



JOHN CASSAVETES: SENCE, PRVA VERZIJA

Rotterdamski festival je letos prikazal eno največjih filmskih odkritij zadnjega časa. V preteklih desetletjih smo se navadili, da filmski arhivi po vrsti oznanjajo odkritja izgubljenih del predvsem iz najbolj ranljivega, nemega obdobja filma, no, koncem lanskega leta pa je po spletnih poštnih predalih zaokrožilo pismo bostonskega cinefila, profesorja in svetovnega cassavetesologa številka ena, Raya Carneya, v katerem je naznanil najdbo "izgubljenega grala" ameriškega filma, izvirno verzijo *Sence* (Shadows) Johna Cassavetesa, igralca, producenta, režiserja in očeta neodvisne ameriške filmske produkcije. Iskanje izvirne kopije *Sence* je v dolgih letih postajalo vsaj tako legendarno kot Brownlovo sestavljanje Ganceovega epskega *Napoleona* (1927), Patalasovo kompletiranje opusa Ernsta Lubitscha ali Rosenbaumovo in Murchovo (predvsem zvočno) montiranje Wellesove izvirne verzije *Dotika zla* (Touch of Evil, 1958).

Zgodovina filma je polna nedokončanih, kastriranih, izgubljenih ali preprosto uničenih filmov, genialnih ustvarjalnih presežkov, ki so jih z diletantskimi posegi povečini uničili avtorski producenti, občasno tudi ignorantski arhivarji. Le malo pa je filmov, za katerih izginotje so v pomanjkanju samozaupanja poskrbeli režiserji, prepričani, da je njihovo delo tako slabo, da si ne zasluži nadaljnje kinematografske eksploatacije. Kubrick in njegova sodna prepoved kakršnihkoli javnih projekcij celovečernega prvenca *Fear and Desire* (1953) je lep – morda celo upravičen! – primer brutalne samocenzure, toda v njegovem primeru ves čas obstajajo arhivske 16-milimetrske kopije (in piratski video posnetki), v primeru *Sence* pa je šlo za avtorjevo zavestno zanemarjanje oziroma kar pokop prelomnega, manifestativnega izdelka neodvisnega filma, s

katerim je Cassavetes koncem petdesetih utrl pot temu, čemur smo znotraj ameriškega filma nekoč rekli neodvisna produkcija.

V petdesetih se je Cassavetes vse bolj uveljavljal kot igralec, najprej v gledališču, sčasoma pa tudi v holivudskih filmih. Ustajene produkcijske metode so ga kot človeka z režijskimi ambicijami vse bolj dušile, zato je vse glasneje protestiral ter pozival k drugačnim pristopom, najprej v gledališki (in filmski) igri, pozneje, s *Sencami*, pa tudi na filmu. Javno je nastopil proti Strasbergovemu Actor's Studiu (kjer je bojda dvakrat padel na sprejemnih izpitih), kričal proti njihovi umetelni, neživljenjski igri ter se zavzemal za improvizacijo. Za razliko od Metode, ki je bila zanj bolj kot igra oblika psihoterapije, je v igro želel vrniti realizem. Pri filmu so se mu natančno markiranje igralčevega gibanja, literarni jezik in perfekcija v fotografiji in osvetljevanju zdeli smešni. Ko je v nekem radijskem intervjuju poslušalce pozval, naj po svojih zmožnostih pošljejo denarne prispevke, ter jim obljubil, da bo v zameno posnel "film o ljudeh", je bil odziv presenetljiv. 2.500 dolarjev, ki jih je zbral z donacijami, je bil začetek nepredvidljive avanture, ki je nato trajala polna tri leta in rezultirala v dveh različnih verzijah njegovega kinematografskega prvenca.

Če bi Cassavetes kdaj objavil spomine na snemanje *Sence*, bi zapis brzkone obveljal za biblijo gverilske, umazane, amaterske, ulične, naredi-si-sam filmske produkcije. Z drugimi besedami, snemanje – in postprodukcija – sta bila čisti kaos, kljub temu da je osnovne inštrukcije prispeval sam Robert Rossen, ki je med prvimi (celo v svojih holivudskih produkcijah) uporabljal 16-milimetrsko kamero in zavržene dokumentarne posnetke. Cassavetes



John Cassavetes in Shafi Hadi pri ustvarjanju glasbe za *Sence*



Sence

je prvič režiral film, vloge je zaupal svojim "hišnim" gledališkim igralcem brez izkušenj, tehnično ekipo so sestavljali ljudje brez sindikalnih izkaznic, Cassavetesovi prijatelji in znanci. Večino filma so posneli na newyorških ulicah, toda ker niso imeli dovoljenja za snemanje, so morali vseskozi improvizirati, postavljati straže in paziti na policijo; kamero so dostikrat postavili v kakšno izložbo ali restavracijo ter sceno na ulici snemali skozi šipo ipd. In ker so film snemali amaterji (s Cassavetesom vred), je izgledal "grobo", "gverilsko", "sveže". Povedano drugače, *Sence* so veliko svoje neposrednosti, brutalnosti, "revolucionarne" estetike in "umazane poetike ulice" dolgovale amaterizmu vseh sodelujočih. Ton je bil posnet tako slabo, da so bili zvočni posnetki zaradi uličnega hrupa povsem neuporabni, ker pa Cassavetes ni pomislil, da bi najel asistentko oziroma *script girl*, nihče ni vedel, kaj je kdo od igralcev rekel, sploh ker so snemali brez trdnega scenarija in dialogov. Tako so morali v času montaže in nasinhronizacije najeti gluhoneme ljudi, da so z ust igralcev brali dialoge! Scenarija ob snemanju prve verzije ni bilo; *Sence* (druga verzija) so dolgo časa slovele tudi po svoji improvizaciji (sklepni napis pravi: "*Film, ki ste ga gledali, je improvizacija*"), Cassavetes pa je šele v osemdesetih, tik pred smrtjo, priznal, da je bila druga verzija precej bolj trdno skonstruirana kot izvirnik – med drugim je sodeloval z Robertom Alanom Aurthurjem – ter da je napis vstavil v sklopu ustvarjanja filmskega mita.

Mitski status so izvirne *Sence* v 45. letih od izginotja (jeseni 1958) do ponovne najdbe (oktobra 2003) brez dvoma dosegle. Usoda je spominjala na čase nemega filma, saj veste, producent najame nadarjenega režiserja, končani film mu ni všeč, zato ga brez kančka promocije vrže v omejeno distribucijo, kjer brez podpore v medijih "umre" po nekaj dneh. Par obstoječih kopij roma v skladišče, kjer nanje pozabijo, čas pa opravi svoje. In v prah se povrneš ... Cassavetes je bil režiser, producent in distributer v eni osebi, "distributer" resda bolj po naključju, saj je moral za javne projekcije iskati dvorane svojih znancev in njihovih prijateljev. V ZDA so sindikalna pravila zelo stroga, in ker so bile *Sence* v celoti posnete brez dovoljenja in sindikalnih delavcev (Cassavetesovi sodelavci – tako igralci kot tehnična ekipa – so bili borno plačani ali pa sploh ne), filma ni hotela predvajati nobena uradna kinematografska mreža. V resnici so izvirne *Sence* doživele zgolj tri polnočne projekcije za povabljenca, jeseni 1958 v newyorškem Paris Theatre, nato pa se je Cassavetes odločil posneti dodatne prizore in film radikalno premontirati. Reakcije na prvo verzijo so bile bolj ali manj zadržane, ljudje so – tudi zaradi katastrofalne tehnične kakovosti – zapuščali dvorano. No, našel se je človek, mlad litovski priseljenc, ki bo kasneje utelešal ameriško avantgardo; *Sence* so ga navdušile, razglasil jih je "*za najpomembnejši ameriški film zadnjih desetih let*", toda taisti kritik in kasnejši filmar, Jonas Mekas, je bil ob premieri popravljene verzije (jeseni 1959) zgrožen ter je v svoji kolumni v *Village Voiceu* filmu spisal nekrolog. Mekasova furija je bila tako odločna, strastna in po svoje vplivna, da je po vseh teh letih ostala edina referenčna točka za vse, ki izvirne verzije *Sence* nikoli niso videli. Za kasnejše generacije Cassavetesovih *aficionados* je že popravljena verzija *Sence* pomenila prelomno točko v amerškem filmu, zato s(m) o se vsi upravičeno spraševali, kako dober je moral biti šele original.

Mekasova apologija izvirnika, ki mu je njegov časopis *Film Culture* januarja 1959 podelil prvo priznanje Independent Film Award, je bila goreča, križanje popravljene različice pa brutalno. Takole je pisal: "*Nobeneva dvoma*

ni, da je druga verzija Senc – ki resda premore par inspirativnih trenutkov – samo še en holivudski film. Če bi ga gledalci pravilno razumeli in če bi ga lahko videli v optimalnih tehničnih pogojih, bi bile Sence brez dvoma neskončno vpliven film; spremenile bi ton, tematske preokupacije in slog celotne ameriške neodvisne produkcije. (...) Rad bi poudaril, da v svojem pisanju o Sencah vedno in brez izjeme mislim zgolj na originalno verzijo. Bil sem v situaciji, v kateri se filmski kritik – upam – lahko znajde le enkrat v življenju. Sence sem hvalil in podpiral od prvega trenutka dalje, o filmu sem navdušeno pisal, jih promoviral, zavoljo njih sem si celo ustvarjal sovražnike (vključno z režiserjem). In zdaj, po premieri “popravljenih” verzij, sem osmešen in prevaran. Film ima isti naslov, toda drugačne posnetke; ima drugačno zgodbo, milje, držo, karakter, slog, vse. Gre za slab komercialen film, kjer je vse, kar sem hvalil, uničeno. Zdaj se vsi sprašujejo, ‘le kaj je kritik videl v tem filmu, je slep ali kaj?’. Razlika med filmoma je radikalna; prvo verzijo Senc bi lahko postavili nasproti Državljanu Kanu (*Citizen Kane*, 1941), na vsak način namreč skuša ujeti življenje, podobno kot je skušal Kane uničiti življenje in ustvariti umetnost. Kakorkoli, Sence so se v izvorniku oddaljile od “uradnega” studijskega filma, ki ga poosebljajo naličeni obrazi, trdni scenariji, kontinuirana zgodba. Celotna neizkušnost pri snemanju zvoka, montaži in delu s kamero je postala del njegovega sloga. Sence ne dokazujejo ničesar, celo sporočila nimajo, toda povedo več kot večina sodobnih ameriških filmov. Cassavetes je z izvornimi Sencami zajel več življenja, kot se sam zaveda.”

Mekas je dolgo vztrajal pri svojem destruktivnem preziru do druge verzije, pred kratkim pa je v intervjuju za *Cahiers du cinéma* vendarle omilil svoje občutke in priznal, da je tudi druga verzija povsem spodoben neodvisen film. Intervju je bil objavljen ravno v času, ko je Ray Carney našel kopijo izvornika, vsekakor pa bo zanimivo počakati na morebitno Mekasovo reakcijo ob ponovnem ogledu originalnih Senc.

Razlike med verzijama so očitne, čeprav sta obe skoraj enako dolgi (78 in 81 minut). V popravljeni verziji je Cassavetes ohranil le približno tretjino materiala iz prve; film se prične z najavno špico, položeno na prizor z rokenrol zabave, ki se v izvorniku pojavi pozneje, medtem ko Cassavetes gledalca v prvi različici takoj vrže na ulice Manhattana, kjer s svojimi prijatelji postopa Ben (Ben Carruthers), uvodno špico pa vpelje še po približno osmih minutah.

Sence so se po režiserjevih besedah rodile kot sanje v newyorškem stanovanju januarja leta 1957. Izmislil si je nekaj likov, ki so bili blizu igralcem iz njegove gledališke skupine, in začeli so improvizirati. Kmalu so dobili osnovno melodramatično situacijo, zgodbo o črnki, ki je tako svetle polti, da se lahko izdaja za belko. Zaplete se v hipno razmerje z belcem, ki pa nato ugotovi, da je v resnici temnopolta. Lelia (Lelia Goldoni) ima v izvorniku manj vidno vlogo, tudi pojavi se pozneje, povrh vsega pa Cassavetes dolgo časa ne razkrije sorodstvenih vezi med Lelijo in njenima bratoma, Benom in Hughom (Hugh Hurd), pa tudi njenega zaščiteniškega odnosa do mlajše sestre ne izpostavlja pretirano. Druga verzija je zdaj dokončno prepoznana kot dramaturško trdnejša in – kot pravi Mekas – “komercialnejša”. Cassavetes je v sodelovanju z Aurthurjem utrdil in oplemenitil like, izpostavil razmerja med bratoma in sestro ter malce omilil tematiko rasnih predsodkov, ki jo je po Tonyjevem spoznanju, da je njegova sveža ljubimka Leila pravzaprav temnopolta, izpostavljal izvornik.

Manjša razhajanja v pripovedi ter bolj ali manj izpostavljenih likih (in njihovih motivih) niti niso bistvenega pomena. Cassavetesov nadaljnji opus bo tako ali tako pokazal, da režiserja ni pretirano zanimal končni rezultat, marveč predvsem proces ustvarjanja, razvijanja likov in odnosi med vsemi vpletenimi.

Ključna razlika med obema verzijama je v splošnem občutku, *feelingu*, ki ga odraža prva verzija Senc. Po ogledu izvornika je jasno, da so popravljene Sence pravzaprav res veliko bolj “komercialne”, predvsem pa bolj konvencionalne – improvizacija gor ali dol – od izvornika. Sence 1959 brez dvoma ostajajo odličen primer razrahljanega sloga, natančnega razvoja čustvenih izkušenj, skozi katere se prebijajo junaki, toda v primerjavi z njimi so Sence 1958 dragulj t.i. urbanega impresionizma. Največja odlika pripovedno in karakterno brez dvoma površnega dela je neprecenljiv utrip bohemskega življenja z manhattanskih ulic, kjer

Cassavetes v prvi plan postavi Bena in njegova kamerada ter prikaže, kako se potikajo po kavarnah, popivajo in iščejo družbo deklet. Odtod pomanjkanje Benovih družinskih razmerij, ki jih Cassavetes utrdi v drugi verziji, ter sorazmerna inferiornost Leilinega in Hughovega lika. Cassavetes ni bil ne prvi ameriški neodvisni režiser, kakor se komentatorjem prevečkrat napačno zapiše (od začetka petdesetih so ustvarjali že Morris Engel, Lionel Rogosin in Shirley Clarke), ne prvi, ki je newyorške ulice prikazal v neolepšani luči, kar so deset let poprej počeli že nekateri holivudski B-filmi, najbolj očitno Jules Dassin v *Golem mestu* (*The Naked City*, 1948), toda bil je prvi, ki je v celoti prekinil s tradicijo pripovednih tehnik, igalskih metod in načina snemanja. Pomen izvornih Senc ni v sporočilnosti, temveč v načinu, kako gledalca nagovarja. Pomemben element generalnega občutja je tudi jazz Charlesa Mingusa, ki v izvorniku nekajkrat celo hudomušno komentira dejanja likov, s svojo razigrano improvizacijo pa lepo odraža razpuščeno formo filma, medtem ko je Mingusova glasba v drugi verziji precej manj izpostavljena, tudi zato, ker leto dni pozneje ni bil več na voljo in ga je zamenjal saksofonist Shafi Hadi, član spremljevalne zasedbe z originalnih posnetkov. Jazz kompozicija in Cassavetesovo pojmovanje umetnosti sta si bila tako ali tako zelo blizu; tako kot v jazzovski improvizaciji ni moč napovedati, kako se bo skladba razvijala, tudi pri Cassavetesovih junakih nikoli ne veš, kako bodo reagirali oziroma kam bodo šli. Z drugimi besedami, gledalci njegovih filmov morajo biti vedno oprezni, pozorni na neprestano razvijanje različnih možnosti.

Prva verzija Senc je zdaj ponovno na voljo, verjetno bo kmalu distribuirana na filmskem formatu. Ko je Ray Carney lani jeseni po sedemnajstih letih iskanja po neverjetnem naključju našel edino obstoječo kopijo (prijatelj je poznal žensko, ki se je spomnila, da je njen oče na dražbi newyorškega metroja pred več kot štiridesetimi leti kupil 16-milimetrsko filmsko kopijo, ko pa je razočaran ugotovil, da ne gre za pornografski film, je paket romal na podstrešje), je bila v preslabem stanju za predvajanje, zato so izdelali začasno video kopijo. Cassavetes je imel leta 1958 denarja le za eno kopijo, povrh vsega pa je originalni negativ izvornih Senc leto dni pozneje v procesu premontiranja razrezal, odvečni negativ pa (verjetno, kdo ve?) zavrgel. Draga filmska šola, ni kaj. Gre za verjetno unikatni primer zgodovine filma, da je režiser po premieri sam umaknil svoj film, posnel dodatne prizore, zavrgel dve tretjini prvotnega materiala, ga še enkrat zmontiral in ponovno poslal v distribucijo. Težko bi rekli, da je Cassavetes kompromitiral svojo vizijo, le malo jo je priredil. Tako ali tako je bil znan po neprestanem spreminjanju končnih podob svojih filmov; montiral jih je leta in leta, zato pri številnih filmih definitivna, dokončna različica sploh ne obstaja. Carney je med iskanjem Senc mimogrede našel še daljšo verzijo *Obrazov* (*Faces*, 1968), *Možje* (*Husbands*, 1970) že ves čas obstajajo vsaj v treh različnih oblikah, *Umor kitajskega knjigovodje* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1978) pa v dveh. Če je Orson Welles filmski gigant z največjim številom nikoli dokončanih, napol posnetih, nezmontiranih ali preprosto zaplenjenih filmov, je Cassavetes očitno gigant z največ “nedokončanimi” filmi med dokončanimi. Njuna usoda je bila resnično tragična; Welles, ki je vse svoje filme nosil v glavi in suvereno sestavljal vizijo končanega izdelka, številnih svojih filmov ni mogel posneti do konca. Cassavetes je vse svoje brez večjih težav posnel, vendar jih v večnem dvomu in zdravem avtorskem dvomu nikakor ni mogel dokončno zmontirati. •