

Bližnji posnetek: **Todd Solondz**

Tina Poglajen



»Lepo je biti z nekom, ki ni čuden, moten ali bolno perverznen, reče Allison Janney v *Življenju med vojno*. *Jasno je, da ne govorim o svojem režiserju, Toddu Solondzu. Le pogumnim ali resnično perverznom lahko uspe zdržati skozi njegove bizarne filme,*« začne recenzijo *Življenja med vojno* (Life During Wartime, 2009) ameriški filmski kritik Rex Reed, sloveč po tem, da z obkladanjem z žaljivkami pri filmih, ki mu niso všeč, ne varčuje. Pa vendar bi se z njegovo oznako ameriškega neodvisnega režiserja Todda Solondza (rojenega leta 1959) verjetno strinjalo veliko ljudi; Solondzovi filmi publiko namreč razdvajajo že dobršen del njegove od konca 80. let trajajoče kariere. Solondz sicer v večini med svojimi sedmimi celovečerci portretira družine srednjega razreda, živče v ameriških predmestjih; srečno poročene žene in može, ki »imajo vse«, vključno z bližnjimi sorodniki, njihovimi otroci, ki hodijo v šole, in njihovimi vrstniki ... Skratka okolje, ki ga že od 50. let dalje poznamo iz nešteti filmov, predvsem pa TV-serij, ki táko, »običajno ameriško« življenje slavijo in ga obravnavajo v sklopu lahkotnih komičnih in dramatičnih zapletov.

Vendar pa je poudarek na hitrih razrešitvah težav in *feel-good* občutku ključna točka, v kateri se Solondzovi filmi od tovrstnih produkcij razlikujejo. Njegovi portreti predmestja namreč odgrinjajo površinske sloje sreče in prijetnega, da bi razkrili gnjlobo pod površjem: redni gosti njegovih filmov so posiljevalci, pedofili in drugi spolni devianti, (samo)morilci, tatovi, patološki narcisi in, v najboljšem primeru, anksiozno depresivni posamezniki v neprestanem strahu pred prej omenjenimi. Prepletanje grdega z okoljem, tradicionalno portretiranim kot lepim, pa Solondzove filme naredi za polemične in težko sprejemljive na dva načina.

Prvič, ker grdega, pokvarjenega, perverznega, torej *drugega*, ne postavi spodobno daleč od svetosti »običajnega« družinskega življenja, temveč prav v srž povprečne družine, pri čemer šok dodatno potencira njegov značilen, zavajajoč slog, ki sprva spominja na televizijske produkcije, pri katerih so imeli gledalci občutek, da bo na koncu vse v redu. Če se v zadnjih letih veliko govori o TV-serijah, ki so zelo »filmske«, bi lahko pri Solondzu morda govorili o nasprotnem, torej o filmih, ki imajo občutek televizijskega in katerih vizualni slog se napaja pri najzgodnejših konvencijah studijskih televizijskih oddaj, posnetih pred živim občinstvom, predvsem klasični, izvorni obliki *sitcoma*. To zajema okolje, omejeno z zmogljivostmi takega studia: domača okolja, na primer družinska kuhinja, dnevna soba, otroška soba, kavarna, restavracija, šola, s statičnim kadriranjem, ki deluje kot neposredna dediščina *multi-cam* situacijskih komedij; like, ki nastopajo v vzporednih zgodbah, pa s tem med seboj dodatno oddalji in osami (v nasprotju z, na primer, Altmanovimi dolgimi kader-sekvencami v podobno vzporednih *Kratkih zgodbah* [Short Cuts, 1993], ki kažejo na medsebojno prepletenost in povezanost zgodb). Podobnosti s TV-produkcijo so tudi drugje: Solondzovi liki se, kot v situacijski komediji, znajdejo v vsakodnevnih neprijetnih situacijah, kjer neudobje narašča skozi napetost v odnosu z drugimi liki. Igrajo jih igralci, večinoma poznani po svojem delu na televiziji: Jon Lovitz, Molly Shannon, Lara Flynn Boyle, Camryn Manheim in drugi, kar dodatno zaplete gledalčevo percepcijo: kako razumeti izkrivljene podobe znanih obrazov

v na videz domačem okolju, ki so prepisane tako, da delujejo kot grde, potlačene plati likov, ki smo jih bili vajeni doslej s televizijskih programov? Če je bil Jon Lovitz v neštetih skečih *Saturday Night Live* prikupen in zabaven patološki lažnivec, v *Sreči* (Happiness, 1998) svojega manjvrednostnega kompleksa ne prikriva več z duhovitimi lažmi, ki bi nas nasmejale, temveč s strupenim žaljenjem ženske, ki ga zapusti, sam pa slednjič naredi samomor. Solondz »normalnost« dekonstruira tudi z razvrednotenjem moralne podpore, ki ponavadi funkcionira kot zanesljivo in trdno zaledje likov v *sitcomu*: družine, kroga prijateljev, ki naj bi si vedno stali ob strani. Namesto tega v njegovih filmih srednji otrok resnično je najmanj priljubljen član družine in večni grešni kozel, odrasle sestre izkoristijo vsako priložnost, da se druga do druge obnašajo pokroviteljsko in prikrito strupeno, trinajstletnica edino pomenljivo vez zgradi s starejšim moškim, s katerim spi, da bi lahko zanosila in postala mama, družinski oče pa je pravzaprav posiljevalec otrok. Četudi so liki v njegovih filmih naivno zgradili svojo identiteto na podlagi razširjenega, komercialnega heteronormativnega mita, se bo ta prej ali slej sesula z neizogibnim razkritjem krute resnice.

Drugič, ker omenjene izmečke družbe, moralne izprience, ki so doslej v različnih filmskih in TV-žanrih nastopali izključno kot pošasti, predstavi kot protagoniste, še več, v kontekstu komedije, ter jih ne demonizira, ampak jih poskuša razumeti. V *Sreči*, »nežni komediji o posilstvu in zlorabi otrok«, je Bill Maplewood sicer res pedofil, vendar je tudi dober mož in ljubeč oče. S tem avtor ustvarja drugačne perspektive in nova razumevanja človeškega delovanja, ki se redko pojavljajo v vsakdanjem diskurzu, od gledalca terjajo precejšnjo mero prilagodljivosti in odprtosti, a uspejo ustvariti močno vez prav tam, kjer bi to najmanj pričakovali. S tem, ko Bill Maplewood izgublja bitko s pošastjo, ki je del njega, postane »krvaveče srce«, kot temu pravi Solondz; nekdo, ki nas vabi k razumevanju tega, kaj vse pomeni biti človek. S tem, ko oče svojemu sinu v najbolj ganljivem in hkrati najbolj bizarnem trenutku filma v solzah prizna svojo šibkost, da bi tako dvignil njegovo samozavest, Solondz dokončno preplete in pomeša filmske in TV-konvencije in žanre: v mešanici zapletov situacijske komedije in najstniške seks komedije je pošast iz grozljivk tista, ki si prizadeva ponovno vzpostaviti družinski red, ki ga je uničila tragedija.

Začetki Solondzove kariere sicer te smeri niso nakazovali: ko je še na univerzi v New Yorku, kjer je študiral, posnel kratek film *Shatt's Last Shot* (1985), so ga veliki studii kot Columbia in 20th Century Fox nemudoma povabili k sodelovanju, saj naj bi odkrili novega Woodyja Allena za generacijo X. Pa vendar je navdušenost nad njim uplahnila takoj po njegovem prvem celovečercu *Fear, Anxiety & Depression* (1989), v katerem se Solondz pojavi v glavni vlogi. Film o nevrotičnem dramatikcu, Iri Ellisu, ki se spopada s svojo umetniško narcisoidnostjo in romantičnimi neuspehi, je tako pri gledalcih kot kritikih naletela na izjemno slab odziv, Solondz pa se je zaobljubil, da v življenju ne bo posnel ničesar več, in se namesto tega, podobno kot Joy v *Sreči*, lotil poučevanja angleščine v centru za priseljence. Kljub temu se je šest let kasneje vrnil k filmskemu ustvarjanju – z zdaj že kulturnim *Welcome to the Dollhouse* (1995), ki je brutalno kruta različica



Skriti adut



Sreča

žanra komedij o grozotah šolskih let. V njej za razliko od filmov s podobno tematiko ne najdemo niti ene simpatične osebe – celo žrtev se znese nad šibkejšimi od sebe, takoj ko za to dobi priložnost. Črna komedija, ki jo je avtor prvotno hotel nasloviti *Faggots and Retards*, spremlja piflarsko najstnico, Dawn Wiener (Heather Matarazzo), ki poskuša krmariti v svetu, polnem vsakodnevnih trpinčenj v šolskem in domačem okolju, ki niso niti pretirana niti upravičena, temveč se preprosto dogajajo kot del obstoječega družbenega reda. Jasno je, da bo Dawn odrasla v zagrenjeno, neprijetno odraslo osebo zaradi svojega grozljivega otroštva (ali pa je to *bilo* jasno, vse do začetka neke vrste nadaljevanja, *Palindromov* [Palindromes, 2004], devet let kasneje, ko je Solondz zgodbo hotel nadaljevati z isto igralko, ker pa ga je zavrnila, na začetku filma naznani Dawnino smrt ... kot izvemo kasneje, je šlo za samomor.)

Konec Solondzovih filmov ne pomeni nujno konca filmske like: zgodbe iz *Sreče* se deset let kasneje nadaljujejo v *Življenju med vojno*, kjer zaprepadeni ugotovimo, da se nihče ni naučil ničesar ter da pravzaprav vsi še vedno tičijo v popolnoma enaki zavedenosti kot deset let prej. Mark Wiener, Dawnin brat, se poleg *Življenja med vojno* za kratek čas, še nesrečnejši kot prej, pojavi v *Palindromih*. S prihodom *Skritega aduta* (Dark Horse, 2011) pa se delno nadaljuje zgodba Vi iz *Pripovedovanja zgodb* (Storytelling, 2001), pri katerem Solondz ni zaslovel le zaradi (še ene) kontroverzne tematike, temveč tudi zaradi očitne cenzure: prizor z belo študentko, ki ne ugovarja posilstvu s strani temno-poltega profesorja književnosti, da ne bi ta mislil, da je rasistka, je Solondz, da bi se izognil stigmatizirani oznaki NC-17, s katero so možnosti za distribucijo v ZDA močno omejene, (in da bi izrazil svoje nestrinjanje) za predvajanje v ameriških kinematografih preprosto prekril z velikim rdečim kvadratom.

Skriti adut (Dark Horse, 2011), njegov najnovejši film, so premierno predvajali že leta 2011 na festivalu v Benetkah, vendar pa je v redno distribucijo po vsem svetu (tudi k nam) prišel šele pred kratkim. Abe (Jordan Gelber), odrasel otrok, tridesetletnik, ki obsesivno zbira igrače in živi pri starših, za roko zaprosi Vi – zdaj Miranda (Selma Blair), depresivno tridesetletnico, ki se kljub začetnemu oklevanju odloči, da se bo vendarle poročila

z njim, ker »*bi bilo dobro počasi obupati nad literarno kariero, ambicijami, uspehom, neodvisnostjo, samospoštovanjem ter se namesto tega poročiti in imeti otroke.*« Z avtorjem smo se o filmu, ustvarjanju in njegovi karieri pogovarjali lani na 47. mednarodnem filmskem festivalu Karlovy Vary, intervju pa v enaki meri sestavljajo vprašanja iz individualnega in skupinskega pogovora z njim.

Skriti adut bi zaradi svojega protagonista, otroka, ujetega v odraslo telo, ki se obsesivno ukvarja z zbiranjem igrač ali iger, na prvi pogled lahko spominjal na delo Judda Apatowa, a v nadaljevanju ubere povsem drugačen ton.

Gre za alternativo, morda za manj sentimentalni pristop, ne le v primerjavi z Apatowom, temveč vsem žanrom. Na to temo je bilo posnetih ogromno filmov in serij. Ne le v ZDA – to je postal fenomen vsake sekularne demokratične družbe z razcvetelo potrošnja. Japonci imajo za ta pojav celo ime, *otaku*. Moja teorija je, da gre za infantilizacijo moških – mladih in manj mladih, da bi jih tako odvrnili od preizpraševanja statusa quo. Bolj kot se zanimajo za video igre, zbiranje devedejev in podobnega, manjša grožnja politični strukturi so.

Torej je to vaš odgovor na poplavo filmov s podobno tematiko?

Tako se je pač razvilo. Hotel sem napisati klasično zgodbo o fantu, ki spozna dekle, in nastalo je, kar je. Pravzaprav zgodbo vedno odkrijem šele v procesu pisanja. Le o tabujih ali kontroverznih temah, ki so me spremljale toliko časa, nisem hotel več pisati. To je bila zavestna odločitev, hotel sem se osvoboditi tega bremena.

Nadrealni elementi v vaših filmih niso nekaj novega, pa vendar so v Skritem adutu popeljeni na novo raven, saj liki postopoma izginjajo v povsem sanjsko resničnost. Od kod odločitev za tak prijem?

Med pisanjem mi je bilo všeč, da se zgodba raztaplja, da postaja zanimivejša in bolj ganljiva. Z dramatisacijo sem lažje



Življenje med vojno

izluščil protagonistove strahove in segel v njegov notranji svet. Upal sem, da gledalcem zanj kljub vsemu ne bo vseeno. Abe res ni človek, ki bi mu rekli junak, pravzaprav je precej zoprn, v resničnem življenju z njim ne bi zapravljali časa. In prav zato me veliko bolj zanima. Na splošno mi ni tako pomemben razvoj likov kot spreminjanje odnosa občinstva do njih. Rad bi raziskal meje človeškega sočutja in načine, na katere ga je moč pri ljudeh prebuditi. Nekateri so odprti za nove izkušnje, drugi ne.

Po dolgem času ste se vrnili k enemu samemu protagonistu.

Da, gre za študijo značaja. Hotel sem ga preučiti in se mu približati, četudi je odbijajoč. Vseeno pa je ranljiv in to ga naredi zanimivega, njegov eksistencialen problem me gane. Abe je na nek način mrtev, že ko živi, nato pa na resnično življenje naleti, ko umre.

So v zgodbi prisotni tudi avtobiografski elementi?

Lahko bi rekel, da je vse, kar sem v življenju naredil, avtobiografsko, a se nič od tega ni zares zgodilo. Če bi ustvarjali povezave med filmi in mano v neposrednem smislu, bi se hitro znašli na spolzkih tleh. Kar me zares odseva v mojih filmih, je izraz neke vrste rahločutnosti. Sicer pa je *Skritemu adutu* morda še najbolj podobna moja kariera – neverjetno je bilo, da bi mi uspelo napraviti kateregakoli od svojih filmov, kaj šele, da bi lahko kontinuirano delal. V bistvu imam veliko srečo.

Na kakšen način se lotevate pisanja?

Gre za kreativen proces, ne za intelektualnega. Nikoli ne uporabljam orisov, osnutkov, razpredelnice ali česa podobnega. Nekaj se pojavi in temu slediš. Če napišeš tri strani na dan, imaš lahko v šestih tednih scenarij za celovečerec. Lahko bi imel tri na leto. Na žalost človeški možgani ne delujejo tako in vsak scenarij čaka v tebi deset, dvajset, štirideset let in se nato končno pojavi. Zame ni to nič novega, ker pišem, odkar berem.



Palindromi

Kako začnete?

Ponavadi s svinčnikom in papirjem. No, zdaj znam uporabljati tudi internet, tako da tipkam kar na računalnik. Nato začnem na začetku in pišem do konca. Ne posmehujem se, res gre za skrivnostni proces. Za proces odkrivanja in celo odkrivanja samega sebe. Kaj delam, zakaj to delam, o čem govori ta zgodba? No, in misliš že, da veš, o čem pripoveduje, misliš, da je vse skupaj genialno – seveda, sicer tega ne bi počel. Potem se lotiš produkcije in ta scenarij se nekako spreobrne, ni čisto to, kar si mislil, da bo, spreminja se tudi z igralci in lokacijami. Potem prideš v montažni studio in na tej točki seveda ugotoviš, da scenarij še malo ni bil genialen. No, potem destiliráš, iščeš obliko, zgodbo – pravzaprav sem kot avtor vedno na lovu za svojo lastno zgodbo. Ljudje me sprašujejo, če se je film na koncu izcimil tako, kot sem hotel. Rečem jim, da ne, da se nikoli ne. Če imam srečo, pa postane boljši.

Se vam zdi, da je proces pisanja terapevtski – vas je spremenil?

Ne vem. Ne obiskujem terapevta ali psihiatra, najboljše zdravilo je staranje. V vseh pogledih! Nikoli mi ne bo treba podoživeti mladosti! Res nisem nostalgičen.

Je pisanje delo ali užitek?

Seveda je trdo, pa tudi nekoliko osamljeno delo. A samo zato, ker si porabil tri leta za en scenarij – morda še posebej zato – film še ne bo dober. Ne razumem, kako lahko ljudje porabijo leta in leta – to postane prava psihoza! Zdaj je super, ko imam računalnik. Začneš z nečim, nato tega ne dokončaš, stvar preprosto daš na stran – in ostane tam. Če ugotoviš, da si za nekaj brez uspeha porabil več mesecev, potem moraš poskusiti nekaj drugega. Pisatelj ali filmar ne smeta imeti samo ene ideje, mora biti dinamična.

Ali scenarij že med pisanjem prilagajate proračunu filma?

Vedno ko pišem, sem scenarist, obenem pa še režiser in producent. Pomislim, če res potrebujem statiste, velikansko restavracijo, morje ... V tem smislu ni filmskega avtorja, ki ne bi bil tudi poslovnež. Že ko pišem, si predstavljam glavne obrise, četudi jih nikoli ne zapišem. Ne dam veliko na podrobnosti, saj moram biti prilagodljiv glede lokacij ter glede tega, kaj si sploh lahko privoščim in kaj lahko dobim.

Je kakšen režiser, ki vas navdihuje ali s katerim se poistovetite?

Zelo občudujem Terrencea Malicka, ker si je vzel dvajset let dopusta. Kaj takega bi si tudi sam rad privoščil ... Sicer pa se najlaže poistovetim s tistimi režiserji, ki mislijo, da je režija nekaj morastega in grozljivega. Nekateri, na primer Ang Lee, neprestano govorijo, kako so živi le takrat, ko so na snemanju, z ekipo in igralci, sam pa vidim le svojo osmrtnico, to je zame produkcija filma. Ampak to je cena, ki jo je treba plačati, če želiš imeti svoj film. V tem smislu filmsko ustvarjanje ni preveč zabavno ... Nekateri avtorje zelo občudujem, vendar je to lahko prej ovira za lastno ustvarjanje. Trik je bolj ta, da več kot prebereš in vidiš, več možnosti imaš, da najdeš oporo v iskanju in izražanju lastne poti.

Kaj je bilo najhujše, kar se vam je zgodilo med snemanjem?

Pri nekem filmu smo morali odpustiti direktorja fotografije. Boleče, a gre za preživetje. Drugič smo morali odpustiti igralca, Chrisa Penna. Bilo je zelo težko, ker je bil zelo nadarjen. Če bi slabo igral, bi bilo lažje. A preprosto nismo mogli izpeljati snemanja in morali smo ga zamenjati.

Če je režija na splošno grozljiva, pisanje scenarija osamljeno; kateri del ustvarjanja filma pa vam je všeč – če sploh kaj? Spada pod grozote režije tudi delo z igralci?

Ne bi rekel, da sem pri pisanju ravno nesrečen, se pa naprezam. Zelo uživam v montaži. Rad delam tudi s skladatelji, sploh kot nekdo, ki bi sam rad bil glasbenik, če bi bil za to vsaj malo nadarjen. Z igralci pa zelo rad delam. Na žalost si nikoli ne moremo privoščiti vaje, tako da je vaja kar avdicija sama. Če je treba dodatno vaditi, igralce še enkrat pokličem na avdicijo. Ko jim enkrat ponudiš vlogo, moraš za vaje namreč plačati ... To je eden izmed problemov ustvarjanja filmov: premalo časa za delo z igralci. Večino časa se obremenjuješ glede lokacij; kaj vse boš izgubil, da ne bo prej zašlo sonce ... Zato je izbira igralcev najbolj ključna odločitev, ki jo sprejmeš.

Imate igralce v mislih že med pisanjem scenarija?

Raje ne. Napišem scenarij in vidim, kdo je sploh dosegljiv. Če bi se preveč zagrel za nekoga, bi bil le razočaran, zato 90 % igralcev pokličem na avdicijo.

Tudi Christopherja Walkena?

O, ne, ne. Zanj ni bilo avdicije. Le dobila sva se in se pogovorila, da bi videla, če razmišljava v isto smer. Bil je zelo razumevajoč, da bo igral navadno človeško bitje, česar ni vaju, vloge konservativca iz srednjega razreda. Dali smo mu lasni vložek, mu spremenili oči, ga naredili bolj povprečnega. Njegov obraz je tako intenzivna ikona, da je šlo predvsem za to, kako ga narediti manj vpadljivega ... Na splošno je 90 % končnega filmskega izdelka posledica izbire igralcev. Stakneš glave, poskušaš razumeti njihove prednosti in slabosti, jim razložiš, kaj bi rad dosegel. Tri mesece kasneje jih vidiš na snemanju in se lotiš dela.

Je kdo od vaših igralcev vplival na lik, ga spremenil po svoje, mu dodal nov vidik?

Nikoli. Všeč mi je, če si igralci zapomnijo svoj tekst. Seveda ne jemljem tega za samoumevno. Nekateri so zelo pripravljeni, drugi pa so navajeni na televizijsko produkcijo in se vse naučijo večer prej. Potem si na snemanju izmišljujejo cele govore in dramatične monologe. Če se kdo domisli kakšnega boljšega stavka, ga bom pač uporabil – to se je že zgodilo, seveda. Pri *Skritem adutu* sta Jordan [Gelber] in Chris [Walken] rada improvizirala. Dokler je bilo to v določenih mejah, v okviru tistega, kar sem si zamislil, sem jima to pustil. Precej sta se zabavala.

Kaj pomeni biti neodvisen filmski avtor?

Če nimaš študijskega zaledja, korporativnega sponzorstva, potem si od tega sistema neodvisen. Sem eden redkih režiserjev v ZDA, ki lahko še vedno snemajo filme na tak način. Eno je namreč posneti film, drugo pa iz tega ustvariti kariero. Ni namreč nikakršnih subvencij kot v Evropi. Vse je odvisno od sil trga in tvojega preživetja. No, *Sreča* in *Pripovedovanje zgodb* sta bila oba študijsko sofinancirana, a če želiš obdržati ustvarjalno avtonomijo, je to lahko nevarna igra. Razumem omejitve, ne ciljам na ogromne zaslužke; tudi projekte zasnujem na majhnem proračunu. Problem ni toliko v meni, kot je v današnjem trgu, sploh glede filmov, podobnih mojim.

Kaj bi počeli, če ne bi več dobivali denarja za snemanje?

Ne vem, imam srečo, saj znam pisati. Mogoče bi pisal kaj drugega. Ali učil, v čemer zelo uživam. Zabavno je, nič stresa, pravo nasprotje filmom. Sem v stiku z mnogimi mladimi, upanja polnimi in ambicioznimi študenti in sem res vesel, da nisem en od njih. Ne predstavljam si, da bi se moral tako naprezati kot oni, da bi se uveljavili in našli svojo pot v filmskem svetu. Vpišejo se in sanjajo, kako bodo posneli film, ki bo predvajan v kinu ... In ko končajo študij, so veseli, če sploh dobijo delo. Nekateri so zelo nadarjeni, vendar gledam njihove izdelke in si mislim: »Kdo jim bo dal denar?« Hudo mi je zanje.

Bi rekli, da vaše delo definira tudi kontroverznost?

Zagotovo je več vrst kontroverznega. Tudi pri *Skritem adutu*, kjer sem se izognil kontroverznim temam, je marsikaj dvoumne-

ga, kot je pri vseh mojih filmih. Zato so odzivi vedno mešani. V ZDA so na plakate za film napisali citate iz recenzij, eden pravi »briljantno krut in oster«, drugi pa »tako nežen, tako mil«. Kdo ima prav? Moji filmi so mešanica komedije in patosa, zato se jim nekateri smejejo, drugi pa se razjezijo: »Zakaj se smejeje? To je žalostno in boleče.« Zame so smešni in žalostni.

Palindromi so sprožili pravo vojno o tem, ali film nasprotuje splavu – kot da bi morali opravičiti politično držo avtorja, da bi lahko brez slabe vesti uživali v filmu.

Na neki ravni je sicer šlo za satiričen napad na oba pola, levega in desnega, ter njun odnos do vprašanja, vendar zame ta film niti ne govori o splavu. Gre za mlado dekle, razpeto med dva pola – gibanje »za življenje«, ki ne dopušča izbire, ter gibanje »izbire«, ki ubija. Rad se poigram s takimi stvarmi, a vsi se pač ne znajo zabavati z mano.

Nekoč ste izjavili, da je Pripovedovanje zgodb edini ameriški studijski film, pri katerem je cenzura povsem jasna, saj velik rdeč kvadrat prekriva večino kadra, na kar ste ponosni. Kako je film nastal?

Zvenelo bo trapasto in pretenciozno, a všec so mi bile slike, ki so diptihi ali triptihi. David Salle je eden takih slikarjev. Razmišljal sem o indirektni povezavi strukture, ki jo je mogoče ustvariti med dvema ali tremi različnimi deli. Sicer pa je bilo zabavno poigravanje s konceptom rase, za kaj takega prej nisem imel priložnosti. Glede cenzuriranega prizora pa ne vem, kaj me je tedaj prijelo, da sem to napisal.

Zdaj s cenzuro verjetno nimate več težav.

Edina »cenzura« v *Skritem adutu* se tiče logotipa *Toys 'R' Us*, saj nam niso dovolili, da bi ga lahko pokazali. Veliko korporacij me ima na črni listi, nočejo, da bi se njihovi artikli pojavljali v mojih filmih, nočejo nobene povezave z mano ali mojimi filmi. *Toys 'R' Us* je imperij brez konkurence. Tako smo »ukradli« posnetek zunanosti njihove trgovine, in ker nam niso dovolili, da bi snemali znotraj, smo to posneli v Dominikanski republiki. Namesto da bi si izmislil kakšno lažno ime, sem raje zameglil njihov logo. Izmišljeno ime bi zvenelo lažno, vsi bi vedeli, da v resnici ne obstaja. Tako kot ko si nekdo v filmu zapiše telefonsko številko, ki se začne s 555 in te povsem vrže iz tira, ker deluje lažno.

V enem izmed vaših kratkih filmov ima pomembno vlogo šport – se ukvarjate s športom?

Videli ste moje kratke filme? Sem upal, da se jih nikjer ne dobi ... Ne maram telovaditi, rad pa igram tenis. Kaj naj rečem – vse skupaj je precej neprijetno, ker sem zelo tekmovalen, a na žalost nisem preveč dober ...

