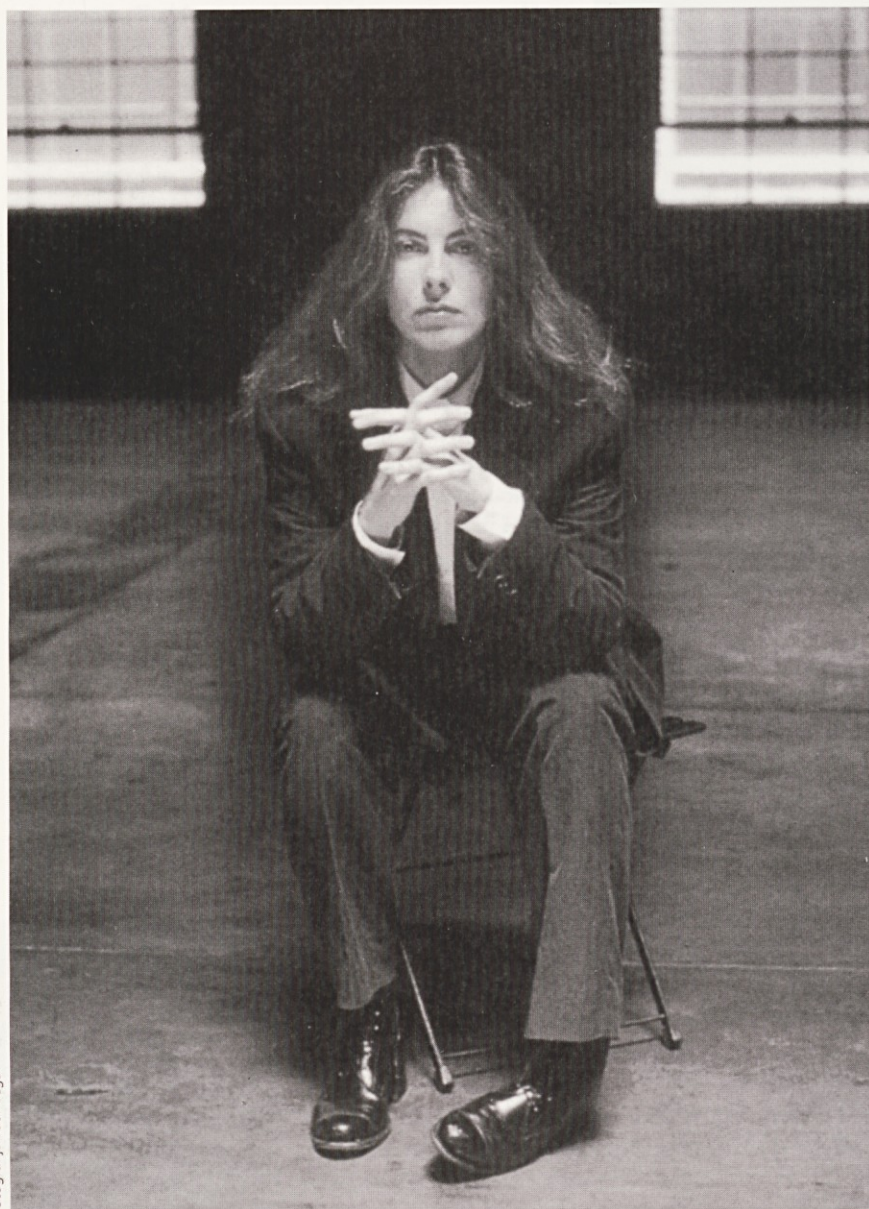


intervju

kathryn bigelow

sanja muzaferija



Kathryn Bigelow

Z ekskluzivnim pogovorom z ameriško režiserko Kathryn Bigelow napovedujemo obširnejši blok, posvečen njenemu zadnjemu filmu *Zadnji dnevi* (*Strange Days*, 1995), ki bo objavljen v naslednji številki Ekrana.

"Moja umetniška preteklost je na moje filmsko delo vplivala toliko, kolikor mi vizualno podoba ne dela težav. To je sicer lahko pomembno, vseeno pa menim, da je bistvo filma v zgodbi in njenih junakih, kajti to pritegne gledalčeva čustva", pravi Kathryn Bigelow, hollywoodska režiserka, ki, kot tudi sama pravi, snema "high-impact filme, ki skačejo gledalcu v obraz."

Kathryn Bigelow je odrasla v severni Kaliforniji in študirala slikarstvo na Art Institute v San Franciscu. Leta 1972 je vpisala Independent Study Program na Whitney Museum v New Yorku, kjer je nanjo vplivala skupina pisateljev in umetnikov "Art and Language". Njeno zanimanje je postopoma prehajalo od slikarstva k filmu. Dobila je stipendijo Graduate School of Film na Columbia University v New Yorku, kjer je študirala z Milošem Formanom. Njen kratki film *Set-Up*, posnet v času študija, je bil eksperimentalni film, v katerem se je prvič lotila nasilja v okviru kinematografskega dispozitiva. Leta 1981 sta skupaj z Montyjem Montgomeryjem napisala scenarij in posnela *The Loveless. Biker* v stilu 50-ih je na platnu prvič predstavil off-broadwayskega igralca Williama Dafoea, s svojim *tongue-in-cheek* pa je bil to tudi hommage *film noir*, Douglasu Sirku, Kennethu Angerju in filmu *The Wild One*.

The Loveless je bil posnet v New Yorku, nato se je režiserka preselila v Los Angeles, kjer so jo Universalovi studiji na priporočilo Walterja Hilla vzeli na oddelek za razvoj projektov in pisanje scenarijev. Srečala je Erica Reda, s katerim sta skupaj napisala

scenarij za film, ki bo njen samostojni režiserski prvenec – *Near Dark* (1987). V njem se družina čudakov v zloveščem črnem kombiju klati po zapuščenih planjavah Oklahome, podnevi spi v zatemnjenih sobah, ponoči pa išče svoje žrtve. Čeprav beseda ni nikjer omenjena, so v tolpi desperadosov vsi do zadnjega vampirji. Režiserka sama ga je označila za *"...vampirski western. Film ima vse elemente klasičnega westerna – zaključni obračun, streljanje, dobre in hudobne fante."* Variety jo je nagradil z naslovom avtorice "najhujšega trdega nasilnega akcionerja vseh časov v režiji kake Američanke". Naslednji celovečerec Kathryn Bigelow, *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990), je koproduciral Oliver Stone, ki ga je poznala že od prej in je filmu pomagal pri prvih korakih, ko je bilo finančno stanje zelo klavirno. Z *Modrim jeklom* je Kathryn Bigelow posnela "ženski akcijski film" – v ospredje filmskega žanra, v katerem sicer dominirajo moški, je postavila žensko. Jamie Lee Curtis igra novinko v policijskih vrstah, ki se naslaja ob moči, ki jo podeljujeta uniforma in pištola. Ko na svoji prvi patrulji odstreli oboroženega roparja, pri tem ne vedoč sproži psihotično željo naključnega opazovalca, serijskega morilca (igra ga Ron Silver). Ob koncu filma sleherno moralno razlikovanje med fetišiziranimi atributi policajke in morilcem razpade v brutalnost in instinktiven boj za preživetje.

Peklenski val (*Point Break*, 1991), njen četrti celovečerec, predstavlja Keanu Reevesa v vlogi mladega agenta FBI, ki je na sledi tolpi bančnih roparjev. Ko ga sled pripelje na obalo, podleže fascinaciji surfaškega guruja (Patrick Swayze). Swayze s svojim deskanjem po vse višjih valovih in norimi spektakli *sky-divinga* agenta zavede v svojo smrtonosno filozofijo in med njima se splete neenako zaveznitvo, ki ga režiserka razume kot "duhovno iskanje, samo-realizacijo v soočanju s fizičnimi in psihičnimi izzivi".

Vsi filmi Kathryn Bigelow so izzvali široke polemike, in tudi njen zadnji, *Zadnji dnevi* (*Strange Days*, 1995) z Ralphom Fiennesom v glavni vlogi, verjetno ne bo izjema. Film predstavlja kontroveržno vizijo Los Angelesa in tehnoloških medijev prihodnosti. V *Film Comment* je Gavin Smith zapisal: *"Razpet med neustavljivo razraščanje in razpršitev realnosti je film Zadnji dnevi nekonformistična podoba našega časa, ki mu šele morbidna fascinantnost in strašanska lepota filmov omogočata ohranitev vizije globoke, ogrožene človečnosti."*

Vprašanje kontroverznosti vaših filmov je morda nekoliko frivolno in ga niti ne bi hotela zastaviti, toda ob vsem nasilju v vaših filmih me zanima, kakšno je bilo vaše otroštvo?

Odraščala sem na severu Kalifornije, pravzaprav je bilo zelo mirno. Bili smo na podeželju in rasla sem skupaj z vsemi običajnimi živalmi, rada sem imela konje, počela sem povsem normalne stvari...

Willem Dafoe
The Loveless

Potem ste se lotili slikarstva in se vpisali na umetniško akademijo v San Franciscu. Kakšne so bile vaše slike? Moderne, velike, abstraktne, v ekspresionističnem slogu. Počeli smo tudi nore stvari, na primer čez noč vdrti v pisarne in zavzeli šolo – norosti, kakršne ponavadi počno na umetniških akademijah, čeprav nato nikogar ne aretirajo.

Dobili ste štipendijo in odšli v New York, kjer ste se vpisali na Whitney Museum Independent Study Program.

Drži. V New Yorku sem slikala in bila t. i. sestradani umetnik, spoznavala pa sem tudi umetniške kroge, zanimive ljudi – kot Susan Sonntag –, ki so pogosto prihajali na Whitney Museum. Skupaj smo se lotili nekaterih projektov, začela sem s postavljanjem instalacij, se ukvarjala s konceptualno umetnostjo itn. Saj veš, ena reč vodi v drugo. Nenadoma sem imela v rokah 16 mm kamero in sem že snemala filme...

Nato ste šli na filmsko univerzo. Govori se, da ste šli tja samo zato, da bi zavzeli njihovo montažno delavnico. Kaj res?

Ja, to drži. To je že neke vrste tipičen scenarij – ko si nekakšen sestradan umetnik, živiš v zakleti hiši in imaš v rokah še zadnjo konzervo tune... Ko sem posnela film s tistima dvema moškima, ki se poskušata pobiti med sabo, mi je prišlo na misel, da bi lahko poskusila priti na filmsko akademijo in tako dobiti dostop do potrebne opreme, da bi film zmontirala. To niti ni tako presenetljivo – v New Yorku se to dogaja na ulici skorajda vsak dan. Po svoje je bilo smešno, kajti takrat se mi ni niti sanjalo o *stunt-koordinatorjih*, in ko mi je zmanjkalo denarja, sem pomislila, da mogoče univerza niti ni tako slaba ideja. Pokazala sem jim svoj material in res dobila štipendijo, se vpisala na univerzo, na oddelek za

filmsko kritiko. Vendar pa sem lahko uporabljala vso njihovo opremo, in zame je bila to odlična priložnost. V tem času sem začela tudi pisati scenarije in gledala po dvanajst do trinajst filmov na dan... To so bili lepi časi.

Kratki film, ki ste ga posneli v tem času, je bil Set-Up? Ja.

Napisali ste tudi scenarij za Loveless...

Pravzaprav sva ga z Montyjem Montgomeryjem napisala skupaj. Uspelo nama je celo dvigniti proračun za film. Minimalno, pa vendar, in to se nama je takrat zdel velik uspeh. Scenarij sva pisala dopolnjujoč stavke drug drugemu in potem se je zdelo tudi logično, da lahko film poskusiva skupaj režirati. Torej sva ga. Stvari so šle zelo tekoče. Ne zaradi delitve dela – na primer, da bi jaz delala z igralci, on pa stal za kamero ali počel kaj drugega, ne, v bistvu sva vse počela skupaj, in film nama je nekako uspelo končati, ne da bi se pobila med sabo. Ne vem, če bi se še kdaj lotila česa takega, čeprav ne verjamem v tisto hierarhično strukturo, kjer je režiser najpomembnejši pri filmu. Mislim, da je režiser tako dober, kakor je dobra cela ekipa. Kakorkoli že, bila je to zanimiva izkušnja.

Ta film je precej drugačen od vaših kasnejših filmov. Pripovedi skorajda ni, hkrati pa je dovolj močan, da gledalca drži do konca. V njem je ogromno velikih planov, številnih detajlov... Vaši kasnejši filmi so mnogo hitrejši, s hitro montažo, več naracije. Odkod ta sprememba?

Menim, da je bil Loveless narejen z veliko mero občutka za sam tempo filma. Pozneje sem ugotovila, da je oddaljevanje od umetnosti k filmu pomenilo hkrati oddaljevanje od medija, ki je bil po mojem mnenju, pa čeprav tega ne mislim nujno v pejorativnem pomenu, elitističen. Od gledalca zahteva določeno informiranost, da bi lahko razumel bolj abstraktne umetniške izdelke. Zame pa je bil film ravno tisti izjemen družbeni medij, ki preči tako razrede kot kulturne razlike, in je hkrati najširše dostopen. To je po mojem mnenju ena njegovih največjih prednosti. Ko sem delala Loveless, sem z eno nogo še vedno stala v svetu umetnosti in z drugo v svetu filma. Tako sem poskušala na nek način zaječiti narativno plat, scenarij do točke, ko je že postal skorajda neviden. Pozneje sem se ovedla prednosti filma in izziva, ki ga avtorju nalaga njegova komunikativnost pri širokem občinstvu, zato sem tudi skušala narediti material bolj dostopen. Vendar glede na to, da izhajam iz umetniških krogov, mislim, da je bila ta odločitev zavestna.



Zanimivo je, kako v tem filmu zgodbo skoraj pripeljete do konca, nakar se vse skupaj tako zaplete, da je to na koncu zgodba čisto druge osebe. Precej nenavadno. Tudi glasba se zdi zelo pomembna v vašem delu. Poslušate to glasbo tudi v svojem privatnem življenju, je torej del vašega sveta tako kot slikarstvo – ali se odpravite ven in jo poiščete posebej za film?

Nedvomno je del mojega sveta. Lepota filma (ali pa vsaj del te lepote) je v tem, da deluje simultano na več ravneh. Tu je narativno, pa junaki, zgodba, zaplet, mizanscena, zvok, *soundtrack* – in vse to postavljeno v službo celote, vsaj načeloma kohezivne celote.

Leta 1987 ste posneli *Near Dark*, po scenariju, ki sta ga napisala skupaj z Ericom Redom. Film je bil posnet v petdesetih snemalnih dneh, od teh osemindeset ponoči. Lep uspeh! Toda, tudi s proračuna 800.000 dolarjev ste prišli na 5,5 milijonov dolarjev. Kako ste občutili to spremembo?

Med *Loveless* in *Near Dark* je preteklo pet let. Vmes sem imela najprej težave z iskanjem distributerja za *Loveless*, in se spet znašla "sestradana" v New Yorku. Kot da bi to že postalo pravilo. Nakar sem dobila učiteljsko mesto v Los Angelesu, kot gostujoča predavateljica, s predavanji o režiserjih iz 30-ih in 40-ih. Zaposlitev je bila, dobil si plačo. Potem sem si izbrala projekt in pristala v razvojnem peklu. Walter Hill me je najel za pisanje scenarijev, ki jih ni nihče niti pogledal. Pojma nimam, kaj počnejo z njimi. Najbrž jih imajo zgolj za zbiranje prahu, kaj pa vem. Čez nekaj časa sem imela vsega dovolj in sem se odločila pobrati šila in kopita in se vrniti na stara pota. Napisala sem *Near Dark* in bila sem čisto iz sebe, kajti vedela sem, da je to film, ki ga hočem posneti. To je bilo pet let po *Loveless*... Poslala sem ga producentu. Naslednjega dne me je poklical in mi rekel, da ima zame eno dobro in eno slabo novico. Dobra je bila ta, da mu je scenarij všeč in da ga je pripravljen kupiti za lepo vsoto, slaba novica pa je bila, da ga hoče dati kakemu velikemu filmarju. Odvrnila sem mu – Žal mi je... Čez nekaj dni je ponovno poklical in rekel: Posnemimo ga! Mislim, da me je bilo takrat od vseh snemanj v mojem življenju najbolj groza, kajti minilo je že toliko časa in na kocki je bilo takorekoč vse in če ne bi šlo... V tistem času so mi že ponudili več scenarijev, toda vsi so bili visokošolske komedije in nisem jih mogla sprejeti – enostavno zato, ker ne vem, kako se to dela.

Prizor v plesni dvorani v *Near Dark* je res izjemen. To je bila tudi ena tistih stvari, ki je prebudila javnost, ne glede na njene razloge, pa vendar...

Na ta prizor sem kar ponosna. Dolg je deset minut in prav nenavadno je, kako lahko drži občinstvo toliko časa. Tempo je skoraj metronomičen. Ne gre le za to, da se vse odvije tako hitro, tu je še metodična destrukcija vsakega posamičnega gosta v tem baru –

in vendar – že zaradi samega tipa filma si v tem trenutku nekako na strani izobčencev. Do njih čutiš neko tujo, čudno simpatijo. Nekako razumeš, veš, da niso psihopatski morilci, ampak da morajo ubijati, da ubijajo zato, ker morajo jesti, da bi preživel, tako kot mi vsi. Le da imajo drugačen stil življenja. (smeh) In nekako nam je uspelo.

V kolikšni meri je vaše poigravanje z žanri premišljeno? Prepričana sem, da je – toda zanima me, kako pride do te refleksije? Potem, ko je zgodba že napisana – ko imate že jasno predstavo o njenih zastavkih – ali pa je prisotno že od vsega začetka? Dostopnost, razumljivost filma se mi zdi zelo pomembna in žanr je odličen konstrukt. Najprej položiš temelje in dodaš pričakovano zgodbo – nakar lahko vse skupaj subvertiraš. Žanrske konvencije uporabljam povsem zavestno in skušam nato ustvariti nekakšen hibrid. Tako kot pri *Near Dark*, kjer sem namesto podreditve že obstoječemu "žanru" poskušala ta žanr redefinirati, ga aktualizirati oziroma prilagoditi – poskus, ki te lahko eventualno pripelje nekam povsem drugam.

Z Ericom Redom ste kasneje ponovno sodelovali pri *Modrem jeklu*. Odkod ideja za ta film?

Že pri sami ideji je šlo za policajko, žensko v policijskih vrstah, ki postane objekt želje serijskega morilca. V tistem času je to pomenilo zamenjavo vlog. Ženska v tem okolju, torej močan ženski lik – vendar pa ima čustva tako kot vsi ostali ljudje in prav to je tudi njena napaka.

Nekje sem prebrala, da *blue steel* v amerškem slengu pomeni erekcijo. Je to res?

Ah, ne bi vedela. (smeh)

Filma potemtakem niste zato naslovili *Blue Steel*?

Ne. Mislim, da je to izraz za orožje, za revolver. Hkrati pa gre tudi za besedno igro, uniforma newyorške policije je namreč modra in njena morala zelo trdna.

Ena od stvari, ki jim še posebej posvečate pozornost v svojih filmih, je tudi spol. Modro jeklo se mi zdi morda še najbolj očiten primer. Gre za žensko, ki se kot policajka vede zelo moško. Potem je tu še njena obsesija s pištolo, ki je seveda falični simbol, in ona ima do njega prosti dostop. Zanimivo, kako delate s spolom, ali drugje z družino. To početje je spet očitno zavestno – pa vendar me kot vedno zanima, kaj pride prej? Ideja, narediti nekaj na temo spola ali družine – ali zgodba, ki jo šele nato sprofilirajo vaši posebni interesi?

V bistvu začenjam z liki in odtod razvijam naprej. Pri *Modrem jeklu* me je sicer resda zanimala menjava vlog, toda pri njenem liku so me zanimale tudi druge stvari, ki niso spolno specifične. Z drugimi besedami –



Jamie Lee Curtis
Modro jeklo

univerzalne stvari kot so boj za življenje, poskus preživetja, pa tudi rušenje stereotipov o tem, kako naj bi v takšni situaciji reagirala ženska, v nasprotju z moško reakcijo. No ja, vse tiste izpeljave o pištoli kot simbolu moči (ne samo falične) ter sama ikonografija moči, to je že implicitno. Sama mislim, da je orožje predvsem tehnološki produkt, objekt, ki ga je mogoče zelo različno uporabljati – medtem ko samo po sebi ni ne dobro ne slabo. Vse je odvisno od njegove uporabe. Očitno ga ona v svojih rokah uporablja na določen način, medtem ko v njegovih to postane nekaj popolnoma drugega.

Leta 1991 ste nato posneli *Peklenški val*. To je bil na nek način vaš še najmanj oseben projekt, in vendar vam je tudi tu uspelo postaviti močne like. Pa še to – je Patrick Swayze res odigral tudi vse svoje nevarne prizore v filmu?

Ja, predvsem prizore *sky-divinga*. Imeli pa smo težave z zavarovalnico. Seveda ga niso hoteli zavarovati – toda on se je odločil, da bo kljub vsemu sam skakal, čeprav smo ga poskušali na vse načine odvrti od tega. Potem sem se odločila – če hoče to storiti – ga bom tudi posnela. Dobila sva se v letališki bazi pred Los Angelesom in je svoje opravil, kajti želel je doseči karseda realističen portret Bodhija. Negativ, ki smo ga posneli tega dne, je v celoti vključen v film.

Je tudi sam surfal?

Ja, nekaj malega. Toda pravo mojstrstvo je pokazal v zraku.

Kaj pa Reeves?

Poskusil je z surfanjem. (smeh) Tudi v *sky-divingu* se je poizkusil. To je lažje, veš, samo padaš. (smeh) Ne, hecam se, seveda moraš imeti za to hudo korajžo.

Kako ste posneli prizor z zasledovanjem?

Najprej sem naredila snemalno knjigo. V bistvu za vse svoje filme delam *story-boarding*. Iz umetnosti sem prinesla s sabo idejo, da moram scenarij najprej prevesti v dvodimenzionalno obliko, tako da si lahko ustvarim dokončno predstavo. Pri snemanju sem uporabila malo kamero. Poskušala sem dobiti čim bolj neizrazito ozadje že s samim izborom lokacij in montažo, zato da sem lahko dosegla iluzijo ene same vožnje.

Videti je kot en sam dolg posnetek.

Pravzaprav je notri kar nekaj rezov, vendar je bil to predvsem problem hitrosti. Reze sem morala prikriti, da pri gledalcu napetost prizora ne popusti.

Videti je, kot bi moralo biti snemanje tega filma zares zabavno. Je bilo res? Zdi se tudi, da sta se glavna igralca odlično razumela.

Ja, bilo je zabavno. Čeprav smo imeli probleme z vodo. Voda je neobvladljiva, po svoje nepopustljiva. Izročen si ji na milost in nemilost. Ko režiraš, se včasih počutiš kot Bog – kot bi sam nadzoroval ves univerzum in bi bil dejansko sposoben nadzorovati karkoli, in potem ko moraš poskrbeti, da je vsakdo plačan za svoje delo, skoraj res nadzoruješ in obvladuješ vse skupaj. (smeh) Vendar pa ne moreš

obvladovati oceana, ocean je nepopustljiv. Na obalo lahko prideš s celo ekipo – ampak ko je ocean raven – je raven. Velikokrat sem morala improvizirati, tehnično osebje je moralo biti vsakega dne pripravljeno za različne prizore, vključno z igralsko ekipo. To je bilo zares naporno.

Druga tema, ki se vleče skozi vaše delo, je uporaba pokrajine – ne le kot ozadja, saj tako v *Loveless*, *Near Dark* kot v *Peklenškem valu* skorajda igra svojo lastno, ločeno vlogo. Je to za vas neke vrste pejzaž? Je, vendar pa me zanima tudi junakova človeška reakcija na pokrajino. Samo okolje je že postavljeno v kontekst.

Glede na vaš temeljit pristop k pripravam pred samim snemanjem – kot že omenjeni *story-board* celotnega filma – ali to pomeni, da je obdobje priprav daljše kot sicer?

Ne nujno. *Story-board* včasih celo pospeši proces, saj lahko film na nek način "vidiš" vnaprej. Deluje podobno kot stenografski zapis, tako da lahko vizualno pregledam material in uskladim ideje z direktorjem fotografije in scenografom. O dolžini priprav in produkcije materiala odloča v glavnem kompleksnost materiala.

Vaš najnovejši film *Zadnji dnevi* je povzročil številne razprave, mislim da povsem upravičeno. Od kod ideja zanj?

Po tem, ko sem končala *Peklenški val*, sem delala pri različnih projektih in obdelovala scenarije. Scenarij za *Zadnje dneve* sem dobila v roke pred skoraj štirimi leti. V zgodbo sta bila vpletena tudi dva junaka konec stoletja v Los Angelesu, kjer je tehnologija omogočala, da si lahko na črnem trgu kupil izkustva drugih ljudi in njihova doživetja celo sam izkusil. Zgodba se mi je zdela nenavadna in lepa, čudovita. Všeč mi je bilo, da lika nista bila stereotipna, moški lik je bil strt junak, na njem je bilo nekaj hiper senzibilnega, in na koncu ga imaš prav rad, enostavno vzljubiš ga. Ženski lik je močna in zaščitniška oseba, in vendar ima tudi sama svoje probleme. Name pa je vplival tudi primer Rodneyja Kinga ter upori v Los Angelesu, saj je bila to moja osebna izkušnja, takrat sem se namreč vključila kot prostovoljka. To je bila zame zelo globoka izkušnja, tragedija, ki je ne bi smeli pozabiti. Ta scenarij se mi je nekako zdel povezan z incidentom in življenjem v L.A.-ju in z leti sem se vse več ukvarjala z njegovo predelavo, skupaj z Jimom (Jamesom Cameronom). Zraven sva pritegnila še Jaya Cokesa, s katerim sva sodelovala pri nekem drugem projektu – tako smo ga pisali skupaj vsi trije, dokler ni bil nekega dne končan. Naenkrat sem ga imela v svojih rokah in začela sem se spraševati, kako naj bi

ga režirala in iz njega dejansko naredila film. Zdaj sem bila sama. Hvaležna kolegoma, in z vso voljno vremo, vendar sama. Da bi lahko dobila pravšnje posnetke, sem morala sestaviti kamero, s katero bi lahko dosegla učinek zelo osebnega doživljanja izkustva drugega. Potrebovala sem še manjšo kamero od tiste, ki sem jo uporabila v **Peklenskem valu**, z zamenljivimi lečami, hkrati pa sem se morala omejiti na še manj rezov kot v sekvenci zasledovanja v **Peklenskem valu** in jih zelo, zelo pazljivo prikriti. Morala sem doseči vtis, da gre pri tem (na ekranu) za absolutno neprekinjeno realnost.

Kako bi definirali žanr filma Zadnji dnevi, če bi ga že morali opredeliti?

Ne zdi se mi nujno akcijski ali znanstveno-fantastični film. Zame je bolj neke vrste *film-noir*, postavljen v to nevzdržno časovno konstelacijo, s katero smo soočeni in bo pomembno vplivala na naša življenja. Film je bilo po svoje komplicirano posneti ravno zato, ker sem ga skušala obrniti proti žanru.

So bile z igralsko zasedbo težave?

Najti sem morala igralce, ki ne bodo igrali navzkriž z zgodbo. Že od začetka sem vedela, da hočem za žensko glavno vlogo Angela Basset, ker je fenomenalna igralka in potem sem morala najti še igralca, ki bi bil tako močan in hkrati tako senzibilen kot je Lennyjev lik.

Angela Basset se mi zdi ključna za film. Po tem, ko vpeljeta njen lik, film očitno vse bolj teži k njej, čeprav se ona večinoma ubada z njegovimi problemi. Bilo je tudi kar nekaj razprav o koncu filma. Nekateri menijo, da je konec preveč hollywoodski, zaradi moralne katarze, in da bi se moral končati, ko njo obkolijo. Ste kdaj razpravljali o zaključku filma? Seveda – film bi se lahko končal na najrazličnejše načine, vendar pa je imel vedno ta konec. Mislim, da sem želela poudariti upanje, ki naj ponese človeštvo v naslednje tisočletje, navkljub neznosno dramatičnemu dogodku, ki globoko poseže v življenje vseh junakov in jih prisili odgovoriti nanj.

Mislite umor, ki se zgodi v filmu?

Ja. Podobno kot prizor pod tušem v *Psihu* (*Psycho*, 1960) ali nekatere sekvence v *Smrti v očeh* (*Peeping Tom*, 1960), ki so me ob gledanju šokirale in me ganile, hkrati pa so se mi zdele prav tako pomembne tudi za sam film, v katerem nastopajo. Isto velja za grozljiv in gnusen dogodek – prizor umora v *Zadnjih dnevih*. Odločila sem v sekvenco vzporedno dodati Lennyja kot pričo temu dogodku. Njegova reakcija je popoln, skrajšen, neskončen gnus. Takšen je tudi filmarjev odnos in upam, da bodo ljudje podobno reagirali. Takšna je drža Lennyja Nera in želela bi si,

da bi se tudi občinstvo prepoznalo v njej. Moj namen je bil, spregovoriti o tem dogodku znotraj konteksta in z neko kritično refleksijo. Film naj bi bil neke vrste svarilo in Lennyja sem vzela kot očitidca, skozi čigar oči, občutke, misli in njegovo pozicijo nam je mogoče ta dogodek dojeti kot grozljiv in nedopusten.

Ko v filmu pokažete to nelagodno nasilje, lahko ljudi s tem resno spravite iz tira, pa vendar – z nelagodjem nas navdaja prav prihodnost, s katero se soočamo. Film seveda sproža močan odziv. To je bil tudi izziv tega filma – postaviti družbo pred ogledalo. Upali smo, da bo morda lahko ljudi spodbudil k razmisleku o tem nelagodju v prihodnosti. Kar je bilo zame zelo pomembno pri delu znotraj hollywoodskega *mainstream* konteksta, je poskus ustvariti, vsaj na določeni ravni, razumljivo, razburljivo in napeto, konec koncev zabavno podlago za posredovanje sporočila, in, na drugi ravni, ustvariti nekaj drugačnega, skratka, nanjo cepiti realno vsebino – in potem oboje nekako uskladiti. Obdržati vse žoge v zraku, kot se reče.

V vaših intervjujih pogosto omenjate Sama Peckinpaha kot enega vaših najmočnejših vplivov. Zakaj, in kateri njegovih filmov vam je najljubši? Peckinpah je mojstrski filmar. Vzemite na primer *Divjo hordo* (*The Wild Bunch*, 1969), morda moj najljubši – čeprav bi težko rekla, kateri od njegovih filmov mi je najljubši. Njegovo ponovno prikazovanje v ameriških kinematografih se je zdelo nekaterim sporno, pa vendar gre za film, ki je bil posnet leta 1969, bil takrat na sporedu, in bi bil zdaj, po toliko letih, skorajda umaknjen s programa zaradi *ratinga*. Kar naenkrat se je zdel ljudem preveč nasilen. Sama se s tem nikakor ne strinjam, mislim namreč, da to niti ni film o nasilju, ampak o časti, film o človeškem dostojanstvu – le da pač Peckinpah o tem govori v jeziku nasilja. Ta film se mi zdi zelo pomemben in je zgled dovršene filmske bravure.

Kako se počutite kot režiserka v Hollywoodu? Se vam zdi, da imate veliko nasprotnikov?

Na to se niti nočem ozirati in se poskušam držati svojega dela. Seveda upam, da bo prišlo v to stroko več žensk.

Ko je Maggie Green snemala thrillerje in westernne, se je morala spopasti s številnimi odpori, še posebej pri westernu, vendar njeno delo ni bilo deležno tolikšne pozornosti in vroče krvi kot vaši filmi. Kaj mislite o tem?

Verjetno moraš biti le dovolj mirnega značaja. (smeh)

Prevedla Andreja Kuhelj

Keanu Reeves
Peklenski val

