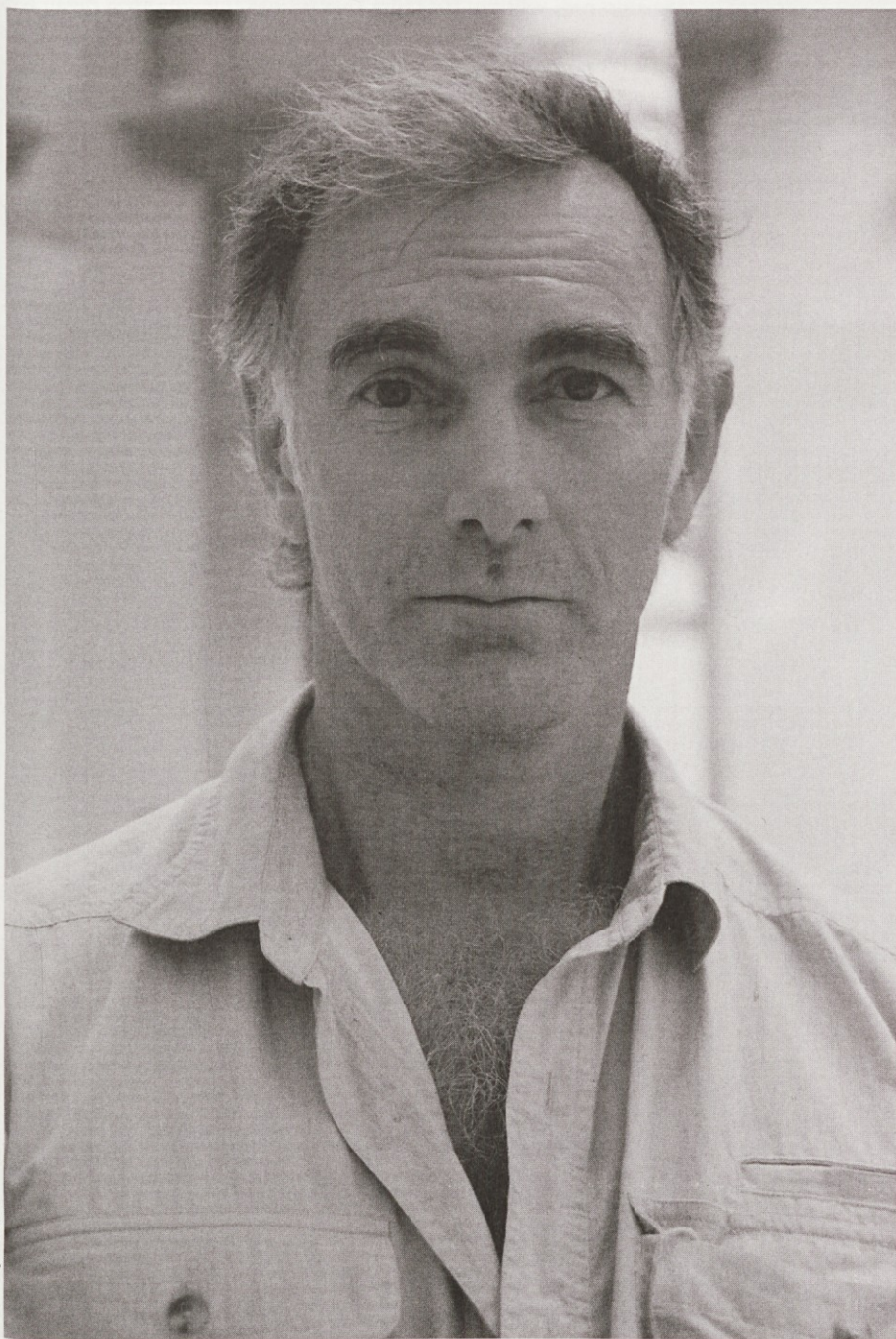


POGOVOR Z JOHNOM SAYLESOM

nil baskar



Pesaro. Pol ure s Saylesom je končno na vrsti, za nami v vrsti že čaka drugi par korespondentov. *Conveyor belt* intervju; nehote se sprašuješ, kako je možno, da post-fordistični model tekoče produkcije znanja tako brezhibno deluje tudi v tej mediteranski vročini. Navsezadnje je ura popoldanskega počitka, pametnejši pa medtem na hladu gledajo *Matewan*, Saylesov epski sindikalistični vestern.

Saylesa so posadili za delovno mizo v prvem nadstropju klimatizirane renesančne palače, od koder uraduje festivalska ekipa. Za hip izgleda kot eden njih, a hkrati njegova atletska gradnja deluje predimenzionirana in nekako robata za dizajnersko uradniško mizo. Sayles je svojčas vneto igral košarko, potem pa je pričel snemati filme in prihajati v Evropo, kjer ga radi sprejemajo kot primer "razumnega" Američana, še zlasti v teh bizarnih dneh neokusnega ameriškega hegemonizma, če se izrazimo z lokalno fineso. Naslednji večer bo Maggie Renzi, Saylesova življenjska sopotnica in producentka vseh njegovih filmov, na osrednjem mestnem trgu povedala, da niso vsi Američani *warmongering lunatics*, čemur bo zbrano občestvo navdušeno pritrdilo, saj bi lahko samo isto reklo za svoje oblastnike.

Ekranove pol ure s Saylesom si delim s Frankom Tönsmannom, mladim nemškim *script-doctorjem* (letno prebere in obdela do 300 scenarijev) in Saylesovim *afficionadom*, ki poskuša intervju neopazno zapeljati v cehovsko-fenovsko slepo ulico, skratka akumulirati čimveč nebitvenih informacij o tem ali onem praktičnem vidiku Saylesove bio-filmografije. Frank je sicer ok, kasneje nas poskuša navduševati za ameriške *seriale*, ki so po njegovem bolj zanimivi in inventivni kot Hollywood. Težko bi ugovarjal, navsezadnje se razlika med televizijsko in filmsko aplikacijo istih anemičnih izvrzkov zdi v tistem trenutku najmanj pomembna stvar na svetu, a Frank vztraja, da obstajajo izjeme. Ne vem, premalo jih gledamo. Važno je, da se strinjamo okoli Saylesa: velik in pomemben avtor in hkrati pionirska figura ameriškega neodvisnega filma, pri kateri zlahka občuduješ nepretenciozno držo, predano enemu cilju: pripovedovati briljantne in inteligentne zgodbe, ki bodo ljudem pomagale razumeti, zakaj so se znašli tam, kjer so.

Rad bi pričel na samem začetku tvoje kariere. Začel si kot pisatelj – kaj je bilo odločilno, da si postal režiser, se je preprosto ponudila priložnost?

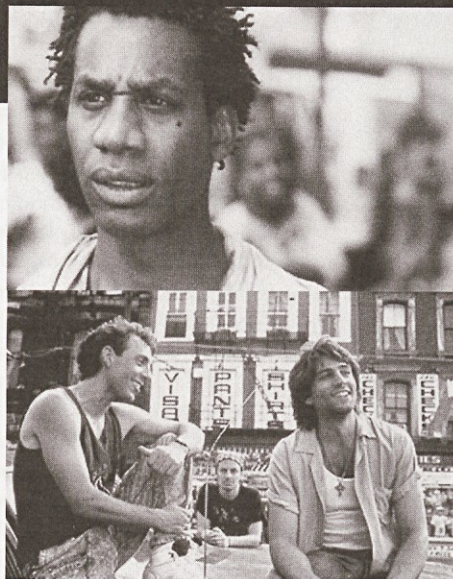
Med odraščanjem sem gledal veliko več televizije in filmov, kot pa bral knjig. Moje pripovedništvo torej izvira iz filmske govornice in ne literature. Knjige sem začel pisati, ker za to ni bilo treba imeti denarja. Lahko sem delal v bolnišnici ali tovarni ali pekel italijanske klobase – kar sem počel – in se potem vrnil domov, se usedel in pisal in lahko nekaj naredil. Pri filmu lahko napišeš scenarij, a to ni to, scenarij je le načrt za nekaj. V filmskem poslu nisem nikogar poznal, nisem bil študent režije. V tistih dneh je bilo veliko težje, neodvisnega filma v resnici ni bilo, tudi ideja, da bi lahko kaj naredil izven Hollywooda, se je zdela nemogoča ...

Tudi po Johnu Cassavetesu?

Ker je bil John hollywoodski igralec, se ti je vedno zdelo, da je poznal vse te ljudi, bili so njegovi prijatelji in so mu pomagali pri njegovih filmih. Takrat nisem imel pojma, kako je delal svoje filme. Ker sem hotel pripovedovati zgodbe, je bilo pisanje edini način, kako lahko to počnem, a hkrati sem tudi igral v gledališču in zanimalo me je – ne toliko pisanje za gledališče, ampak delo z igralci in pisanje zgodb, ki so bile dramske za igralce, potencialno tudi v filmu. Prvi film sem posnel bolj zato, ker se je ponudila priložnost, in ne ker bi šlo za nek napredek. Prva novela se je v moji glavi oblikovala kot scenarijska ideja za film. Seveda pa sem se spraševal, kdo mi bo dal denar za majhen fellinijevski film, ki se dogaja na ameriškem jugu (*Pride of the Bimbos*, op.p.). Če razmišljam o tej noveli, bi to lahko bil fellinijevski film, nekaj takega kot *Luči varieteja* (Luci del varietà, 1950) ali kateri njegovih zgodnjih

The Brother from Another Planet
Mesto upanja

Limbo



filmov. To se seveda ni moglo zgoditi in razmišljal sem, kaj storiti s to zgodbo, zato sem jo na koncu preoblikoval v novelo.

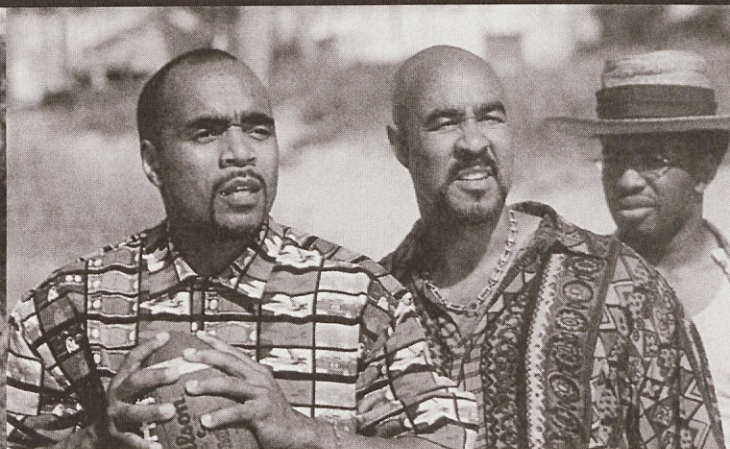
Je bil tudi *Return of the Secaucus Seven* mišljen kot knjiga?

Ne, to se je porodilo iz mojega dela, igranja in režiranja v gledališki skupini (Summer Stock Theatre Company, op. p.). Takrat sem tudi začel pisati scenarije po naročilu in zaslužil sem nekaj denarja, ne veliko – ker sem delal za Rogerja Cormana, ki je bil zelo varčen –, a več, kot kadarkoli prej. Eden od producentov in režiserjev v gledališki skupini mi je nekoč rekel: "Imamo toliko dobrih igralcev, Davida Strathairna, Gordona Clappa ..., zakaj ne bi naredili filma, imamo nekaj denarja ..." To je bil edini primer, da sem v rokah prej držal denar kot scenarij. V banki sem imel okoli 40.000 dolarjev in zdelo se mi je, da vem, koliko stanejo filmi. Vprašal sem se, kaj bi lahko naredil dobro, kakšno zgodbo bi lahko povedal. V resnici sem imel samo dve alternativni; lahko bi posnel grozljivko, vedno lahko najdeš kakšno strašljivo staro hišo in v njej pobiješ nekaj ljudi, a grozljivke me niso pretirano zanimale. Prav takrat sem videl Tannerjev švicarsko-francoski film *Jonas, ki bo leta 2000 star petindvajset let* in pomislil sem, film govori o izkušnji, ki ni enaka ameriški, a to izkušnjo poznam. Stalo bi malo in vsi igralci, ki jih poznam, imajo okoli trideset let. Želel sem torej posneti film o ljudeh, ki se bližajo tridesetim. Hkrati sem vedel, da nimam denarja za izkušeno ekipo, za žerjave in kompleksne premike kamer – kako bom torej prepregel, da bi bil film preveč statičen? Pomislil sem na Altmanov *Nashville* (1975), ki ima milijon majhnih pod-zgodb, tako da vedno obstaja dober razlog za rez. Rezov ti ni treba siliti, ampak prihajajo naravno – ko imaš šest

zgodb in dvanajst likov, se lahko sprehajaš med njimi in se vračaš na izhodišče. Želel sem torej narediti film o skupini ljudi, ki se bližajo tridesetim, in stvar smo posneli v hiši, kjer smo z igralci v gledališču že prej delali. Uporabili smo torej vse, kar je ležalo naokoli, zgodbo sem napisal okoli teh obstoječih elementov. Tega nisem nikoli več počel, ampak to je mogoče – vzeti denar in se vprašati, kaj dobrega bi lahko naredil s tem drobižem. Tudi *Brother From Another Planet*, ki je stal desetkrat več, 300 ali 400.000 dolarjev, v resnici ni zelo drugačen: film se dogaja v sedanjiku, Harlem pa je že tako in tako tam, le da nihče ne snema v njem. Statiste smo našli na ulicah, včasih smo koga najeli, da je storil kakšno specifično stvar.

Razvil si sebi lastno ekonomijo montaže, ki se precej dobro, pravzaprav idealno prilega tvojim zgodbam ... Včasih naredim kaj tudi drugače, recimo v *Return of the Secaucus Seven* imaš prizora igre odbojke in košarke. Rekel sem si, odigramo to sekvenco v njeni polni dolžini, pogledal sem, koliko traku imamo, in posneli smo jo šestkrat. Prvič smo snemali samo žogo, drugič samo noge igralcev, tretjič samo ta dva lika, kjerkoli že bosta, četrtič sem rekel snemalcu, naj počne karkoli – kar bi sam počel na tekmi. Končali smo s šestimi sekvencami, dolgimi po kakšne štiri minute, jaz pa sem bil lahko v montaži zelo kreativen, čeprav smo imeli od vsake stvari le po en posnetek. Vedno pa film montiram tudi med snemanjem, ne le po in pred njim. Pogosto se zgodi, da bo igralec rekel, počakaj, kamero odmikaš stran od mojega velikega plana in vsakič sem se zmotil v tekstu, jaz pa moram reči, da imam vse posneto in da ga bom razrezal in sestavil naknadno ... Mislim, da je to dobro tudi za igralce – če že nisi Stanley Kubrick z neomejenim časom in številom posnetkov, da bi lahko

Sunshine State



transcendiral, prišel onkraj vsega, kar bi si igralci lahko sploh predstavljali – potem bodo igralci najboljši v prvih dveh ali treh posnetkih, takrat bodo najbolj zagreti, zato ne poskušam preveč tratiti njihove energije.

Lianna je v tvojem opusu precej enkratno delo. Najprej zato, ker je pripoved zgoščena okoli enega lika in njegovega pogleda, v nasprotju z ostalimi deli, kjer imamo orkester pogledov. Hkrati pa gre za zelo močno izjavo o ženski emancipaciji in gibanju, izjavo, ki ima precejšnjo veljavo še danes. Kako si se približal tako temi kot tudi tej specifični obliki?

Ko sem razmišljal o tej zgodbi, nisem specifično razmišljal o lezbični ženski, ampak o tem, kar se je dogajalo z ženskim gibanjem. Naenkrat je bilo mnogo žensk, ki niso vedele, zakaj so nesrečne, hkrati pa so živele v *mainstreamu* družinskega življenja. Žensko gibanje jim je odprlo oči za druge možnosti in zapustile so svoja prejšnja življenja. To je bila za mnoge od njih zelo pozitivna, a hkrati tudi zelo težka odločitev. Ker nisem želel podajati nekakšnega vsevednega družbenega pogleda na ta fenomen, ker je šlo za tako čustveno vprašanje, sem želel na nekakšen način in do neke mere vstopiti v ta lik. Kljub temu da so drugi liki v zgodbi zelo pomembni, so se mi spremembe v njenih čustvih in njen, v osnovi nedolžen pogled na svet zdeli najpomembnejši del zgodbe. Gre za žensko, ki ima te nejasne občutke, a nikoli ne bi rekel, da je lezbijka.

Je skoraj popolna žrtev okolice ...

Niti ne žrtev, le nedolžna je na nek način, ker ne ve dosti o sebi. Naivna je, ko se loči od moža – ko se v Ameriki ločiš, moraš to dobro premisliti, še zlasti če imaš otroke, ker gre tudi za pravni manevar –, saj možu preprosto reče: imam razmerje z drugo žensko. V tistem času in prostoru (začetek 80. let, op.p.) je bilo to isto, kot če bi rekla, dajem ti vso moč: če bo prišlo do sodne razprave, bodo otroci tvoji. V tistih dneh je bilo to seveda v nasprotju z družbeno moralno, ženska bi veljala za nesposobno mater, in četudi je bil možki idiot, je dobil otroke. Ona pa mu jih kar preda, ker je pod tako močnim čustvenim pritiskom, kar seveda zanjo ni dobro. Hkrati gre za lik, ki gre prvič v nek drug svet, zato sem želel imeti ta njen poseben pogled. Edini film, kjer sem imel lik s tako močnim pogledom na svet, je *Brother from Another Planet*, celo do točke, kjer lik vzame svoje oko in ga pusti v cvetličnem lončku. Oba lika sta na nek način popolna *outsiderja* v nekem novem svetu in želel sem si, da bi gledalci gledali skozi njune oči, stvari, ki so jih videli stokrat, tisočkrat, milijonkrat, in se naenkrat vprašali: kaj je to, ko nekomu daš kos nekega pobarvanega papirja, oni pa ti dajo hrano? Kaj je sploh to? Nam se to seveda zdi samoumevno, ta tip pa to prvič vidi. Lianna recimo vstopi v bar in naenkrat se ji zdi, da vsi strmijo vanjo, ker še nikoli ni bila v takšnem prostoru. Želel sem gledalce postaviti v njihovo kožo, jim predati njihove občutke, tega pa se ne da narediti iz pozicije zunanjega opazovalca. •

Lianna

Return of the Seacuss Seven

