



INTERVJU Z OLIVERJEM STONEOM

»ŠELE NA

*Delali ste z nekaterimi precej različnimi režiserji, ali bolj reče-
no, z režiserji, ki poleg svoje značajske raznolikosti in operativ-
nih režiserskih prijemov, nimajo kaj dosti skupnega: Alan
Parker, John Millius, Brian de Palma, Michael Cimino, Hal
Ashby. Začniva pri Milliusu in filmu Conan.*

Pot do pravic za snemanje po knjigah o Conanu Roberta E. Howarda je bila težavna in zapletena. Producent Eddie Pressman je zapravil celo premoženje za legalizacijo, potem pa filma nisem mogel režirati, ker ne premorem tistega formalnega ceglca. Ridleya Scotta sem prosil, naj ga posname. Na kolena sem pokleknil pred njim. Takrat nismo vedeli za The Duellists, tudi Aliena še nismo videli. Najprej je rekel ja, potem pa si je premislil. Zlomilo nas je. Scott je posnel Blade Runnerja.

Potrži zaradi Ridleyeve zavrnitve, smo film ponudili Johnu in Dinu (De Laurentisu — producentu). Čeprav imam sam Johna rad — mislim, da je velik pripovednik in John-Wayneovska figura — on nikakor ni hotel sodelovati z menoj. Spremenil je konec in se ni oziral na moje pripombe — kar je po moje škodilo filmu. Vanj je vpletel vso tisto reč okrog kulta kač, ki meni sploh ni bila všeč in je napravila zgodbo ceneno. Ko ga pa sploh zanima ta kult kač?

Moj zasnutek je bil film za 40 milijonov dolarjev. Šlo je za zasedbo plana, v kateri so silam življenja grozile sile teme. Oblast so prevzemale vojske mutantov in Conan je bil, v nasprotju s Christianom, osamljeni poganški heroj. Nekakšen mimoidoči Roland, Tarzan, mitična figura. Všeč mi je bilo, da so ga zaslužnili in je moral trpeti in se je potem dvignil. Pri Howardovih knjigah — 13 jih je — je najbolj sijajno Conanovo napredovanje od kmeta do kralja. V mojem zasnutku je na koncu filma Conan kralj in njegove korenine nekaj pomenijo. Potem se v kraljestvu odreče in pravi princesi: „Ne morem biti kralj na tak način, kot tvoj mož. Ne morem naslediti prestola. Prislužil si ga bom.“ Nato odjezdi v drugo avanturo, ki naj bi jo prikazal naslednji film. Če bi bilo po mojem bi imeli serijo tipa Bond, 12-13 filmov in prav to sem sam želel narediti.

*Kako se je Miliusova senzibilnost tepla z vašo? De Palma se zdi apolitičen, če ne intelektualno dolgočasen, Milius pa se kot de-
sničar očitno odlično zabava, medtem ko so Cimino proglasili
za enega od njih.*

Bodimo odkriti. John je na nek način gluhi. Ne posluša. To je bilo moje najneuspešnejše sodelovanje. Medtem ko zna Cimino zelo dobro poslušati. Poslušaj te, John pa ne. Okrog sebe ima kamniti zid in ker kot pisec takrat še ni imel takšnega ugleda, se ni hotel sprijazniti z nobenim od mojih posegov.

*Ali ima njegova gluhost kakšne politične konotacije? Ali pa je
hotel samo vnesti več „moškosti“ v material?*

Mislim da ga je naredil bolj moškega — poudaril je Arnoldov body-builderski aspekt. Sam menim, da ima Arnold (Schwarzenegger) tudi bolj romantično plat. John je film napolnil s surferji in bodybuilderji. In viden — iz filma je napravil španski western. Vem, da je bil sneman v Španiji zato, ker je tam ceneje, toda sam sem ga hotel posneti v Nemčiji ali Rusiji — hotel sem spraviti celo rusko armado, na tisoče ljudi, na zelena, plodna ruska polja. Film je moral biti zelen; John pa ga je obarval v skalnato puščavsko rumeno, kar je bliže westernom Sergia Leoneja. Vse je bilo narejeno na poceni varianto — nobenih posebnih stroškov, poceni variante borb, skale so bile podobne kartonastemurodu.

Mislite, da je bilo Zmajeveto leto uspešno sodelovanje?

Ne povsem. Z Michaelom (Cimino) sva imela zelo dober odnos. Skupaj sva pisala scenarij; ves čas je bil prisoten. Ni mi pustil dihati. Z mano je delil svoje življenje. Z Michaelom pomeni to 24 ur na dan. On sploh ne spi. Ti zlezeš pod kožo njemu, on pa tebi. Res je pravi obsesionalec. Najbolj napoleonski režiser, s katerim sem kdajkoli delal. Zazrt je v prihodnost. V zgodovino. Nima časa za drobničarje.

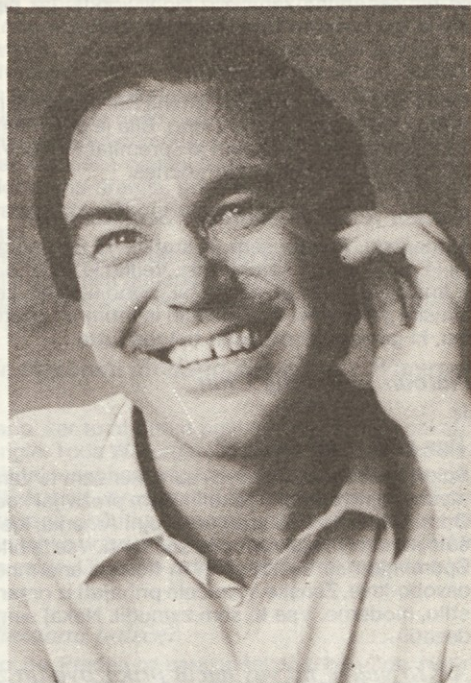
Za „Zmaja“ sva neznansko veliko raziskovala. Od Kitajcev je bilo zelo težko dobiti informacije. Ko sem potreboval podatke za Scarface, Romanov ni bilo težko pripraviti do govorjenja, toda Kitajcev nisem mogel prepričati, da bi spregovorili o gangsterjih. Šla sva na kakih 20, 30 banketov v Chinatown, kjer sva morala jesti obroke, sestavljene iz petnajstih jedi, prenažarjala sva se, ko sva se spokušala spoprijateljiti s temi tipi, ki nama ne bi povedali niti, koliko je ura. Končno sva dobila podatke od neke disidentske gangsterske skupine, zelo marginalne, zelo neuspešne, ki naju je odpeljala v Atlantic City in nama razkazala notranjo dejavnost tistega, kar se je dogajalo v hazarderskem syetu, pa tudi dogajanja v Chinatownu. Srečala sva kar precej „ta velikih“...

Kako reagirate na kritiko, da pomeni film klevetanje Kitajcev?

Film je majčkeno napihnjen, je pa popolnoma pošten glede Zlatega tri-
angla (popularni opijski triangel, ki obsega Laos, Burmo in Tailand),

mu novo, je zlasti nekakšna „estetika pragozda“ na ravni fotografije, vendar nam prostor dogajanja ni zato ponujen nič bolj scela, ampak se pred našimi očmi ves čas drobi v črepinje, ki ne-
kako ne sodijo druga h drugi, kot da ne bi šlo za kose iste celote. Junaki se tako gibljejo iz ene klavstrofobične situacije v drugo, ne da bi jim bilo kdaj prav jasno, kaj se okrog njih pravzaprav do-
gaja. V tem norem svetu džungelske vojne očino ni možna niti kakšna kontrolirana in povezana akcija, kaj šele sklenjeno doga-
janje, ki bi ga bilo mogoče preliti v pregledno filmsko pripoved. S klasičnimi obrazci vojnega žanra tu ni nič, o kakšnem heroizmu v tradicionalnem pomenu besede ne more biti govora.

A nekako je pripoved le treba organizirati, saj sicer lahko povsem razpade, film pa izgubi tisto minimalno razvidnost pa pre-
glednost, ki še more pritegniti gledalca. In tu se pravzaprav po-
kaže moč Stonove scenaristične in režijske spretnosti, zakaj šte-
vilni prizori spopadov z brezimnim, neulovljivim in tako rekoč ne-
vidnim sovražnikom, posneti z „nervozno“ kamero in zmontirani z neverjetno dinamiko, so v resnici zgolj ozadje dramatičnega
spopada znotraj ameriškega oddelka samega — spopada, ki je dejansko prava tema filma. Da stvar v teh kaotičnih razmerah, kjer si trideset članov oddelka obupno prizadeva „najti in uničiti
sovražnika“, ne bi postala preveč nepregledna, je jedro konflikta zreducirano na tri osrednje osebe. Na eni strani te notranje bo-
jne linije je hladni „killer“ Barnes, na drugi heroični Apač Elias —
oba narednika, oba izkušena, prekaljena bojvnik in zatorej vsaj navidez enakopraven par v tej bitki „dobrega“ in „zlega“. Tretji, novinec Chris, je dozdevno predvsem opazovalec in uče-
nec, obenem pa mu pripada vloga pripovedovalca in komentatorja — dokler naposled ni prisiljen neposredno poseči v igro in
se tako prek akcije konstituirati kot ključna figura filmske pripo-
vede. Chris je tudi edini med trojico, ki na koncu preživi — potem ko ubije Barnes, ki je pred tem zahrbtno ubil Eliasa. Elias mora
pasti, ker je pač predstavnik izumirajočega „plemena“, figura, ki
bolj sodi v ameriško mitologijo kot pa v „umazano“ vietnamsko
vojno; Barnes pa mora umreti, ker je dejansko prav on sovražnik,
ki ga je treba premagati. Ko Barnes ubije Eliasa (s čimer izbršiše
s celotne operacije še zadnjo sled heroičnega boja za „pravično
stvar“) in ga skušajo tovariši s Chrisom na čelu potisniti ob zid,
jim zabrusi: „Vi potrebujete drogo, da sploh ujamate stik z real-
nostjo, jaz pa sem sam realnost.“ — A kot je Elias mitološka fi-
gura, tako je mitološka tudi „realnost“, ki jo uteleša Barnes s
svojo „nesmrtnostjo“ (preživel je že sedem smrtno nevarnih
aran). Po tej plati nedvomno še najbolj spominja na kakšnega
Ramba, zakaj če je nesmrtnost sploh kje v vojnem žanru postala
odločilni element igre, potem je to v tovrstnih izdelkih. Prav to pa
je mitologija, s katero želi **Platoon** kar najtemeljiteje pomesti, pri
čem mu seveda ne more spodleteti, saj stavi na Chrisa, ki je v
Vietnam vendarle prišel prostovoljno, se pravi, kot nekakšen za-
stopnik svobodne Amerike. In edino on se lahko na koncu tudi
„častno umakne“ iz umazane vojne — kajpada zaznamovan z ra-
no, ki ji je **Platoon** podelil simbolni pomen: poslej bo vojni film le
še „brazgotinec“.



ZAČETKU POTI SEM«

glede izkoriščanja najstniških band, ki služijo kot majhne površinske ribe, medtem ko so kiti globoko spodaj vpleteni v velikanske pomorske kupčije z drogo, ki prihaja iz jugovzhodne Azije. To je resen posel. Kitajci so največji uvozniki heroina v tej deželi. Prekosili so mafijo, čeprav tega nihče ne ve — oni to delajo potihoma. Aretacije so pri njih zelo redke — razen nedavne med člani United Bamboo Ganga. Morali bi prebrati pričevanja. Prav zabavna so. Vzeta naravnost iz filma.

Kdo ga je napihnil? Vi? Cimino?

Dejal sem že, da sodelovanje ni bilo popolnoma uspešno. Dino je vtaknil svoje tace vmes. Originalni konec filma je bil, denimo, naravnost briljanten. Rourkeov lik ima v svojem življenju dvoje žensk. Tudi lik kitajskega mafijca, John Lone, naj bi imel dvoje žensk — svojo hong-kongško in new-yorško ženo, kakor jih večina teh Kitajcev zares ima. V trenutku sentimentalnosti pripelje svojo kitajsko ženo v Države, ker ima probleme s svojim hong-kongskim sinom. Nastani jo v New Yorku, proč od svoje druge žene. Policajski nos Mickeya Rourkea to izvoža in potem, ko ga zaman skuša prijeti legalno, ga zašije zaradi bigamije. Hoče ga osramotiti in mu odvzeti njegov „obraz“.

Tega ni v filmu, konec je izpeljan dosti bolj konvencionalno, skozi sceno v pristanišču — s tistimi tipičnimi Friedkinovimi prijemi iz Franco-ske zveze, kar mi ni bilo preveč pri srcu. In vse to samo zato, ker ima Dino mentaliteto petdesetih in je hotel vedeti, kako je lahko Stanley White, junak filma, prešušnik? Kako je mogoče, da je poročen z eno žensko, spi pa z drugo? Rekla sva mu: „Dino, pusti mrtve, saj živiš v epih o Heleni trojanski, kakršne še zmeraj delaš.“ Michael je dobil to bitko, vmes pa sva izgubila tisto drugo, ki je bila ključna.

Ali je bil De Palma zvest vašemu scenariju?

Do precejšnje mere.

Se vam zdi Scarface uspešen?

Do precejšnje mere. Dialogi bodo ostali. Mnogo mladih odvetnikov in poslovnežev mi citira dialoge in ko jih vprašam: „Zakaj ste si to zapomnili?“, mi odgovorijo: „Natanko takšno je, kot moj posel.“ Očitno gangsterska etika vpliva na poslovno etiko, ki se odvija v tej deželi. Scarface mi je prej ko slej prinesel več brezplačnega šampanjca, kot katerikoli drug film, pri katerem sem delal. V Parizu sem naletel na gangsterje — bili so gayi — ki so me vso noč nalivali s šampanjcem in me spraševali: „Kako si vedel?“ Ko sem šel v Salvador, mi je to omogočilo srečanje z Majorjem D'Aubissonom in desničarsko stranko Arena, kajti vseh jim je bil Scarface. In jaz sem bil človek, ki ga je napisal. Bil sem „muy macho“.

Se vam zdi, da so zgrešili subtilnost?

No ja, če ga natančno gledate, je Scarface precej levičarski film. Čeprav Tony Montana (Al Pacino) podpira anti komunizem, je v mnogem upornik. Končno ga prav establishment uniči, ko se zaplete v umazan bančniški posel, da bi izboljšal njihovo kupčijo. Zateče se k cenejši obrambi, ki se izkaže za federalno operacijo, zaprejo ga in to sproži njegov konec. Nazadnje mu kot edina odrešilna možnost preostane to, da počti nekega diplomata, ker pa ima ta ob sebi ženo in otroke, se Tony ne more pripraviti do tega, da bi izkoristil možnost. . . in jo zavrne.

Se motim, ali pa ste na nek način res obsedeni s trgovino z drogami, s kulturo drog — začelo se je s Polnočnim ekspresom, vendar se vleče naprej skozi Scarface, Dragon, Salvador, Platoon, celo Eight Million Ways to Die?

(Smeh.) Sem pripadnik Big Chill generacije. S tem sem zrasel. Tudi v Vietnamu so me zadele droge. In sveda so igrale droge v mojem življenju pomembno vlogo kar nekaj let po Vietnamu. Toda z njimi sem opravičil že pred Scarfaceom, ki je pomenil moje slovo od drog. Res sem jih odpisal v velikem stilu. Si lahko mislite boljše slovo, kot padec tipa v tono kokaina. In ko pogleda proti kameri je na njegovem nosu še vedno beli prašek. To se mi zdi zelo smešno.

Toda Polnočni ekspres je po moje zgodba o pravici, resnično. Lahko bi ga zašili tudi zaradi nošenja pištole. V resnici me ni zanimala obtožba, ampak obsodba. Platoon je realistična ocena dogajanja v zvezi z drogami v Vietnamu, kakršno imam v spominu. Napisal sem ga 76 let, torej kakih sedem, osem let kasneje, zato je razumljivo, a so se nekatere reči zameglele. Vendar gre za širšo tematiko, kot jo predstavljajo droge.

Ali vam gre na živce brenkanje po nebelih, po kulturah nižjih razredov?

Ne, zdi se mi zanimivo. Zame kot belca srednjega razreda, je to zelo eksotično. Za Scarface in Zmajeveto leto sem naredil veliko raziskav. Še pred Polnočnim ekspresom sem bil tudi sam v zaporu zaradi drog.

Očitno ne morem biti v koži drugih ljudi — toda to je zelo star argument. . .

Kaj mislite o obtožbah, da so v Ponočnem ekspresu rasistično obravnavani Turki, v Scarfaceu Romani in v Zmajevem letu Kitajci?

Kar zadeva Turke, mislim, da verjetno imajo razlog. Dejansko pa je bilo v scenariju nekoliko več humorja. Turki so bili prikazani kot malo bolj nori, ne le kot mučitelji. Bili so prizori, ko so mučili glavnega junaka, potem pa se je kamera premaknila k naslednji celici, v kateri je bil neki drug Turek, ki je gledal TV ali pa preverjal stanje v zaporu ponoči, ali pa pripeljal noter kurbe; bilo je kot karneval. V teh ječah ni nobenega občutka za vrednote, nobene uniformnosti. To se mi je zdelo zabavno. V scenariju je bilo tega veliko. V filmu pa ne. Mislim da so Turki upravičeno jezni na nas. Bilo je malo predivje. Ampak bili smo mladi.

In Scarface: vedel sem, v kaj se spuščam, vendar sem ga napisal, ker sem resnično hotel obdelati to fascinantno prizorišče Južne Floride. Ko sem bil leta 1980 v Miamiu, je bilo tam kakih 200 umorov, ki so bili povezani z drogo — samo tisto leto — in v resnici sta bila tam dva Kolumbijca, ubita z motorno žago in razrezana na dosti hujši način, kot je bil prikazan v filmu. Bila je fantastična tematika vzpona priseljencev; muld pride na obale Floride z dvema centoma v žepu in v dveh letih postane kralj igralnic s sto do dvesto milijoni dohodka na leto. Kje drugje na svetu. . .?

Svojo kariero ste začeli že pred Vietnamom, z romanom.

Pred vojno sem v Mehiki napisal knjigo. To je bilo leta 1966, ko sem mislil, da bom postal drugi Marcel Proust. Bil sem besen, ker je ni hotel nihče natisniti. Še najbolj pa sem bil jezen sam nase in deloma sem se pridružil vojski zato, da bi zatrl ta ego, ki sem si ga umišljaj.

Ko sem se vrnil iz Vietnama, je bila ta želja po izražanju še vedno živa, vendar se nisem hotel vrniti k pisanju tiste knjige. Nekako sem čutil, da to ni čas romanov. Opraviiti sem imel le z vsakdanom. Nobenih misli na prihodnost, ali na tisto, kar se bo zgodilo naslednje. Samo dneve sem štel. Preveč utrujen sem bil, da bi zmoget početi še kaj drugega.

Poleg tega sem bil le nekaj dni po vrnitvi aretiran zaradi marijuane in vrgli so me v luknjo v San Diego. Zvezna obtožba, tihotapljenje, od pet do dvajset let. In pravkar sem se vrnil iz Vietnama, ali ne? Bil sem res odpisan. (Smeh) Tako torej ravnajo z veterani?! Takoj mi je postalo jasno. Nekateri so potrebovali leta. Meni je vzelo kakih pet dni.

V ječi je bilo kakih 15.000 ljudi, postelj pa samo za 3.000, tako da sem moral tri tedne spati na tleh. Odvetnik javne obrambe se sploh ni prikazal. Tako sem poklical očeta in on mi je rekel: „Kje pa si bil! Lahko bi vsaj poklical?!“ In jaz sem rekel: „Oče, nekaj ti moram povedati. Dobra novica je, da sem se vrnil iz Vietnama. Slaba pa, da sem v zaporu.“ Poklical je odvetnika in mu ponudil 2500 dolarjev. Tip se je še isto popoldne prikazal, ves sijoč, blazno me je imel rad in je vil roke nad mano — scena iz Polnočnega ekspresa. Tam sem dobil kar dosti materiala za ta film.

Spravil me je ven. Ne vem, kako. Obtožbe so bile v celoti umaknjene v interesu pravice, kar pomeni da so bile odkupljene. Kartoteka je bila uničena.

Po vojni ste kaki dve ali tri leta blodili naokrog, kot piše v vaši uradni bio—

Ne vem, če je „blodenje“ prava beseda. V svoji glavi sem blodil tri, štiri, pet let. Moja prva žena mi je v tem času ogromno pomagala.

Šel sem na NYU (New York University) filmsko šolo. Naneslo je, da je bil moj prvi učitelj Scorsese, ki mi je neznansko pomagal. Njegova energija, njegova predanost filmu sta mi pomagali, da sem se ujel. Če pomislim za nazaj, ni takrat nihče zares verjel, da lahko študiraš film. Filmi

so bili eksotična zabava iz Hollywooda, jaz pa sem prišel z Vzhodne obale in nisem pri filmu nikogar poznal.

Zakaj vas je to privlačilo?

Ker ni bilo videti kot delo (Smeh.) Ker sem imel rad filme. Kót dečka me je mati kar naprej vodila v kino. Bila je pravi filmski fanatik. Lahko sem šprical šolo, samo da sem jo spremljal v kino. Všeč mi je bilo, vendar ni bilo resno. Pač nekaj, kar počneš.

Kakšen je bil vaš odnos s Scorsesejem?

Študentski. Posnel sem tri kratke, 16 mm dolge črno-bele filme. Zelo mi je pomagal pri samokritiki. Veliko je vedel o filmih. Spomnim se, da je imel zelo dolge lase in je bil vedno utrujen, ker je pozno v noč gledal filmske programe. In v ljubečih in intimnih podrobnostih je govoril o filmu, ki ga je videl ob petih tistega jutra.

Platoon je vaš Big Chill.

Ja.

Vas to jezi ali žalosti?

Sploh me ne jezi. Žalosten sem, ker sem to zamudil — posebej zdrave medsebojne odnose. Nikoli nisem preživljal koedukacijske eksistence. Odrastel sem v tisti stari predvojni Ameriki, kjer so vsi šli na fantovske šole in nato v vojsko — z še več fanti. Vse je bilo fantovsko naravnano. Spominjam se šestdesetih in tistega enormnega občutka seksualne osvoboditve. Ženske so začele prihajati iz omar in fukanje je bilo „in“, v stilu, moderno. Vse to sem zamudil. Nekaj sem ujel kasneje, v sedemdesetih.

Ali to vpliva na vaš način prikazovanja ženskih karakterjev?

Upam, da ne. Zaradi tega so me že kritizirali. Zelo mi je všeč žena v **Zmajevem letu**. Pa tudi Maria v **Salvadorju**. Vem, da so mi očitali ponostavljanje, toda taka je bila in takih je zelo veliko romanskih žensk. Ne vse. Toda nekatere so — zelo preprosto — docela vdane tej romanski etiki pripadnosti enemu moškemu. Jaz pa skušam pisati resnično-ljubno.

Stvari, ki me zanimajo in ideje, ki sem jih obdelal, so vse zelo ekstremne — droge na Floridi, droge v Chinatownu, pravica v Turčiji, državljanska vojna v Salvadorju. Te stvari bolj privlačijo moške junake, kot pa junakinje. . . ker zadevajo življenje in smrt dosti bolj, kot pa teme Woodya Allena o angstu, sprejemljivosti in ljubezni.

Po tej plati opisujete samega sebe sredi sedemdesetih let kot levičarja.

Bil sem emocionalno zgrožen. Policaji so bili zame prasci. V tem sem se strinjal z Jimmijem Morrisonom. Bil sem za bolj radikalno nasilje. Ko so zadeli New yorško univerzo, in so se vsi mulci nabasali tja, to je bilo med invazijo na Kambodžo, so se mi zdeli norci. Rekel sem, če bi radi protestirali, si nabavimo snajperico in dokrajčimo Nixona. To je bila moja reakcija. Zakaj se raje ne borimo, kot pa da se gremo to sranje? Nikoli nisem bil zares sinhroniziran. Bil sem bolj nekakšen Travis Bickle, kot pa študentski demonstrant. Čeprav stvari nisem videl politično. Bil sem bolj v rock and rollu.

Watergate je bila točka, na kateri so se stvari začele spreminjati. O tem sem veliko bral, začel sem srečevati več ljudi, razširil sem svoje stike po svetu. Začel sem se učiti. Politično sem bil dokaj neizobražen, ker sem sledil očetovi liniji. Watergate je dejansko razkril zlaganost vlade. Lagala nam je o Ho Ši Minhu, lagala je o vietnamski vojni. Takrat sem napisal **Platoon**, leta 76.

Kaj vas je prisililo v to?

Povedati resnico, kakršno sem poznal, še preden je bila pozabljena.

Vietnam je več kot očiten podtekst v nekaterih vaših filmih. Kot nekakšna bridka šala se vleče skozi Salvador.

Vsi ti fantje so bili v Vietnamu. Boyle se kar naprej zaletava v iste tipe. Tam niso bile samo ameriške enote, kot tisti polkovnik, ki pravi Boyleu: „Spomnim se te! Thieu te je vrgel ven!“ In Boyle odgovori: „Potem pa je nekdo vrgel ven Thieu!“ Tam so bili tudi salvadorski odredi smrti. René Chacon in Jose Madrano, dvojce gonilnih sil odredov smrti, sta v Vietnamu preučevala proti uporniške tehnike.

Salvador je kronika Vietnama osemdesetih, Platoon je kronika šestdesetih. Manjkajoči člen, film, ki ga niste mogli posneti v sedemdesetih, je delo Rona Kovica — Rojen 4. julija.

Prava tragedija je, da filma takrat nismo posneli. Trije dnevi so nas ločili od začetka snemanja. Leto dni sem porabil za scenarij, delal sem z Ronom Kovicem, ki je napisal sijajno knjigo, zelo poetično, čudovito delo. Na vajah sem videl cel film. Spremenili smo tisto, kar smo morali spremeniti. Pacino je bil prava bomba. Režiser Friedkin nas je zapustil, kar je bila prava sramota, vendar ga je povsem ustrezno nadomestil Dan Patrie. Potem pa ni bilo denarja. Šlo je za eno tistih norih nemško-ameriških koprodukcij — tri dni pred snemanjem. Al ni hotel čakati. Šel je snemat film Normana Jewisona — And Justice for All. Zelo hudo je bilo. Kovaca je čisto povozilo. Šel sem v akcijo. Film je skušal rešiti Cimino, toda prvotni stroški so se medtem že povzpeli do višine, ko je postal film predrag. To je bila res prava zgodba o sedemdesetih. Rono-va zgodba, zelo jezna.

In nihče v Hollywoodu ni hotel tvegati s Platoonom?

Res ne. Moj prvi agent ga je pošiljal naokrog. Ljudem je bil Platoon si-

avtor

INTERVJU
Z OLIVERJEM
STONEOM



cer všeč, toda niso ga hoteli posneti. Tako sem bil potisnjen v zares nizkopračunski film, **Polnočni ekspres**. Parker in Puttnam sta se res zavzela zato, da bi posneli moj scenarij, ker bi bil sicer v nevarnosti, da sploh ne bo nikoli posnet.

Misel na **Platoon** sem za dolgo časa opustil. Narejena sta bila **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene** in sledilo je nekakšno zatišje. Minilo je. Nihče ni hotel posneti **Rojen 4. julija**. Razumel sem sporočilo. Ameriki ni bilo mar za resnico vojne. Pokopana bo. Watergate je bil mimo, Carter je izgubil, Iran je zajel talce, liberalizem je bil mrtev. Resnica je bila mrtva. Postal sem trši in bolj ciničen. Tako sem pokopal scenarij. In dejansko ga ne bi izkopal, če ne bi bilo Cimina, ki se je leta 84 vrnil v moje življenje in hotel, da delam z njim Zmajev letu. Nisem hotel. Prepričal me je s tem, ko mi je zatrdil, da bova po Zmajevem letu delala **Platoon** — on kot producent in jaz kot režiser, Dino pa ga bo financiral. Na to sem padel. Zvenelo je bajno. In čeprav na koncu filma ni financiral Dino, ga je dejansko Cimino obudil v življenje. Kar naenkrat je govoril: „Komercialen je, posnemimo ga, zdaj so ljudje pripravljeni, da ga vidijo. . .“

Ko ga Dino ni maral, sem bil resnično žalosten. Nisem mogel razumeti, zakaj je bil izkopan samo zato, da bo spet ubit. Toda bil je oživiljen kot ideja. Producent Arnold Kopelson ga je nesel k Johnu Dalju iz Hemdalea. Založbi Hemdale je bil všeč, priključil se je še Orion in imeli smo ga. Pri Orionu so hoteli, da bi ga posnel pred **Salvadorjem**, toda sam sem hotel najprej posneti Salvador — bil je namreč pripravljen, da steče.

Salvador je bil ena izmed stvari, o kateri ste zelo malo vedeli.

Ničesar nisem vedel. Dolga leta sem poznal Boylea kot lopova, malo pridneža in prevaranta. Med tem časom sem ga kar nekajkrat izvelel iz zapora. Kreativno je bilo moje življenje na psu. Richard je prišel kot svež veter. Pojavil se je za Novo leto, 1985. Govorila sva in pokazal mi je zapiske iz Salvadorja. Ideja mi je bila všeč. Naredila sva zgodbo in se odpravila v Salvador, scenarij sva napisala od januarja do marca. Tri mesece — s potovanjem in vsem skupaj; medtem sva šla namreč tudi v Honduras, Costa Rico, Belize, Mexico. Kar krožila sva; vso reč sem sam financiral. Richardu sem dejal: „Naredila bova film, v katerem boš ti zvezda. . .“

Bral sem krasno knjigo Raya Bonnerja — Slabost in prevara. Ray je bil dopisnik iz Salvadorja, pisal je za New York Times, preden so ga odpustili. Prebral sem torej knjigo, spoznal ljudi, in ko si enkrat tam spodaj in imaš vse pred nosom — revščino in peklo, skozi katerega morajo ljudje — postaneš res besen. To je prava tragedija.

Če bi bil Shakespeare še živ, bi bil najbrž scenarist in stavim, da bi obdelal El Salvador. To je zgodba neskončnih razsežnosti, ki je v Ameriki nihče ne pozna; 30 — 50.000 ljudi so pobili odredi smrti. Ostalih 500.000 je pobila država. Kar pomeni, da je bilo 15 — 20 odstotkov populacije pomorjene zaradi te desničarske represije, ki jo je vodila vojaška mafija ob pomoči ZDA. Zame je rez popolnoma jasen. In jasen je tudi ljudem tam spodaj, prav nič dvoumen ni.

Ali ste v scenarij vključili tudi kaj politične opozicije?

Pravzaprav ne. Vedel sem, kakšne bi bile reakcije, ker sem imel probleme že z nekaterimi prejšnjimi scenariji, ki so mi jih zavračali vsa ta leta. Spremljal me je sloves „cause freaka“. Za Američane z denarjem je bil Salvador preveč anti-ameriški. Tudi prihodki od predvajanja centralno ameriških filmov so bili zelo skromni. **Pogrešani** kljub svoji nominaciji za oskarja v tej deželi sploh ni uspel, kar zadeva **Pod ognjem**, pa je bil finančno popolni polom.

Določeni ljudje so scenarij sovražili. Studiji so ga zavračali, večinoma ne da bi povedali, zakaj. Slišal sem, da je bil razlog anti-amerikanizem. Posneti so ga morali torej Angleži (Hemdale). Oni so imeli občutek za

ironijo, ki je v njem. Videli so tista dva klovna (lika Richarda Boylea in dr. Rocka), ki sta bila smešna že skoraj na monty-pythonovski način. Stvar sem prodajal kot „Laurel in Hardy gresta v Salvador“. Hotel sem, da se film tako začne in se potem obrne. Veliki vzor mi je bil, kot otroku, **Dr. Strangelove**, ker iz ekstremne absurdnosti prehaja v ekstremno resnost. Drugi močan vpliv je imel name film **Viva Zapata** — zaradi tistega osvobajajočega ritma, ki pulzira skozenj. Film, ki je najbolj vplival na to, da sem postal režiser, in name kot režiserja pa je Gerdardov — **Do zadnjega diha**, ker je hiter, anarhičen. Jaz sem za anarhijo.

Ste morali kakšne prizore žrtvovati zato, da bi bil film sploh posnet?

Kar nekaj stvari sem moral umakniti iz tistih hujših prizorov. Izrezal sem mnogo nasilja. Tudi zgodbo smo precej omejevali. Film je trajal dve uri, prvotno pa naj bi bil dolg dve uri in pol. Toda tiste verzije nisem mogel spustiti v predvajanje, zato sem neusmiljeno rezal. Končna verzija je zato nekoliko okleščena, zaradi česar so jo upravičeno kritizirali. Okorna je.

Nekateri prizori so grobo odrezani: scena, v kateri Colonel reši Boyleovo rit in gredo vsi skupaj v bordel — v scenariju se ta scena razvije v orgijo. Nekakšen Borgesovski prizor. Hotel sem, da bi se premikali iz teme proti svetlobi. Hotel sem upodobiti ta nori južno ameriški mlks črne humorja in tragedije. Hotel sem se igrati z absurdom kot temo filma.

In potem je tu tista veličastna scena: Dr. Rock puha nekje pod mizo, Boyle fuka neko dekle in skuša medtem izveči podatke iz Colonelata, ta pa je tako pijan, da potegne na svetlo vrečo z odrezanimi ušesi, razmeče ušesa po mizi in pravi: „Levičarska ušesa, desničarska ušesa, komu je to sploh mar?“ Potem vrže uho v svoj kozarec s šampanjcem in nazdravi El Salvadorju ter pije iz kozarca, v katerem plava uho.

Ker je ekvivalent Montaninega basanja s kokainom.

Natančno to. Hotel sem eksces, kajti tako stvari tu doli potekajo. Na koncu Salvadorja je scena, ki pooseblja to norost: Ti tipi so pripravljeni ubiti Boylea, pretepajo ga, ravno ga hočejo ustreliti, ko jim Colonel pove, da je zelo pomemben človek, in tako ga spustijo. V naslednjem prizoru skupaj pijejo pivo in se trepljajo po ramenih. Tukaj so stvari pač take. Zelo hitro padeš iz luči v temo. Južno ameriška publika je to sceno razumela in ji je bila všeč.

Ko smo film ekranizirali za severno ameriško publiko, nismo vedeli, kaj bi s tem prizorom. V filmu je prišel prezgodaj. Ali bo to komedija, ali pa resen političen film? Zelo angleški okvir mišljenja. . . Zakaj bi morali imeti specifičen namen te sorte? Ali se ne moremo preprosto prepustiti filmu in videti, kam nas bo odpeljal?

Bile so tudi scene z Jimom Belushijem v bordelu, ki so se zdele preveč blodne — smešen prizor, ko počenja tisto z Wilmo — in so šokirale publiko. Bilo je preveč svinjsko. Meni se je zdelo, da pooseblja natanko ti isti posebni priokus južnoameriških bordelov.

Pri karakterizaciji Boyla pa gotovo niste naredili kompromisa. James Woods ga je upodobil kot enega najbolj odvratnih protagonistov vseh časov.

Oh, Richard je še dosti hujši od Jimmyja. On je zelo slikovit karakter. Jimmy ga ni hotel odigrati tako grobega in umazanega, kakršen je v resnici. Jimmy je hotel narediti zgodbo bolj herojsko, čeprav sem jo sam hotel poriniti v anti-heroično smer. Jimmyu se je zdelo, da je naredil Richarda privlačnejšega za večje število ljudi, čeprav bodo nekateri rekli: „To naj bo privlačno?!“ Denimo, da ga je naredil dostopnejšega. Resnični Richard pa je dosti hujši.

Opravili ste fantastično delo teleskopiranja nepovezanih resničnih dogodkov, skorajda na način „živega časopisa“.

Vedel sem, da ne bo nihče drug posnel filma o El Salvadorju. To mi je bilo jasno. Zato sem čutil, da moram povedati vse. Trajalo je dve leti in jaz sem hotel to spraviti v dve uri. Nisem pokazal predsednika Duarteja, ki je bil zame le lutka vojaške mafije; lažne fronte, ki jo je namestila Amerika, da bi pokazala, kako demokracija vendarle je. Toda, ko je bil Reagan izvoljen, je bilo celotno levo krilo partije — Kiki Alvarez in Juan Chacon in drugi — odvedeno iz učilnice, kjer so se zbrali — odpeljali so jih odredi smrti in tri dni kasneje so jih našli z njihovimi jajci, zatlačeni v usta. Tudi ta prizor sem hotel prikazati. Vendar nisem imel časa. Scenarij je bil že brez tega dolg 150 strani. Počistili so celotno levico, ekvivalent demokratske stranke, medtem ko zajebani Mr. Reagan govori o zajebanih Nikaraguačanih, kot da so največji banditi vseh časov in jih imenuje marksiste in nekristjane, medtem ko je bilo pod soslednjim, tako imenovanim krščansko demokratskim sistemom v Salvadorju, pobitih 50.000 civilistov. To je hipokrizija ameriške zunanje politike. To razvema moja jezo.

Torej v nobenem smislu niste več anti-komunist?

Ne nikakor ne. Popolnoma sem se spremenil. Bil sem v Rusiji. Pisal sem o disidentih — poznam njihovo zgodbo, do neke mere. Toda Centralna Amerika se mi ne zdi zares marksistična. Mislim, da se Nicaragua lahko okliče za tako, v odgovor na persekucijo in represijo. Pa tudi če so marksisti, čeprav mislim, da niso, kaj potem? Pravico imajo biti tisto, kar hočejo. Ne vidim nobenega problema v tem. Če je lahko ruska nuklearna podmornica 15 milj proč od New yorškega pristanišča, ali ni potem vseeno, če so Rusi v Nikaragui? Če so.

Ne gre za vprašanje kapitalizma ali komunizma, kadar vaši otroci umirajo zaradi nalezljivih bolezni; to je vprašanje zdravja, vzgoje, blagosta-

nja. In tega ne razumejo. Ameriški državni uradniki očitno ne morejo dojeti, da je revolucija odgovor na socialne in ekonomske pogoje, ne pa ena od iger hladne vojne. To je konflikt med severom in jugom, ne pa med vzhodom in zahodom.

Po mojem sega onstran tega. Gospod Reagan in različne administracije tega stoletja so resnično izdale našo ustavo, s tem ko drugim odrekajo pravico do revolucije in samo-odločbe, ki jo imamo mi zapisano v svoji ustavi. In tisto, kar katoliška cerkev izjavlja v svojih enciklikah: „Če obstaja očitna, dolgotrajna tiranija, potem obstaja tudi legitimna pravica do oborožene vstaje.“ Nadškof Romero je pozival k temu in on je osrednja figura v filmu.

Očitno sta Amerika in Rusija ujeti v svojo hladno vojno in to določa vse in moje življenje, življenje naših generacij. Dokler ne bova vi ali jaz odkrila način za preseganje te hladne vojne, sta najini življenji zajebani, predeterminirani za smrt.

Koliko je bilo pisanje Platoona direktno povezano z Watergateom in vojno?

Ni bilo politično povezano, ker to ni film o politiki in vladnih napakah; to je film o fantih iz džungle. Toda Watergate je bil kot lupljenje čebule. Vlada je nekakšen občutek osvoboditve, kot da je bil odstranjen nekakšen pokrov, ki je pritiskal na nas. Spomnim se silne energije, ki se je razlivala po deželi, tistega občutka ponosa, upanja in vere, da so lahko slabi premagani in lahko dobri zmagajo. Dejal bi, da sem najbrž v istem duhu govoril sam sebi: „Olupimo čebulo, poiščimo resnico o Vietnamu.“

Ali je bilo pisanje Platoona boleče?

Ko se je naenkrat začelo, ne. Preden pa sem prišel do tega — da. Napisal sem ga v trenutku, ko sem bil na tleh. Zapustil sem svojo prvo ženo in bil sem brez prihodnosti. To je bilo poleti 76., na 200. obletnico ZDA, ko je državo razganjalo od patriotizma.

Se vam zdi režiranje svojih lastnih scenarijev v čemerkoli problematično?

V tem ne vidim nobenega konflikta. Stvar jemljem kot naravni razvoj, kot izpeljavo od pisanja do režiranja. Zdi se mi, da kot režiser včasih potrebujem drugega pisca, dobro je imeti še drugi glas. Toda režiser in scenarist sta v resnici dva različna človeka, dva različna dela osebnosti. Režiser je bolj gostitelj, je hrupnejši; scenarist pa je mirnejša stran, introspektivna plat, nesrečna, depresivna in osamljena. Pisanje je najbrž težje, ker zahteva več samote in izolacije in s tem se je težje spoprijeti. Režija je fizično napornejša, toda psihično je pisanje zahtevnejše. Zateva dolgotrajno koncentrirano mišljenje. Vendar med njima ne vidim nasprotja. Hodita z roko v roki.

Salvador in Platoon stilsko nasprotujeta sijaju in formi hollywoodskih vojnih filmov.

V Salvadorju je stil podaljšek nujnosti karakterja. Kamera se ves čas premika in skuša situaciji dati tenzijo. Film ves čas visi nad vami, dogaja se zdaj. Pri Platoonu smo naredili večji odmik. Nismo se spravili direktno nad gledalčevo glavo. Čeprav je bilo veliko snemanja iz roke, pa je v njem več posnetkov z žerjava in kadrov z lutkami. Imeli smo tudi malo več časa.

Sovražim tiste očiščene vojne filme. Nič ni resničnega. Scorsese, Coppola in Friedkin so skušali v zgodnjih sedemdesetih prelomiti s to šablono; pa tudi Altman je bil dober — njegova igra s perspektivo v **Nashvillu** je odpirala oči. Ti realistični pristopi so vplivali na celotno generacijo.

Njihov kredo bi utegnil biti enak vašemu: Pokazati grdo. . .

Da, toda. . . pokaži dobro! Strinjam se z nekim krasnim stavkom, ki sem ga nekeje prebral. Mislim, da je bil Renoir, ki je rekel: „Če ni v največjo slavo človeka, potem tega ne delaj. . .“ Spomnim se, da sem gledal rdeče, potem, ko sem naredil **Roko**, v kateri sem skušal prikazati grozo in razcepljenost človeka, toda s takim filmov konec koncev ne moreš nič doseči. Ko sem gledal **Rdeče** sem si mislil: „Prekletu, ta človek (Warren Beatty) ima prav. . .“

Ni mi mar, koliko denarja je porabil, šel je in napravil nekaj, v kar je verjel in mu je bilo pomembno. Filme moraš delati kot idealist. Delati jih moraš v slavo človeštva. In tudi, če film propade, se ti ni treba sramovati, zato, ker si poskušal. . . Če pa delaš nekaj kar je majhno in negativno in ti spodleti, potem si res globoko v dreku.

Ste še zmeraj „cause freak“?

O, seveda. Ampak ljudi moraš ves čas metati iz ravovesja. Plesati moraš. Mogoče vas bom presenetil. Lahko se zavrtim naokrog in posnamem komedijo z vsemi ženskami. Remake. Ženski (Smeh.)

Moj stil se bo spremenil. Mogoče se bom vrnil k nizko proračunskim filmom, kakršen je bil Salvador. To imaš še zmeraj v krvi. Na smrt rad bi posnel nekaj o Nikaragui. Zelo me je zanimala Južna Afrika. . . toda lomi se, medtem ko govoriva. Največji razlog so najbrž ameriško sovjetski odnosi, ki bi jih lahko poskušal oceniti, mogoče izboljšati. Če lahko filmi k čemu pripomorejo — zelo malo upanja imam, da lahko filmi izboljšaj politično atmosfero.

Z vsakim svojim filmom sem malo odrasel. To je šele moj četrti film — priznam, da sva bila dva nabiranje izkušenj. Nobeden pa ni bil izguba časa. To je pomembno. Izpopolnil sem se. Postal boljši. Bolje sem spoznal svojo moč. Šele na začetku poti sem. Učim se, kako je treba delati filme.

prevedla Nada Vodušek