

intervju

WIM WENDERS

V svojih filmih nemalokrat citirate, predvsem pa posvečate cele sekvence svojim najljubšim avtorjem; npr. Ozuju, De Oliveiri, Rayu, Fullerju.

Ni pomembno le, kaj so ti ljudje naredili, zame je pomembno predvsem dejstvo, da še vedno delajo, vsaj večina njih. Z Manoelom De Oliveiro sem prišel v stik, ko sem na Portugalskem pripravljaj projekt o zgodovini filma. Naletel sem na Oliveiro, ki je star skoraj toliko kot film sam. Takorekoč sam je ustvaril zgodovino portugalskega filma in kljub vsemu ga vidimo danes tu, v Cannesu, medtem pa že pripravlja nov projekt. Pri 87-ih letih. Če vprašate mene, je bolj svež in vitalen kot večina, ki jih tekmuje za zlato kamero.

Kako dolgo ste pripravljali Zgodbo o Lizboni, glede na to, da gre takorekoč za eksperimentalni film?

Dva tedna. Bil sem sredi predprodukcije z Michelangelom Antonionijem in izvedeli smo, da pred oktobrom 1994 ne bomo mogli snemati. Še isti teden me je poklical Paolo Branco, producent **Stanje stvari** (*Der stand der dinge*, 1982) in **Do konca sveta** (*Until the End of the World*, 1991) in sporočil, da vodilne može v Lizboni zani- ma, če bi posnel film o njihovem mestu. Trije filmi so bili že dokončani, želeli so še četrtega, s perspektive tujega režiserja. Čez nekaj dni sem bil v Lizboni, z dvema ideja- ma: prvo o dokumentarcu in drugo o nekakšnem dnevniku, kot v **Tokyo-Ga**

(1985). Kmalu sem opustil idejo o doku- mentarcu. Rekel sem si: 'če bom delal film, deklaracijo o ljubezni Lizboni, evropskemu mestu, ki mi najbolj ugaja, bom to storil skozi fikcijo.' Dva tedna sem potreboval, da sem napisal sinopsis in našel denar za ta ekstremno nizkoporačunski film.

Vam je nizek proračun dovoljeval vstop v bolj poetične dimenzije?

Vsake toliko časa sem posnel zelo spon- tan film in prav s snemanj teh imam naj- lepše spomine. O njih nisem mnogo raz- mišljal, temveč sem jih preprosto posnel. Tako sta nastala **Stanje stvari** in **V teku časa** (*Im lauf der zeit*, 1975), oba skorajda brez scenarija, le z idejo na nekaj straneh. Po dveh izjemno dragih in napornih filmih, še posebej imam v mislih **Do konca sveta**, s katerim sem se ukvarjal sedem let, sem si ponovno želel projekta, ob katerem bi se rešil določenih odgovornosti.

V Zgodbi o Lizboni je predvsem čutiti pomanjkanje mesta samega.

Veliko eksperimentirate z zvokom, raziskujete vlogo zvoka v filmu in težave z njim, kar me neposredno spominja na Stanje stvari. Tam ni bilo denarja za vizualne emocije, sliko, v Zgodbi o Lizboni pa so težave z zvokom, brez katerega je slika osiromašena.

Stanje stvari je bil zame zelo nenavaden film. Začel sem ga z neko tezo, zelo cere- bralno. Osnova je bil konflikt med evrop- skim in ameriškim načinom snemanja fil- mov. V tistem času sem bil patološki pe- simist, pripovedovanje zgodb v filmu se mi je zdelo skoraj popolnoma nemogoče. Gre sicer za moje osebno mnenje, toda **Stanje stvari**, ki sem ga snemal leta 1980, je na nek način odražal stanje v takratnem ev- ropškem filmu. Zanimivo pri vsej stvari pa je, da je film v celoti nasprotoval prvotni tezi, potemtakem je film antiteza, zato režiserja (Patrick Bauchau) na koncu ustre- lim. Sprevidel sem, da je njegovo početje napačno, zato sem mu poslal kroglo. Še

vedno mislim, da je **Stanje stvari** čuden film. Režiser je vedel, da gre vse narobe, pa je vseeno hotel nadaljevati s snemanjem. Predvsem pa sem že na začetku priprav na **Stanje stvari** ubral napačno predstavo, reprezentacijo mesta Lizbone. Potem me je očaral nenavadni hotel ob plaži in vso sceno smo preselili tja. Nazadnje smo v mestu posneli en sam prizor. Lizboni eno- stavno nisem dal priložnosti, še huje pa je bilo leta 1990 ob snemanju **Do konca sve- ta**. Je absolutno edino mesto, za katero sem imel slabo vest, ker ga nisem izkoristil v dovolj veliki meri. Preveč rad imam Liz- bono in med obema prejšnjima postanko- ma sem z njo pregrdo ravnal.

Kakšen je vaš odnos do videa? Zdi se mi, da ga v filmu ne obravnavate ravno s pozitivnega stališča.

Ne bi se povsem strinjal. Res je, da Rudiger Vogler v nekem trenutku otroke, ki ga neprestano snemajo, zmerja z 'vidioti', toda obenem se vsej stvari smeje. V film sem vključil material, posnet z video

tehniko in tudi sicer dosti delam z videom. Gre bolj za konflikt, ki se je pojavljal v 70-ih in 80-ih, danes pa video in filmski jezik praktično koeksistira, ne da bi se kdaj v resnici združila ali vsaj približala eden drugemu. Film, ki sem ga posnel z Anto- nionijem, si je pravzaprav nemogoče pred- stavljati brez pomoči video tehnologije. Sliko smo imeli ves čas na monitorju, le tako smo lahko kontrolirali posneti mater- al. Mislim, da je konflikt med videom in filmom danes preteklost in da pomeni prag v novo dimenzijo. Vse te sintetične, raču- nalniško kontrolirane podobe sedanosti puščajo video daleč za seboj, video je tako rekoč zastarela tehnologija.

Verjetno je razlog za negodovanje Rüdigerja Voglerja nad videom prav dejstvo, da je tonski tehnik, sound-man, se pravi človek, ki išče zvok. Je pač arhaik, ki zagovarja 'staro šolo', kjer sta slikovni in zvočni zapis povsem ločena, za

video pa je znano, da na isti trak beleži tako podobe kot zvok.

Rüdiger Vogler k stvari pristopa povsem obrtniško, rokodelsko. Prav imate, on še vedno strogo ločuje sliko in zvok, svoj del neguje z vso pozornostjo, video pa s hkrat- nim zapisom obojega razvrednoti njegovo delo, zato tudi ni navdušen nad njim. Med snemanjem filma smo šli skozi podobno izkušnjo. Ogromno materiala je bilo pos- netega z video tehniko, glavnina seveda na 35 mm, določene prizore pa smo posneli tudi s staro kamero iz 20-ih let. In ko smo snemali s to predpotopno kamero, se je vse drugo ustavilo. Nihče ni snemal na video, vsi so bili skoncentrirani na dogajanje pred kamero in vsak premik v polju snemanja je imel nekakšno svetniško avro, vse je imelo svoj smisel. Vsakega goloba, ki je priletel v kader, smo bili veseli, kajti šlo je za čisto naključje. Zdajle morda zvenim pretirano patetično, toda vedeti morate, da gre za ze- lo star tip filmske kamere, skozi katere ob- jektiv lahko vidite le, kadar film ni vstav- ljen. Ko vstavite trak in snemate, nimate pojma, v kakšnem izrezu snemate. Vse je treba naštudirati prej: kje bodo stali igralci, do kam lahko gredo, da bodo ostali v kadru ipd. In vsi ti stari mojstri, Griffith, Keaton, Chaplin niso med snemanjem ničesar vi- deli, kot bi delali v mraku. Gre za kamero, skozi katere objektiv lahko gledaš le, kadar ne snemaš, obratno kot pri videu torej. Tam vidiš podobo le, ko snemaš, ko pa trak vzameš iz kamere, je le črna. Poanta video kamere je torej prav v njenem delo- vanju, ko ne snema, je povsem neuporab- na; zato otroci snemajo 24 ur na dan, sne- majo v šoli, med obedom, celo med span- jem. Ni pomembno kaj, samo da se snema.

Mar zato Patrick Bauchau, režiser, občasno nosi video kamero na hrbtu, obešeno čez ramena, da bi se približal učinku kamer iz 20-ih? Doseči učinek nevidljivosti med snemanjem?

Lahko bi rekel tako, čeprav je njegovo početje povsem otročje. Prvič sem ga dal ustreliti v **Stanju stvari**, ker se je tako motil o načinu snemanja filmov. Kar žal mi je, da ga nisem počil tudi tokrat, saj ga je zaneslo še bolj kot v prejšnjem primeru. A nič ne de, Rüdiger Vogler mu na koncu ra- zloži, kako se stvari streže.

SIMON POPEK



Wim Wenders,
Cannes '95

