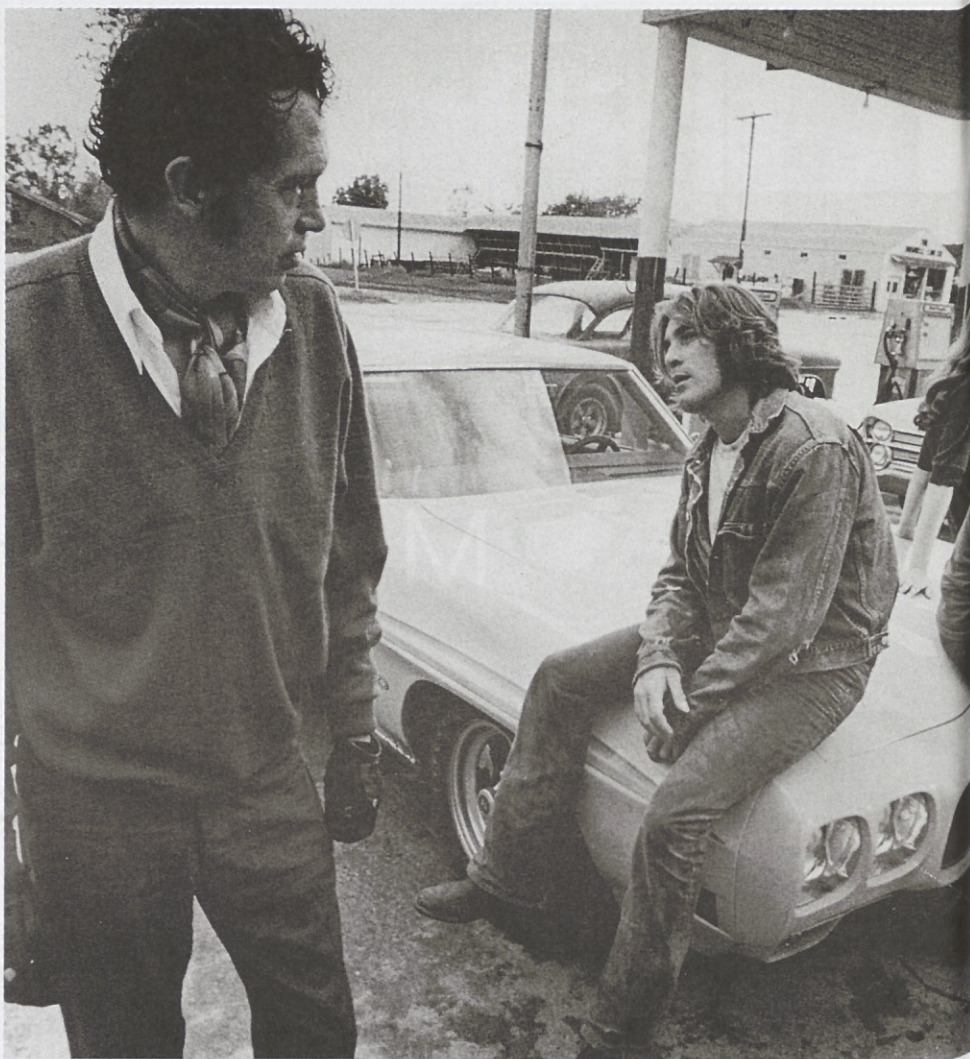
Ideja *road-movieja* me je vedno zelo privlačila. Na moje ustvarjanje sta vplivala dva moža, gledališki režiser Arthur Hopkins s svojo filozofijo o ustvarjanju – tako v gledališču kot na filmu – in Siegfried Kracauer, ki je napisal knjigo *Redemption of Physical Reality*. V njej zagovarja tezo, da se edini pravi film odvija na cesti; da če snemaš v studiu ali v interierju brez oken, potem to



Cockfighter



Shooting



Peklenški asfalt

ni film, saj je film neizbrisno povezan s cesto. Ta ideja se mi je vtisnila v spomin, zato sem se vedno vračal h Kracauerjevimi izhodiščem in zavračal projekte, ki se ne odvijajo zunaj.

V sredini šestdesetih se je ameriški film nenadoma pričel zavedati realnosti okrog sebe, režiserji so postali politično ozaveščeni, zelo glasno so kritizirali ameriško politiko in družbo. Kako ste vi dojemali te spremembe? Teh sprememb v bistvu nikoli nisem dojemal skozi film, res pa je, da je bilo tedaj nemogoče ne imeti izoblikovanega mnenja do zgodovine in časa, v katerem smo živeli. Tega smo se vsi zavedali. Vse skupaj se je začelo z atentatom na Kennedyja, ki je vsem spremenil življenje. Če bi nekdo posnel družbeno kritičen film pred letom 1963, bi bil povsem drugačen.

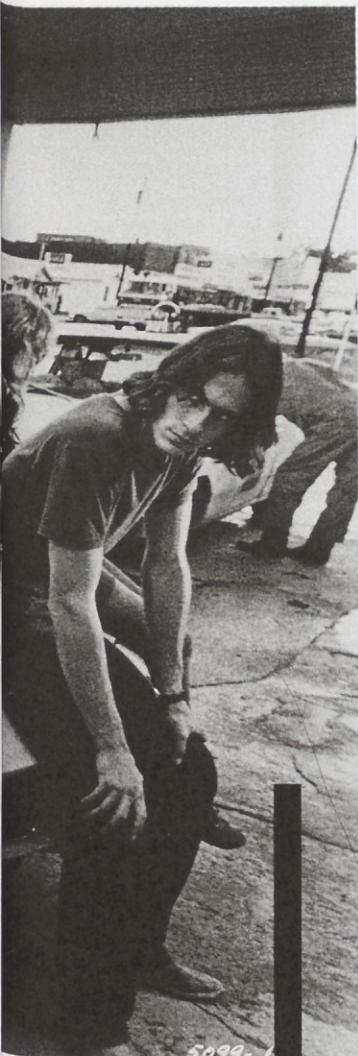
Vse skupaj se je še zaostriilo po letu 1968; tedaj so se razcveteli kontra-kulturni filmi, med katerimi po mojem mnenju zavzema posebno mesto *Two-Lane Blacktop*, z vso pripadajočo pesimistično poetiko. Junaki čez Ameriko dirkajo dobesedno brez vsakršnega razloga. Šestdeseta so bila zelo dinamično obdobje, čeprav stvari nerad artifično razporejам po dekadah. A dejstvo je, da so se tedaj po številnih koncih sveta dogajale radikalne spremembe. Dva centra, ki sta bila v tej dinamiki soudeležena in jo hkrati povzemala, nemalokrat tudi zelo radikalno, sta bila London in Los Angeles, še posebej Hollywood. Los Angeles je nasploh zelo dinamično mesto, stvari se najprej zgodijo tam, deset let kasneje v San Franciscu in čez dvajset let v Pekingu.

Na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta so številni "mali", neodvisni režiserji postopoma prestopili v prvo holivudsko ligo. Sami ste nekako ostali na obrobju, izven *mainstreama*. Je bila to zavestna odločitev ali vam enostavno nikoli niso ponudili velikega studijskega filma?

Moja najboljša izkušnja – veliko boljše kot ob katerem koli neodvisnem projektu – je bilo snemanje filma *Two-Lane Blacktop*, ki je bil studijska produkcija. Imel sem več ustvarjalne svobode, manj težav s producenti, vse je bilo boljše. Nikoli nisem imel nič proti studijskim filmom. Rad bi delal z zadostnim proračunom, ne nujno z visokim; v resnici denarja nikoli ni bilo dovolj. Ob snemanju *Two-Lane Blacktop* se mi je zaradi velike medijske pozornosti zavrtelo v glavi; ponujali so mi številne scenarije, sam sem bil malce naiven, pa tudi aroganten. Izbral sem samo en film, ki sem ga res hotel posneti, *Pat Garret in Billy the Kid*, ostale tri ponujene sem zavrnil. Če bi tedaj vedel vse to, kar vem danes, bi sprejel vse štiri.

Kakšna je zgodba okrog *Garreta*, ki ga je potem posnel Peckinpah?

Pripisujem si številne napake, ki sem jih naredil v življenju, toda v tem primeru je šlo za napako mojega producenta. Projekt sta si delila dva studia, Columbia in MGM; prvi studio naj bi ga posnel, drugi zgolj razvil. "Razvijati projekt" je grda beseda in proces, ki se mu izogiba vsakdo, ki ima vsaj malo pojma o filmskem poslu. Nikoli ne sprejmi projekta v razvoju; MGM je plačal veliko denarja za razvijanje scenarija, potem pa ga nikoli ni poslal v realizacijo. Tri leta kasneje so prišli novi studijski šefi in projekt je dobil Peckinpah; njegov producent je namreč v tem času postal šef studia.



Zanimiva zgodba, *Garret* danes slovi kot "dekadentni" vestern oziroma film, ki je dokončno ubil žanr. Očitno ste bili usodno povezani s koncem žanra, saj ste sami posneli enega prvih res drugačnih vesternov. *Shooting* po skoraj štiridesetih letih še vedno izgleda, kot bi padel z drugega planeta!

Zelo sem ponosen na delo, ki sem ga skupaj z Rudyjem Wurlitzerjem opravil za film *Pat Garret in Billy the Kid*. Studio je naročil zgodbo o Billyju the Kidu, kar so v Holivudu posneli nešteto krat, celo kadar film v naslovu ni imel njegovega imena. Brandov *One-Eyed Jacks* je lep primer. Odločila sva se povedati zgodbo o edinem obdobju njegovega življenja, o katerem nihče ni vedel nič; od časa, ko je pobegnil iz zapora, do njegove smrti. V tistem času je Billy izginil neznano kam, zato ni nobene zgodovinske reference. Imela sva popolno svobodo, da ustvariva svojo interpretacijo delčka njegovega življenja, zgodbo, ki je še nihče ni povedal. In to me je izrazito pritegnilo k projektu.

V Peckinpahovem filmu niste navedeni kot soscenarist. Ne, Sam mi je vrnil uslugo tako, da je nastopil v mojem filmu *China 9, Liberty 37* (1978).

Koliko vašega scenarističnega dela je ostalo v Peckinpahovem filmu?

Moram reči, da je scenarij skoraj v celoti delo Rudyja Wurlitzerja; jaz sem bolj ali manj "režiral" njegovo pisanje. Toda Sam je v resnici posnel moj film. *Garreta* občudujem, ne vem, če bi ga sam lahko posnel bolje. Med drugim sem zavrnil tudi film *Junior Bonner*, ker mi scenarij ni bil všeč. Sam ga je predelal in ustvaril še en lep film. Zame je bila to dobra šola, odtlej sem vedno sprejel slab scenarij, saj sem se naučil, da ga lahko spremeniš in posnameš dober film.

Ali *Cockfighter*, ki ste ga posneli po obeh "bližnjih srečanjih" s Peckinpahom, zato tako spominja na njegovo delo? Vplivi so vsekakor vidni ...

Težko bi rekel. Ne morem biti kritik lastnega dela, lahko le rečem, da nisem zavestno kopiral njegovega sloga. *Cockfighter* res vsebuje sanjsko sekvenco, posneto v *slow-motionu*, če merite na vplive ...

Če se vrneva k filmu *Shooting*; v sredini šestdesetih so mnogi režiserji demitizirali klasični vestern in njegove žanrske kodekse, kot marketinško zanimiv žanr je vestern vsaj v kinodvoranah zanesljivo usihal, vi pa ste posneli po mojem mnenju enega najradikalnejših predstavnikov t.i. anti-vesterna.

No, rekel bi, da je v *Shooting* še vedno veliko klasičnega mita. Lik Jacka Nicholsona je temeljil na liku Jacka Palanca v filmu *Shane*. Warren Oates je po drugi strani čist, klasičen vestern junak dobrega značaja, nekakšen Gary Cooper.

Toda težko bi rekli, da gre za klasičen narativni film; po svoje je skoraj abstrakten.

Sam rad rečem, da je *Shooting* surrealen vestern; kot takšnega sem ga koncipiral in moram reči, da sem bil s končnim rezultatom zelo zadovoljen. Sam se rad deklariram za pripovedovalca zgodb, se pa strinjam, da v *Shooting* ni ravno veliko zgodb, morda fragment zgodbe (smeh).

So vas za *Shooting* inspirirali evropski režiserji ali zgolj ameriška tradicija?

Z Jackom Nicholsonom sva si pred snemanjem *Ride in the Whirlwind* in *Shooting* (oba so posneli istočasno, op.p.) ogledala številne klasične vesterne, *Poštno kočijo*, *Mojo drago Klementino*, *Shanea*, *Enookega Jacka*. Spoštovala sva žanr, hkrati pa sva hotela narediti nekaj drugačnega. Namen ni bil zlomiti žanr, temveč ga malce prilagoditi. Menila sva, da so se v vestern zažrtli številni klišeji, zato sva se jim zavestno izogibala in vnesla elemente presenečenja. Filma sta precej različna, kar je po svoje logično, saj sem imel dva različna scenarista (Jack Nicholson, Carol Eastman, op.p.), ki sta imela na žanr različne poglede, toda obe zgodbi tečeta precej nepredvidljivo.

Kaj se je zgodilo koncem sedemdesetih? Nenadoma niste več mogli snemati filmov. Ste bili žrtev vzpostavitve fenomena *blockbusterja*, ki sta ga sprožila žrelo in *Vojna zvezd*?

Historično gledano ljudje res rečejo, da je koncu obdobja botrovalo *Žrelo*. No, vsaj v mojem primeru gre za precej bolj preprosto razlago, namreč, Jack Nicholson je prenehal producirati moje filme. Posnel sem veliko filmov, ki jih je produciral Jack, nato pa sva se razšla. Svojo nesrečo lahko torej zvalim na Jacka (smeh).

Je šlo za kak spor ali za prijateljsko ločitev?

Še vedno sva se videvala, sploh ni šlo za spor. Moram reči, da nikoli nisva bila prijatelja v družabnem smislu, nisva popivala skupaj ali se družila po zabavah, najin odnos je bil strogo kreativne oziroma umetniške narave.

Nekaj me še posebej zanima: kako ste postali izvršni producent pri *Reservoir Dogs*?

Najprej so mi ponudili, da bi režiral Tarantinov scenarij. Prebral sem ga, bil mi je zelo všeč, toda ko sem se srečal s Tarantinom, mi je sporočil, da ga bo režiral sam. Nekaj dni prej je scenarij za *Pravo stvar* prodal za 50.000 dolarjev in bil je odločen, da ga posame sam, četudi zgolj za to vsoto, na lastne stroške. Opravičil se mi je, ker mi je kradel čas, hkrati pa prosil, če bi mu pomagal pri zbiranju denarja. Sprejel sem ponudbo.

Kako vidite današnji ameriški neodvisni film? Meni osebno se zdi, da je *Šund* leta 1994 v enaki meri ubil cvetočo neodvisno sceno, kot je *Žrelo* leta 1975 ubilo pojem kreativnega režiserja znotraj holivudskega sistema. Pojem neodvisnega ameriškega filma po moje danes sploh ne obstaja več; večina samo išče najkrajšo pot do velike produkcije, "neodvisni" filmi so praviloma še boj kompromisarski kot studijska produkcija.

Nimam posebnega modela, po katerem bi izbiral filme, ki ji hodim gledat; malo berem, malo spremljam odzive, na splošno pa vse manj spremljam neodvisno produkcijo, ki me povečini ne motivira več. Zadnjih deset let se obračam proti drugim koncem sveta; všeč so mi novi tajvanski filmi, predvsem Tsai Ming-liang, v Franciji Arnaud Desplechin.

Noben ameriški režiser?

Čenim talent Wesa Andersona, predvsem njegov prvenec *Bottle Rocket*. Drugi in tretji me nista tako navdušila, toda prepričan sem, da bo naredil nov odličen film. •

Pogovor je potekal v Berlinu, februarja 2004.