

ESEJ

JOHN CASSAVETES

PREMIERA (OPENING NIGHT)

V »luči nagrad«, ki so navsezadnje tisto, za kar na filmskih festivalih gre, se letošnji Cannes odlikuje kar z dvojno posebnostjo: ne le, da je žirija zapravila možnost, da bi »oskorjila« neki film - namreč Ivoryjev **Howards End** - s toliko zlatih palminih listov, kot je Akademija pozlatala neki film z oskarji, marveč najvišje nagrade na noben način ni mogla podeliti - vsaj zame - najboljšemu filmu, ki je bil (najraje bi rekel: v zadnjih desetih letih) prikazan na tem festivalu. Gerard Depardieu nemara ni najboljši predsednik filmske žirije, zato pa je odličen distributer, ki si je privoščil, da film Johna Cassavetesa **Premiera** (*Opening Night*), ki po letu 1978, ko ga je imel na sporedu berlinski festival, še ni bil prikazan v Franciji, premierno predstavi na festivalu v Cannesu, in to v navzočnosti »njenege veličanstva«, igralke in režiserjeve vdove Gene Rowlands.

Premiera je film o gledališki igralki Myrtle Gordon, kar je Gena Rowlands tudi bila - k filmu je prestopila prav z glavno vlogo v broadwayskem komadu Padyja Chayefskega **Sredi noči** (*Middle of the Night*), ki ga je Delbert Mann leta 1959 ekraniziral. Pri Cassavetesu je zaigrala šele v njegovem tretjem filmu **Otrok čaka** (*A Child Is Waiting*, 1963), kjer je v senci Burta Lancastre in Judy Garland nastopila v vlogi matere, ki ne mara videti svojega avtističnega otroka. V **Obrazih** (*Faces*, 1968) je igrala *high class call girl*, ki skoraj »ugrabi« (piše se pač Jeanne Rapp) Johna Marleyja (Richard Frost) njegovi ženi. V **Minnie in Moskowitz** (1971) se ob Geni Rowlands prvič pojavi tudi njen mož in režiser, vendar le za hip, samo toliko, da jo oklofuta. V tem filmu igra Rowlandsova zrelo, a še neporočeno žensko, ki se po »nemogoči« ljubezenski zadevi z ekscentričnim hippyjem (Seymour Cassel) nazadnje le omoži in ima kopico otrok. **Ženska pod vplivom** (*A Woman Under Influence*, 1975) je nadaljevanje tega filma, nadaljevanje, ki pokaže, kako poročena ženska s kopico otrok postane histeričarka. Zdaj je Gena Rowlands sama cassavetesovska filmska zvezda, »zrela« za vlogo gledališke zvezde, ki pade v histerijo. Tudi Cassavetes nastopi v vlogi Maurica, Myrtleinega bivšega ljubimca tako na odru kot v življenju, ki pa ji zdaj zunaj odra, v hotelski sobi reče: »Ti si zvezda. Jaz imam majhno vlogo in občinstvo me ne mara. Ne morem si privoščiti ljubezni s tabo.« To je tudi prva zavrnitev Myrtleine ljubezenske zahteve, ki je znamenje histerije.

V **Premieri** je torej histerija povezana s teatrom, toda histerija deluje skoraj v vseh Cassavetesovih filmih, tako da je že neka njihova značilnost, prav kakor ostaja gledališče »prvotna scena« ali skrito podzidje njegovega filmskega



GENA ROWLANDS V FILMU **PREMIERA**, REŽIJA JOHN CASSAVETES

opusa. Včasih je že sam filmski tekst gledališkega izvora, sicer pa Cassavetes od gledališča zadrži predvsem teatralnost, se pravi, hiperekspresivnost telesa, kretnje, govora, torej na neki način bistvo gledališča, vendar potopljeno v vsakdanjost, banalnost. »Teater« v **Obrazih** ali **Ženski pod vplivom**, denimo, je intimen in deliranten teater, to so majhne zasebne »scene«, v katerih se

osebe predajajo improvizaciji in ki nikoli ne težijo k dovršenosti kakor tradicionalni gledališki komadi. Teatralizacija telesa v Cassavetesovih filmih se pravzaprav ne nanaša toliko na gledališče, kot postaja neke vrste ontološka lastnost telesa, ki teatralnost dobesedno meče v vsakdanjost in jo z njo pomeša. Neka značilnost Cassavetesovih filmov bi potemtakem bila ta, da iščejo trenutke,

ko življenje postane teater.

Opening night je premiera, namreč premiera v New Yorku, na katero se gledališka skupina s svojo predstavo *Second Woman*, ki jo izvaja v New Havenu, ves čas pripravlja. Ta premiera je torej na koncu filma, vendar vse prej kot njegov veliki finale. Pri Cassavetesu gre namreč preveč zares, se pravi, afektivna gibanja, ki grabijo osebe, so pre-

več intenzivna in osebe preveč scefra-ne, da bi se zadeva lahko pomirila z neko konvencionalno-glamourozno ali iluzorno podobo oziroma veličastnim (in zveličavnim) spektaklom. In pri tem niti ni mogoče reči, da gre Cassavetesu za kakšno rušenje ali parodiranje konvencij in stereotipov, pa naj bodo pridelani na vzhodni ali zahodni obali ameriške filmske industrije. Njegov temeljni zastavek enostavno ni v tem, da bi poskušal okrepiti realno moč filmske fikcije, t. j. ji povrniti kredibilnost, temveč je v podajanju realnega osebe, njene »edinstvene individualnosti«, edinstvene prav po svoji posebni neenotnosti, razbitosti in po svojem načinu, kako se obdržati pokonci. In v finalni, t. j. newyorški gledališki premieri konec koncev ne gre za nič drugega kot za to, da se primadona Myrtle Gordon, ki se je mrtvo pijana privlekla v gledališče in se tam zrušila, na odru vendarle obdrži pokonci. Glavna igralka je torej skoraj ogrozila to tako pričakovano premiero, kar pomeni, da je Cassavetes ta hip nemara res blizu stereotipu, ki zahteva, da po tako dramatičnem trenutku, ko že vse kaže, da s spektaklom ne bo nič, ta spektakel toliko bolj zablesti. Predstava res steče, toda prizor, ki je prikazan, t. j. prizor, v katerem Myrtle in Maurice poskušata za silo skrpati svojo ljubezensko polomijo, je prav mučno in bedasto banalen ter igralsko ne posebej bleščeč, kot da Myrtle in Maurice nista na odru, ampak doma. Seveda je prav v tem *point* - ne toliko v tej nerazločljivosti med teatrom in življenjem kakor v tem, da se Myrtle Gordon »mrtvo pijana«, se pravi, skoraj povsem zlomljena od dotika realnega, opijanena od haluciniranja o življenju zunaj teatra, kljub vsemu uspe obdržati na odru, kar pomeni, da je pred norostjo realnosti in nenehno halucinacijo življenja teater vendarle edina točka realnega, na katero se je mogoče opreti.

Opening night pa je mogoče vzeti tudi dobesedno, se pravi, kot otvoritveno noč, noč, ko se nekaj odpira, prične ali, bolje, noč, s katero se odpre sam film. Film se prične prav z nočjo, v kateri se odpro vrata gledališča. Pred vrati stoji nekaj navdušenih gledalcev, ki bi radi pozdravili igralce in kajpada predvsem njo, zvezdo, ki pride nazadnje - Myrtle Gordon. Med gledalci se preriva neko dekle, ki je, kot kaže, še posebej vdana oboževalka protagoniste *Druge ženske*, tako da steče za Myrtle, ko ta z režiserjem in nekaj soigralci že seda v avto. Vlije se močan dež, toda ono dekle se še kar lepi na avtomobilsko šipo in steguje roko proti Myrtle, ki jo tolikšna privrženost malce osupne; avto z igralci odpelje, dekle obstane sama na deževni cesti, kjer jo neki avto do smrti povoz. Ta nesrečna, akcidentalna in »nesmisel-

na« smrt mlade oboževalke Myrtle do kraja travmatizira, nanjo deluje kot »srečanje z realnim«, ki jo odpre njemu lastnemu manku oziroma temu, kar sredi uspešnega in »samoumevnega« gledališkega življenja ni vedela, da je izgubila. Izgubila pa je predvsem svojo mladost, svoje življenje - »to dekle je takšno, kakršna sem bila sama«; medtem ko je na odru vselej igrala neko »drugo žensko«, je sama ostala brez vsega drugega: moža, otrok, svoje mladosti in svojih sanj. Ko se je razmnožila med »druge ženske«, se je izgubila kot »ena« (ona sama kot) ženska. Nancyjina (kot je bilo dekletu ime) smrt ji torej evocira to izgubo, se pravi, jo žene v halucinacijo in histerijo. Mrtva Nancy jo prične oblegati kot fantom izgubljene mladosti in izgubljenega življenja, zato ji je vse težje igrati vlogo, t. j. spet neko »drugo žensko« (seveda v predstavi *Second Woman*), ki ji prične nastopati kot lik-dvojnik njenega lastnega strahu pred staranjem. Od avtorice komada zahteva, naj spremeni ta lik - toda avtorica vztraja: »Povej, koliko si stara, Myrtle!« -, vsaka vaja in vsaka predstava zaradi Myrtle visi na nitki, na robu kolapsa, in v nekem trenutku postane celo »modernistična«, ko se Myrtle, že povsem v oblasti tega »tujka«, tega fantoma (mrtve Nancy), ki jo sooča z lastno izgubo, poskuša odtujiti svoji gledališki vlogi in izvede potujitveni učinek, rekoč, da je to »samo gledališče«. Režiser (Ben Gazzara), ki mora reševati predstavo, ji kot dober kritik očita, češ, to je pa res nekaj, če na odru rečeš, da je to »samo teater«, toda predstave so kljub temu še kar naprej ogrožene, ker režiser ni mogel, ne hotel prepoznati simptoma, ki ima Myrtle v oblasti. Odzval se je le na njeno histerijo, t. j. njeno ljubezensko zahtevo, vendar spet nekako po poklicni dolžnosti, torej tako, da ji je po telefonu, medtem ko je bil z ženo v postelji, izražal svojo ljubezen (morda pa je tudi šel z njo spat). Toda Myrtleina histerija je seveda prav v tem, da je njena ljubezenska zahteva močnejša od vsakega odgovora - edino smrt je močnejša od nje, zato mora Myrtle malo umreti, t. j. v sebi ubiti tisti fantom, vračanje mrtvega, kar z drugimi besedami pomeni sprejeti lastno izgubo (izgubo »svoje mladosti, svojega življenja«). Vse dotlej teater histerije ni razlikoval med gledališkimi in življenjskimi prizori, medtem ko bi bila *opening night* prav trenutek razcepa med žensko kot igralko in žensko kot žensko, to je noč, ko se Myrtle odpre svoji izgubi, jo prevzame nase in nastopi v premieri - tako v svoji lastni kot v gledališki.

ZDENKO VRDLOVEC