

Any 2004. Programa especial. Suplement del núm. 14
12 - 28 juliol 2004



John Cassavetes
i Gena Rowlands

John Cassavetes

► Els inicis

El meu pare va arribar a Amèrica quan tenia onze anys. Havia nascut al Pireu, a Grècia, i la primera vegada que va sentir parlar d'Amèrica va ser el dia que un missioner va passar per allà i va dir que en aquell país hi havia fraternitat i que el poble americà obriria els braços i el cor a qui volgués treballar i aprendre. (...)

Els meus pares van permetre als seus dos fills que esdevinguessin individus. Ca la meua família era un lloc boig i meravellós, i amb un munt d'amics i veïns que venien de visita i que parlaven alt i menjaven molt, i a ningú no se li hauria acudit mai dir als infants que callessin ni interrompre'ls. Quan teníem diners anàvem al cinema, i quan no en teníem ens quedàvem asseguts a la taula de la cuina i explicàvem històries. (...)

A mi em sembla que sempre he tingut com a guia, primer de tot, l'amor immens que la meua mare sentia per la gent, i després l'increïble encant intel·lectual que el meu pare tenia. Era sublim. Quan jo era un nen, era com els altres i volia tocar el dos tan aviat com pogués, alliberar-me de la seva influència i anar-me'n a qualsevol lloc. Però ells tenien un coratge enorme davant la vida i eren tan positius, amb tant d'amor i tanta lleialtat envers els seus amics i la seva família...! (...) A l'institut, no m'interessava res. Jo no volia fer estudis superiors perquè als anys cinquanta allò només servia per aconseguir un títol, els papers que et permetien trobar una feina quan acabaves els estudis... Vaig anar un any al Mohawk College, al nord de l'estat de Nova York, i després a Champlain, un altre institut de l'estat de Nova York...

No m'hi vaig voler quedar. Els cursos es feien en grans sales de més de dos-cents alumnes, els professors cridaven per uns micròfons i tot allò no m'aportava res. No m'agradava l'esperit de l'escola i me'n vaig anar. (...)

Vaig viatjar a Florida fent autoestop i m'hi vaig estar unes quantes setmanes, i quan vaig tornar a casa em vaig trobar uns amics que eren uns païos molt, molt, divertits: "Ei, John! Ens hem matriculat a l'American Academy of Dramatic Arts per convertir-nos en actors! T'ho imagines? Vine amb nosaltres! A l'escola hi ha un munt de noies!". Per tant, jo me'n vaig tornar a casa i vaig demanar als meus pares uns quants diners per matricular-me a l'American Academy. El meu pare —a qui havia decebut molt que jo hagués abandonat els estudis— em va respondre: "Com a mínim, és alguna cosa... Que acabi fent alguna cosa"... Perquè fins llavors l'únic que jo havia fet a la vida era jugar a bàsquet i sortir amb noies. (...)

Jo pujava a l'escenari i udolava, i hi havia dos o tres professors a qui els agradava, això; segons ells, demostrava molt d'entusiasme. Aquesta va ser, durant molt temps, la meua única idea de l'actor: mostrar molta emoció. Com més fort cridava, més m'agradava. Fins que finalment vaig



Love Streams de John Cassavetes

descobrir que hi havia coses millors. (...)

Vaig seguir els cursos de l'acadèmia durant un any i després vaig fer una gira de dos anys... La por és una motivació que et fa treballar molt durament. Però, com a actor, no en pots obtenir la llibertat de funcionar com voldries; jo sé que, quan he estat dirigit per un altre director, mai no he pogut aconseguir els diàlegs que hauria volgut. Ha calgut que dirigís jo mateix per descobrir tot allò de què era capaç i per extreure'n el màxim possible, tant si a la gent els agrada com si no. (...)

Jo penso que quan ets jove hauries d'anar a tot arreu on et sentis incòmode i afermar-t'hi, perquè un dia et caldrà estar-hi a l'alçada. Feu això quan sigueu joves i no ho lamentareu mai.

► Shadows

Vaig llogar un loft al carrer 48, a Nova York, i vaig aconseguir reunir dinou joves actors per muntar un curs d'art dramàtic; tothom pagava dos dòlars per setmana, incloent-m'hi jo mateix... I vaig començar a fer classes, que era una cosa que m'encantava... (...)

SHADOWS va començar com una improvisació en què treballàvem a classe. Vaig somniar crear uns personatges propers a la gent que seguien el curs, però després no vaig deixar de canviar les situacions i l'edat dels personatges, fins que tots vam arribar a funcionar com aquells personatges en qualsevol moment determinat. (...)

Un dia, durant una classe, una improvisació em va impres-

sionar tant que vaig dir: "D'aquí, en sortiria una pel·lícula fantàstica!" Era la història d'una negra que es fa passar per blanca i que perd el seu company, que és blanc, quan ell coneix el germà de la noia, que és negre. Aquell vespre jo havia d'anar al programa de ràdio de Jean Shepard, "Night People": ell havia fet un comentari sobre EDGE OF THE CITY, on jo actuava, i li ho volia agrair. Vaig parlar a Jean de l'obra que havíem improvisat a classe, i li vaig dir que en sortiria un film genial. Llavors ell em va preguntar si em semblava que seria capaç de trobar-ne el finançament. Jo li vaig respondre: "Si la gent tenen realment ganes de veure un film sobre persones, haurien de pagar perquè es fes!". I al cap d'una setmana o dues, el Shepard Show havia recollit dos o tres mil dòlars provinents dels seus oients.

► Si haguéssim tingut un guionista, hauríem seguit un guió

SHADOWS va ser un accident creatiu... No sabem per on començar i... ens vam veure obligats a improvisar. Si haguéssim tingut un guionista, hauríem seguit un guió. Jo havia inventat o concebut els personatges de SHADOWS, però no la sinopsi. Improvisàvem sobre una història que jo tenia vagament al cap. Era el meu secret. (...)

Totes les escenes de SHADOWS són d'una gran simplicitat: es tractava d'una situació on la gent es trobaven confrontats a problemes que, al seu torn, s'esvanien davant altres problemes. A la fi de l'escena, sorgia un altre problema i ultrapassava l'anterior per la seva gravetat. Això feia



Husbands de John Cassavetes

avençar la història, i de mica en mica es va establir una estructura senzilla... L'argument del film és que no hi ha cap problema que no pugui ser ultrapassat ni reemplaçat per un altre... Una vegada trobada l'estructura, només faltava compondre el personatge i treballar el paper amb algú. Abans de començar realment el rodatge del film, vam passar quinze dies treballant aquest personatge.

► Descobrir per què jo no era lliure

Jo havia actuat en un munt de films però no aconseguia adaptar-me a aquella forma d'expressió. Havia descobert que no m'hi sentia tan lliure com a l'escenari o en una obra de televisió en directe. Per això fer SHADOWS va esdevenir un mitjà de descobrir per què jo no era lliure, ja que, per bé que estrictament treballar al cinema no m'agradava, era una forma d'expressió que m'atreia.

Quan fèiem SHADOWS nosaltres no pensàvem en una distribució comercial. Allò sempre va ser experimental, i el nostre objectiu principal era aprendre treballant. Tan sols era un intent dut a terme per unes persones que volien aprendre un ofici. Em sembla que SHADOWS va ser el primer autèntic film independent que vaig rodar a Nova York, i amb això vull dir que el vam fer sense el suport de cap inversor. (...)

Quan el rodatge va començar, jo em pensava que només m'ocuparia uns quants mesos, però en realitat em va ocupar tres anys. Vaig fer-hi tots els errors possibles. Ni tan sols sóc capaç de recordar, ara, tots els errors que hi vaig cometre. Jo era tan beneït! Vaig batre realment el rècord d'ignorància en matèria de cinema. Però el que fèiem ens agradava tant...!

Quan vam tenir acabada la primera versió del film, vam organitzar dues sessions de mitjanit al Paris Theater de Nova York, i va ser un fracàs total. Només hi va haver una persona a la sala a qui li va agradar el film, i que no era jo mateix: el meu pare, que el va trobar "pur". I de fet no va dir "bo", va dir "pur"...

► Jo m'havia enamorat de la càmera

La pel·lícula estava farcida de virtuosisme tècnic... amb angles impossibles, un muntatge ultrasofisticat i molt de jazz com a música de fons... Era un film completament "intel·lectual", cosa que vol dir menys que "humà". Jo m'havia enamorat de la càmera, la tècnica, els enquadra-



John Cassavetes

ments bonics i l'experimentació pel gust de fer-ne...

L'única cosa que em va quedar a la memòria després d'haver deixat de banda aquesta primera versió unes quantes setmanes, va ser que, de tant en tant, els actors havien aconseguit fer fracassar les meves propostes... Ells aconseguïen amb prou feines sobreviure malgrat la tècnica... I, quan me'n vaig adonar, ho vaig voler arreglar, tot allò. I vaig decidir que, si podia obtenir una desena de dies de rodatge suplementaris, seria capaç de donar forma al que tenia al cap originàriament.

► Què vol dir tenir independència

Vaig jurar que mai més no m'embolicaria fent un film que no m'interessés. L'única cosa que vaig aprendre als grans estudis va ser que no pots satisfer-los a ells i satisfer-te tu al mateix temps.

Mai més no tornaré a fer un film comercial. No es pot pagar per fer que algú s'interessi per alguna cosa. Això és malsà, insalubre... (...)

Si puc, faré pel·lícules amb no professionals, amb gent que es puguin permetre somniar en una recompensa important, però no des del punt de vista econòmic, gent que tenen un desig frenètic de participar en una empresa creativa sense saber exactament de què es tracta. El que jo li demano a un equip és que em doni tant d'amor per la pel·lícula, la història i els actors, i tanta imaginació i audàcia com sigui humanament possible. Això és el que vaig obtenir a SHADOWS i FACES; gent que no tenien gens d'experiència tècnica es van posar a agafar la càmera, a ocupar-se dels mobles i a prendre part en les discussions sobre el guió; en resum, a funcionar com un autèntic equip de cinema per al film. (...)

Aquesta mena d'esperit és el que falta en el cinema comercial on els membres dels sindicats van a fixar cada matí, pensen en la seva pròxima feina i accepten l'existència ben establerta que la societat organitzada els ha reservat... La meitat dels problemes que els cineastes han d'afrontar provenen del fet que es troben obligats no tan sols a adaptar-se als actors, sinó també als tècnics, els equips de producció i els problemes financers; resumint, que mai no tenen temps d'enfrontar-se amb el problema realment més important: què és, aquesta cosa que tenen tantes ganes de dir?

► Morir per la pel·lícula

Es té un cert desig de fer un film, però quan comences a donar-li forma no t'hi poses cap límit i estàs realment disposat a morir pel film que prepares. Això sembla completament idiota. Morir pel propi país no es pot dir que sigui una cosa fantàstica, però en el cinema, quan no pots triar, és necessari que el film es faci al preu que sigui. Amb aquesta actitud, agafant-se les coses així, un home pot travessar la vida utilitzant el millor d'ell mateix, i realment en fa alguna cosa, de la seva vida. Per fer un film, l'únic que cal saber és que no s'ha de tenir por de res ni de ningú... De tota manera, jo sempre he pensat que valia més treballar en l'art que no a la fàbrica. (...)



Els cineastes contemporanis han de trobar nous àmbits de conflicte i tipus de problemes nous. Els conflictes tradicionals, els dels rics contra els pobres i el bé contra el mal, ja no reflecteixen les mentalitats d'avui dia.

Nosaltres hem arribat a un estat de les coses més complex en el qual tenim, en general, el que volem: prou menjar, una dona, una teulada sobre els nostres caps i el reconeixement social. Per tant, el problema es pot enunciar de la manera següent: "On és, el problema?" (...)

Els films han d'anar més enllà del melodrama per explorar la font eterna de problemes i conflictes menors que formen el teixit de la vida... A LOVE STREAMS, per exemple, no hi ha melodrama... Hi ha simplement una sinceritat sempre mal expressada. (...)



Rodatge d'A Woman Under the Influence de John Cassavetes

► Faces

El 1964 vaig fer el balanç del que ja havia realitzat i només hi vaig trobar dues obres que valien la pena: SHADOWS i EDGE OF THE CITY. M'havia passat tota la resta del temps jugant a jocs pososos, estúpids, falsament gratificadors i econòmicament satisfactoris. Va ser llavors, a la fi de l'any 1964, quan va néixer FACES, a partir d'amistats i insatisfaccions diverses. Va durar sis mesos pel que fa al rodatge, va costar quaranta mil dòlars i van fer falta tres anys per al muntatge i per trobar un distribuïdor... FACES va prendre forma perquè sóc molt xerraire. Quan alguna cosa m'interessa no puc evitar de parlar-ne. Jo no havia fet cap film personal des de SHADOWS, que és de l'any 1959 i va ser una de les experiències més agradables de la meua vida. El seu record no em va abandonar mai durant tot el temps en què vaig fer veure que esdevenia un gran director de Hollywood. Després vaig comprendre que, a causa del meu temperament, jo no estava fet per a aquesta mena de comèdies. I és que no puc aconseguir fingir res! Per tant, les ganes que tenia de tornar a fer un film meu em feien venir aigua a la boca: tota la ciutat ho sabia –jo en parlava a les festes, amb els amics, a la platja–, i finalment em vaig asseure davant una taula, vaig escriure el guió de FACES i tot es va tornar a posar a lloc.

► Estar fart del matrimoni

Jo n'estava fart, del matrimoni. No del meu, perquè Gena i jo hem mostrat sempre obertament els desacords, i mai no ens hem reprimint res. Però estava fart d'aquells deu milions de parelles burgeses dels Estats Units que sembla que tant els fa tot. Parelles casades des de fa deu o quinze anys, marits i esposes que ho tenen tot –un gran casalot, dos cotxes, una minyona, nens que entren en l'adolescència...–, però a qui tot aquest benestar material ha fet tornar passius... I un bon dia vaig comprendre que jo formava part d'aquell entorn i que tota la gent que coneixia també hi pertanyien. No servia de res fer com si encara visqués a Nova York a l'època en què buscava una feina. (...)

Darrere tot això hi ha un sentiment de desesperança causat per la dificultat de tenir relacions. I el pitjor és que la major part d'aquestes parelles tampoc no s'adonen que ja no es comuniquen. Aquest és l'argument de FACES: mostrar com la gent parlen els uns amb els altres. Avui dia se suposa que tothom és intel·ligent: "L'elecció de Nixon és

terrible, oi? ". Heu sentit a parlar del terratrèmol del Perú? i se suposa que vosaltres teniu totes les respostes. Però quan es tracta de coses serioses, com ara: "Què és el que no va bé, senyor? Per què ja no pot aconseguir satisfer la seva dona? Per què s'ha passat tota la nit amb els ulls oberts i mirant el sostre? I per què es nega a admetre que té problemes i que és necessari que els resolgui?". I el pitjor és que la gent han oblidat com es reacciona, com es viu en parella. En aquest període de comunicacions de massa i de comunicació instantània, ja no hi ha comunicació. Només hi ha llargues històries ben conegudes, petites pulles hostils o riallades. Però ningú no riu de veritat. Es tracta més aviat d'una mena de soroll histèric i sense alegria. La traducció en seria: "Sóc aquí, i no sé per què!" (...) La major part de les escenes domèstiques es fonamenten en la incapacitat d'expressar el que es vol dir realment... Els marits i les esposes es barallen a causa de la televisió - "Obre-la, abaixa el so, tanca-la", l'alcohol, etc. Però les coses que realment importen només s'expressen molt rarament, tant si s'està casat des de fa molt temps com si encara continua havent-hi amor.



Rodatge de *Shadows* de John Cassavetes

► *Husbands*

Abans que *HUSBANDS* es convertís en un guió, vaig haver d'agafar quatre-centes pàgines de notes. Hi vaig pensar durant uns quants anys, i em vaig acabar trobant amb un guió i uns quinze dies d'assaigs durant els quals vaig reescriure el guió. I també hi va haver el viatge a Itàlia on Peter, Gena i jo mateix vam rodar un altre film, i jo vaig treballar-hi molt durament una seqüència; vam escriure la mateixa escena gairebé dues-centes vegades... Per tant, tot estava escrit, i hi va haver uns quants esborranys. Però els llençàvem, els reescriuïem i improvisàvem una mica. S'han de llençar coses. Vull dir que en el muntatge sempre s'improvisa, oi? S'ha de canviar tot. És així! A *FACES*, em vaig convertir en el patró no tan sols des que els actors van començar, sinó fins i tot abans. Mentre que en un film com *HUSBANDS* on hi ha actors com Peter Falk i Ben Gazzara, molt experimentats, que fan la major part de la feina i que han mantingut el seu idealisme i una determinada idea de qui són, no val la pena empenyer! La imatge que tenen d'ells mateixos continua essent molt forta. (...)

No es tracta d'un film autobiogràfic, en el sentit que no té res a veure amb coses que m'hagin passat. Que provinguin de la meua vida, en el film, només hi ha els sentiments, però també provenen de la de Peter i Ben. El més difícil que hi ha és exhibir-se, i la veritat és que la intriga de *HUSBANDS* és una cosa molt íntima. El meu germà gran es va morir als trenta anys. Per tant, jo sé molt bé què pot representar la mort d'un ésser estimat. (...)

Nosaltres vam començar *HUSBANDS* com una mena d'extensió natural del fet que la gent volen continuar la seva vida en la feina: vols utilitzar el que penses que has après i intentar trobar l'argument tot aprofundint-ho. Però l'únic que aprens és que no pots apostar dos-cents esperant endur-te un milió. S'ha de posar tot sobre la taula. S'ha d'apostar, tant si és un fracàs com si no, per allò que ens farà millors quan el film s'hagi acabat, tant si és una victòria com una desfeta! (...)

Des del començament vam fer un pacte: intentariem descobrir la veritat que hi havia dins cadascun de nosaltres i en parlariem. I va passar que hi havia escenes que reflectien aspectes que no teníem ganes de conèixer: l'amplitud de la nostra imbecil·litat, el poc cas que fem de nosaltres mateixos i fins a quin punt podem estar atrapats. Vam considerar que era important trobar un mitjà per tenir el coratge de fer-ne una rèplica, encara que pogués ser una mica inútil i

encara que el film no resultés gaire interessant.

► *Minnie and Moskowitz*

MINNIE AND MOSKOWITZ es va escriure per a la pantalla. Vaig trigar unes dues setmanes i mitja a redactar-ne la primera versió. La vaig escriure per a uns amics, i la idea de base provenia de determinats records de solitud i de la necessitat d'una família, d'amor, d'amistat i de comprensió entre determinades persones que estimes. (...) Jo vaig escriure els personatges, i els actors els van assumir. Després hi vam treballar tots junts. Teniem un guió de rodatge bastant detallat... Jo vaig escriure *MINNIE* perquè pensava que avui dia ja no era possible que dues persones es cassetessin. Personalment no comprenia per què la gent encara es casaven. I per això la realització d'aquest film va esdevenir una investigació sobre un fenomen que jo no comprenia. Després vaig fer treballar els actors sobre el tema següent: com es casen, dues persones, avui dia? Això encara és possible? Per tant, li vaig dir a Seymour que la seva feina era trobar en ell mateix veritat i autenticitat, més enllà de qualsevol comportament programat. (...)

► *A Woman Under the Influence*

Just abans d'*A WOMAN UNDER THE INFLUENCE*, Gena i jo vam parlar llargament de films que fariem i de papers que en les altres pel·lícules són generalment molt minsos, com si tot anés enfocat a fer funcionar el relat. Vam parlar de la dificultat d'estimar i de l'absència total d'interès i el caràcter terriblement nul que tindria una història d'amor al 1971. I, per tant, quan vaig començar a escriure el guió, jo tenia tot això al cap, i no volia que aquella història d'amor transcorregués d'una manera fàcil.

Per nosaltres va ser un miracle poder fer acceptar als altres que hi podia haver una història d'amor al segle vint, tot i que la història en qüestió hagués de ser horrible, perquè es tractava precisament d'això, d'una història d'amor, i no d'una trobada casual o una relació de dos segons. Això ens va donar molt d'entusiasme.

► Nosaltres només som periodistes

Jo crec que, en el fons, nosaltres només som periodistes. I s'ha de dir que una història com aquesta no és una exclusiva! No és el Watergate ni la guerra! Només són les relacions entre un home i una dona, i això sempre m'ha passat... El matrimoni, com tota forma d'associació, és una cosa difícil. I em sembla que en els films hi ha hagut tendència a prendre's això a la lleugera... Aquest film tracta dels problemes molt seriosos que es plantegen a un home i una dona que estan alienats mútuament, l'un respecte de l'altre, a causa del seu entorn, que no saben res dels seus problemes i que, això no obstant, estan molt enamorats. (...)

No hi va haver la més petita improvisació... Vaig escriure el film completament, de l'inici al final, i després el vaig rodar cronològicament tal com s'hauria esdevingut a la vida. Vaig fer-hi uns llargs, molt llargs, plans-sequència perquè els actors poguessin acabar les escenes ultraafectives sense que els interrompessin. (...)

Des de l'inici del rodatge, allò va ser un infern. La tensió emocional era tan forta que, al llarg de tretze setmanes, no vam fer gens de vida social. Res d'anar al cinema, res de festes, res de sopars a casa nostra, res! A la nit ens deixàvem caure, feiem cafè i parlàvem de la pel·lícula: del que havíem fet el dia abans, la setmana anterior, el que fariem el mes següent... Ens desparàvem en plena nit i en tornàvem a parlar. Era un compromís total. Hi va haver dies en què al plató hi havia tanta tensió que s'hauria pogut tallar amb un ganivet.

Ens barallàvem, i algú deia: "No, aquesta escena no és autèntica, no és honesta! L'hem de refer!" Vam rodar l'escena de la depressió nerviosa de Mabel amb una focal tan llar-



The Killing of a Chinese Bookie de John Cassavetes

ga que jo sabia que, tècnicament, seria impossible aconseguir-ne el punt... Callia que fos natural: determinades coses eren més o menys nítides, però hi havia tants centres d'interès que canviaven continuament! Vam rodar aquesta seqüència un munt de vegades i des de tots els angles. Però, de les dotze preses finals, la primera va ser l'única realment satisfactòria. El nombre de metres de pel·lícula depenia únicament del grau de resolució de l'escriptura. Si l'escena estava perfectament escrita, es rodava fàcilment. Si aquest no era el cas, i hi havia massa opcions, se'n feien diverses preses; de vegades dotze o catorze... El rodatge va durar tretze setmanes i vam arribar a tenir una mica més de cent mil metres de film. La pel·lícula muntada només en té quatre mil cinc-cents. (...)

Jo no sé què és, l'estil... L'estil és tenir sort. L'estil és una intenció que lliga bé amb l'argument... El principi directiu no és pas fer una ostentació del propi estil... L'estil és un accident. Però, naturalment, un accident que no exclou la reflexió. Un accident és buscar on es fa una festa i trobar-la. Sabem que és allà i la busquem fins que la trobem. Però, si no la busquem, malament! Vosaltres dieu: "No tenim temps de fer-ho, això! S'ha de fer això altre! Aquesta presa és bona i, si a tu no t'agrada, et fots!" I els qui busquen són precisament els antiprofessionals, els artistes... I jo sóc amb ells, amb tots els qui volen fer un film amb sentiment, perquè el sentiment és el més difícil de captar.

► *The Killing of a Chinese Bookie*

Tots estimem el nen que ningú no estima, i aquest film és un dels que m'interessen més... El que tenia de divertit era imaginar un món precís, diferent d'aquell on jo visc, i anar-hi i viure-hi... (...)

THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE és la història de Cosmo Vitelli, un home corrent que ha construït la seva vida com ho fan molts americans: es defineix amb relació al seu treball, que és més que una forma de vida, és tota una existència que ell manté amb pagaments mensuals. Quan es troba amb l'amenaça de la pèrdua de la seva forma de vida es nega a tornar a manllevar diners per protegir-la, perquè sap que mai no podria aconseguir, a canvi del seu món, el que li ha costat de construir-lo.

► Jo no crec que el públic vulgui que la vida sigui fàcil

L'acusació d'inaccessibilitat dels meus films em cansa: de veritat. Jo no crec que el públic vulgui que la vida sigui fàcil. Això és una malaltia típicament americana i, al capdavant, les coses es fan més difícils. I a mi m'agrada que les coses siguin difícils perquè la meua vida sigui més fàcil.

Una senyora gran que seia a la taula del costat de la meua en un restaurant em va dir que els meus films eren massa cruels. I jo em vaig creure el que deia. Tenim tendència a pensar que la vida és agradable. Però això no és veritat. La vida és dura. I la cosa s'agreuja cada dia que passa. Jo tinc cinquanta anys, i quan s'arriba als cinquanta anys, és una mica més dur que als vint anys; i sé que encara serà més difícil la pròxima vegada.

► *Opening Night*

OPENING NIGHT va costar un milió i mig de dòlars, que vaig manllevar: aquesta va ser una de les pitjors aventures de la meua vida, perquè les condicions de finançament eren impossibles. Cada film és una experiència de vida i realment té relació amb la manera amb què s'hi ha treballat i amb el plaer d'haver-se relacionat amb un equip. Però allò va ser una guerra des del començament: no sabíem si el fariem, i jo vaig gastar tota la meua energia dient que se me'n fumia i que rodaria el film fos com fos. (...)

Aquells a qui el film ha agradat s'han commogut, en general, pel problema de l'edat, i això no obstant no és un film sobre l'edat. És un d'aquells problemes de què parlen els actors o la gent de teatre. En general, jo penso que la colèra de Myrtle és profunda i molt universal. El tema és com algú arriba a ser etiquetat. Abans de començar aquesta obra, ella no hi té cap problema, amb l'edat. Crec que el seu problema principal és que pensa que no té res de concret a dir sobre aquest aspecte. No el sent gens. Però després es veurà obligada a dedicar-s'hi, ja que l'obra ha estat escrita per una dona gran que li planteja el desafiament d'interpretar-la, i que li diu que ella també és vella i que, de tota manera, està etiquetada com a pertanyent a aquesta categoria de dones. (...)

OPENING NIGHT parla d'una actriu a punt de tenir un atac de nervis, algú que no segueix el que fa la majoria i que no accepta les fórmules establertes sobre la vida que ens re-



Opening Night de John Cassavetes

peteixen de nit i de dia la ràdio, la televisió i el cinema. Aquesta actriu m'agrada. L'actor és una persona molt lleial... a la vida, algú que lluita contra tothom o contra tot per fer funcionar alguna cosa i que no vol que li inculquin un munt de mentides.

► Gloria

Aquest film és un accident. Jo sé, naturalment, que tot aquest assumpte és metafísic, i que no hi ha regles. Una nit, Gena em va dir: "Tu no escrius mai res sobre els nens... M'agradaria que escrivissis alguna cosa sobre les criatu-

res." L'endemà Richard Shepherd em va telefonar des de la Metro: "No tindries pas un guió amb criatures, per casualitat? Si em poguessis dur un guió per en Ricky Schroder, te'l compraria immediatament." Per tant, em vaig posar a escriure un guió, pels diners, només pels diners, i el vaig enviar a Shepherd. "Fantàstic!", em va dir, i l'endemà Schroder va deixar la Metro. Acabava de signar amb Disney! Per tant, li vaig confiar el guió al meu agent, Guy McElwaine... Unes quantes setmanes després, em va trucar. "Tinc una bona notícia i una mala notícia", em va dir. "A la Columbia t'adoren i volen que la Gena faci el paper." "I la mala notícia?", li vaig preguntar. "Volen que la pel·lícula la dirigeixis tu!" (...)

Posem les coses al seu lloc. Jo no sóc un geni. Vaig escriure un guió molt mogut, i una mica buit, sobre els gàngsters. I no he vist mai un gàngster. A GLORIA hi ha una actriu meravellosa i un nen genial que no és simpàtic ni antipàtic. És un nen, vaja. És una mica com ara jo, sempre en estat de xoc, sempre reaccionant davant un entorn insondable. (...)

Gloria no sap per què fa tot el que fa. Està completament perduda. I jo sóc una mica així. Estic perdut a la vida. No en sé res, de la vida. Faig una pel·lícula, i tampoc no comprenc per què la faig. L'únic que sé és que hi ha alguna cosa, allà dins, que m'interessa. No és fins més tard que entenc de què tracta, gràcies a les opinions dels altres.

► Love Streams

LOVE STREAMS parla d'una família que han delmat. Ja no hi ha gairebé ningú. Només hi queden el germà i la germana. I és necessari que l'espectador descobreixi la naturalesa d'aquests dos personatges, el que són. M'interessa fer aquestes descobertes perquè ja no tinc pares, i els trobo a faltar. Gena ha perdut els seus parents propers. I per mi la



Gena Rowlands i John Cassavetes

família continua essent el més important que hi ha al món... Robert i Sarah continuen assajant, com tots nosaltres. Continuen anant endavant i intenten viure una vida nova, sense mai assumir les seves pors. Continuen el seu camí. (...) Jack i Sarah se sufoquen tots dos a causa de l'extremisme de Sarah, el seu amor excessiu i les seves incursions en la bogeria. A mi no m'agrada que la gent diguin de Sarah que és boja. L'únic que passa és que a ella li agradaria ser algú altre, i això no és bogeria; és dur, i punt. Per Sarah, cada segon és crucial i qualsevol conversa pot canviar la vida d'una persona, tant és que estigueu casats des de fa quinze anys com que us conegueu des de fa un quart d'hora. El seu marit i la seva filla l'adoren, però necessiten viure sense ella.

John Cassavetes (Autoportraits, Cahiers du Cinéma, París, 1992)

BIBLIOGRAFIA: JOHN CASSAVETES.

Monografies

- Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma: Keaton, Bronson, Cassavetes*. París: Presses Universitaires de France, 1998.
- Arecco, Sergio. *John Cassavetes*. Firenze: La nuova Italia, 1980.
- Carney, Ray. *American dreaming: the films of John Cassavetes and the american experience*. Berkeley: University of Carolina, 1985.
- Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes: pragmatism, modernism, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Carney, Ray. *Shadows*. London: British Film Institute, 2001.
- Cassavetes, John. *Cassavetes on Cassavetes*. London; New York: Faber and Faber, 2001. Edició en castellà: Barcelona: Anagrama, 2004.
- Cassavetes, John. *John Cassavetes: autoportraits*. París: Éditions de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1993.
- Charity, Tom. *John Cassavetes: lifeworks*. London: Omnibus, 2001.
- Gavron, Laurence. *John Cassavetes*. París: Rivages, 1995.
- Gelmis, Joseph. *The Film director as superstar*. New York: Doubleday; London: Secker and Warburg, 1970. Edició en castellà: Barcelona: Anagrama, 1972.
- Heredero, Carlos F. *John Cassavetes: un independiente en busca del sueño americano*. Madrid: Dircrefilm, 1986.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. New York: A.S. Barnes; London: Tantivy, 1977.
- Jousse, Thierry. *John Cassavetes*. París: Éditions de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1989. Edició en castellà: Madrid: Cátedra, 1992. Edició en italià: Torino: Lindau, 1997.

Articles de revista

- Baecque, Antoine de. *L'appel à la fiction*, "Cahiers du cinéma", no 447 (sept. 1991), p. 44-45.
- Balagué, Carlos. *John Cassavetes*, "Dirigido por", nº 48 (oct.-nov. 1977), p. 30-38.
- Balagué, Carlos. *John Cassavetes*, "Film guía", nº 6 (abr. 1975), p. 30-32.
- Benoît, Claude; Andrée Tournès. *Femmes et maris dans l'oeuvre de Cassavetes. Entretien avec John*

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Cassavetes, "Jeune cinéma", no 97 (sept.-oct. 1976), p. 1-9.
- Berliner, Todd. *Hollywood movie dialogue and the 'real realism' of John Cassavetes*, "Film quarterly", Vol. 52, no. 3 (Spring 1999), p. 2-16.
- Cassavetes, John. *Peut-être n'y a-t-il pas vraiment d'Amérique, peut être seulement Frank Capra*, "Positif", no 392 (oct. 1993), p. 54-55.
- Castro, Antonio. *Corrientes de amor, de John Cassavetes*, "Dirigido por", nº 131 (1985), p. 68-69.
- Charity, Tom. *Once more with feeling*, "Sight & sound", Vol. 11, no. 3 (Mar. 2001), p. 20-22.
- Charity, Tom. *Open ear open eye*, "Sight & sound", Vol. 14, no. 3 (Mar. 2004), p. 26-28.
- Combs, Richard. *Hell up in the Bronx*, "Sight & sound", Vol. 50, no. 2 (Spring 1981), p. 128-132.
- Combs, Richard; Brian Priestley. *As time goes by. Beating time*. "Sight & sound", Vol. 1, no. 12 (Apr. 1992), p. 24-27.
- Courant, Gérard; Jonathan Farren. *Un enfant attend. John Cassavetes: l'anti-épopée d'une société*, "Cinéma 79", no 250 (oct. 1979), p. 31-37.
- Creel, Bryant. *'Shadows': un corto paso hacia delante*. "Nuevo cine", nº 50 (1966), p. 49-51.
- Darke, Chris. *In the name of the father*, "Sight & sound", Vol. 7, no. 7 (July 1997), p. 10-11.
- Degener, David. *Director under the influence*, "Film quarterly", Vol. 29, no. 2 (Winter 1975-76), p. 4-12.
- Gavron, Laurence. *John Cassavetes a Los Angeles*, "Positif", no 205 (avril 1978), p. 22-29.
- Gubern, Roman. *Cine americano independiente: 'New american cinema groupe'*, "Nuevo cine", nº 21 (1963), p. 21-29.
- *John Cassavetes*, "Positif", no 180 (avril 1976), p. 11-24.
- *John Cassavetes*, "Positif", no 287 (janv. 1985), p. 2-9.
- *John Cassavetes*, "Positif", no 377 (juin 1992), p. 79-104.
- *John Cassavetes*, "Positif", no 431 (janv. 1997), p. 63-73.
- Jousse, Thierry. *Entretien avec Gena Rowlands*, "Cahiers du cinéma", no 457 (juin 1992), p. 68-71.
- Kouvaros, George. *Where does it happen? The place of performance in the work of John Cassavetes*, "Screen", Vol. 39, no. 3 (Autumn 1998), p. 244-258.
- Krohn, Bill; Douglas Brodoff. *La guerre selon Cassavetes*, "Cahiers du cinéma", no 482 (juil.-août 1994), p. 6-7.
- Lardeau, Yann; Louis Marcorelles. *'Le bal des vauriens': Entretien avec John Cassavetes*, "Cahiers du cinéma", no 289 (juin 1978), p. 40-48.
- Latorre, José María. *Cuento sangriento en Nueva York: Gloria, John Cassavetes, 1980*, "Dirigido por", nº 186 (dic. 1990), p. 70-71.
- Lefèvre, Raymond; Jonathan Farren. *John Cassavetes. Entretien avec John Cassavetes. Filmographie*, "Cinéma 77", no 218 (févr. 1977), p. 8-29.
- Levich, Jacob. *John Cassavetes: an American maverick*, "Cineaste", Vol. 20, no. 2 (1993), p. 51-53.
- Marías, Miguel. *Gloria*, "Dirigido por", nº 78 (dic. 1980), p. 59-60.
- *Midsection Cassavetes*, "Film comment", Vol. 25, no. 3 (May-June 1989), p. 29-49.
- Milne, Tom; Richard Combs. *Love streams. Retracing the stream of love. An interview with John Cassavetes*, "Monthly film bulletin", Vol. 51, no. 603 (Apr. 1984), p. 108-110.
- Muñoz, Irene. *Ángeles sin paraíso*, "Dirigido por", nº 24 (jun. 1975), p. 38.
- *Opening night*, "Avant-scène cinéma", no 443 (juin 1995), 122 p.
- Pugliese, Roberto. *Due volte Cassavetes*, "Segno-cinema", Vol. 9, n. 37 (mar. 1989), p. 61-62.
- Scorsese, Martin. *Ida Lupino, John Cassavetes, Glauber Rocha: trois portraits en forme d'hommage*, "Cahiers du cinéma" no 500 (mars 1996), p. 56-59.
- *Shadows*, "Avant-scène cinéma", no 197 (déc. 1977), p. 3-26, 43-62.
- Simsolo, Noël. *Notes sur le cinéma de John Cassavetes*, "Cahiers du cinéma", no 288 (mai 1978), p. 67-68.
- *Spécial John Cassavetes*, "Cahiers du cinéma", no 417 (mars 1989), p. 2-32.
- *Une femme sous influence*, "Avant-scène cinéma", no 411 (avril 1992), 86 p.
- Ventura, Michael. *State of grace*, "Sight & sound", Vol. 1, no. 7 (Nov. 1991), p. 31.
- Weinrichter, Antonio. *Love streams, John Cassavetes*, "Dirigido por", nº 113 (mar. 1984), p. 35-36.