

ZGODBE OBSTAJAJO SAMO V ZGODBAH

O filmu sem začel pisati, ko sem živel v Parizu in se ukvarjal s slikarstvom. Pisal sem zase. Star sem bil enaindvajset let. V tistem letu, ki sem ga preživel tam, sem videl tisoč, dva tisoč filmov, praktično vse, kar se je dalo videti v dveh kinotečnih dvoranah. In prav tu sem zares doumel, spoznal, kdo so pomembni ameriški filmski ustvarjalci. Res sem se zelo izobrazil. Začuda mi *kriminalni* filmi iz tridesetih in štiridesetih let niso bili preveč všeč. Privlačile so me predvsem komedije in vesterni.

Ko sem se vrnil v Nemčijo, sem začel sodelovati s „Filmkritik“ in nato z dnevnikoma „Die Zeit“ in „Süddeutsche Zeitung“. Tedaj nisem imel namena postati režiser. In tudi takrat ne, ko sem se vpisal na filmsko šolo v Münchnu. Želel sem preprosto nadaljevati s pisanjem. Poleg tega sem sklenil že na samem začetku, da ne bom nikoli ničesar napisal o filmih, ki mi ne bodo všeč.

S filmsko kritiko sem se ukvarjal približno štiri leta, od 1966 do 1971, v devetdesetih odstotkih primerov sem se posvečal ameriškemu filmu; na kratko povedano, šlo je za deskriptivno kritiko, polno navdušenja.

Ko so se začele priprave na snemanje filma *Vrtarjev strah pred enajstmetrovko*, sem v glavnem nehal pisati. Kasneje sem se občasno, približno enkrat na leto, vračal k pisanju. Leta 1975 mi je bil na primer zelo všeč *Nashville* in zazdelo se mi je, da moram o njem spregovoriti.

Do režije sem prišel postopoma, z nenehnim razvojem, od slikarstva k filmski kritiki in od kritike k režiji. Režiser ne postaneš samo zato, ker se nekega jutra zbudiš z mislijo, da si zares režiser.

Zdi se mi, da je pojem identitete povsem nov. Pojavil se je šele v tem stoletju. Menim, da se je vse začelo prav s Freudom. Prej so gotovo obstajale ideje o človeku kot družbenem bitju, toda ideja o človeku kot posamezni identiteti se je pojavila v tem stoletju. In zdi se mi, da je film dejansko edino primerno sredstvo za zagovarjanje te ideje. Film je v določenem smislu umetnost stvari — kakor tudi oseb — ki se nazadnje poistovetijo same s seboj. Biti tujec zame ni nič drugega kot neposredna pot k pojmu identitete. Z drugimi besedami, identiteta ni nekaj, kar že imaš, ampak moraš skozi stvari, da jo dosežeš. Stvari morajo postati negotove, preden se lahko konsolidirajo na drugačen način. Na kaj mislim s tujim bitjem — sistem, ki naj bi se otrešel zastarelega pojma očitnosti po sebi . . . Toda, ali ni to preveč abstraktno?

Nedvomno lahko ta dejstva obravnavamo na drugačen način. Za vsakega izmed nas so nekatere stvari intenzivnejše od drugih. To, da grem prek neke meje ali da se znajdem na kraju, kjer še nikoli prej nisem bil, mi da (tako kot komurkoli drugemu) intenzivnejše občutje tega, kar počenjam. Ker počenjam prvič. Drugače povedano, zaznava je odvisna od tega, koliko si kdo dovoli zaznati: odvisna je od posameznikovega razpoloženja, od lastne sprejemljivosti. In mislim, da so čuti vsakogar med potovanjem ali v novi situaciji ostrejši. Prehajanje prek meja ti da nekaj občutek izgubljanja predsodkov.

Narodnost zame ni bila nikoli problem. Minili so časi, ko je narodnost vplivala na tvoje misli. Identiteta je neodvisna od določenega kraja: verjamem, da bi se lahko čutil samega sebe tudi na Luni. Res pa je še, da je dežela imaginacije dežela tvojega materinega jezika. Zame je to nemščina. Čeprav ne nalašč, bo imel moj naslednji film naslov *Počasna vrnitev domov* (Langsamer Heimkehr).

V neki pesmi skupine Velvet Underground je verz, ki se glasi nekako takole: „Rock'n'roll mu je rešil življenje“. Kajti jaz ne verjamem, da je rock'n'roll sestavni del ameriškega imperializma, čeprav vsi tako mislijo. A to ni dobro izhodišče, to je bolj konec kot začetek vse zgodbe. Do njega pridemo z dedukcijo. Bolje je vse začeti na začetku. *Rock'n'roll mi je rešil življenje*, v najbolj absolutnem smislu. Oziroma, če ne drugega, mi je dal pobudo za življenjsko iskanje. To je bilo, ko sem bil star 12 ali 14 let. Šlo je za prvo nepodedovano stvar, ki sem jo tako kot kdorkoli drug začel ceniti. Nihče me je ni naučil ljubiti. Nasprotno, marsikdo me je skušal pripraviti do tega, da bi jo preziral, ponavljal mi je, kako je to nekoristno in izraz slabega okusa. A še vedno smo preveč v generičnem: tudi vsem drugim se je godilo enako. Na svoj način me je rock'n'roll spodbodel v soočenje z vsem, spodbodel me je, da sem se začel ukvarjati s filmom. Brez rock'n'rolla bi bil morda odvetnik. In mnogi drugi bi bili kaj drugega.

Ko sem začel ceniti rock glasbo, še ni bilo govora o ameriških skupinah, temveč o Pretty Things, Rolling Stones ali Who ter o mnogih drugih angleških ansamblih, ki so mi dali občutek nečesa, kar se mi je zdelo blizu: nikoli nisem slepo čislal Elvisa Presleya . . . In še ne kaj drugega je. Mislim, da bi rock izginil, če bi ostal ameriška zadeva, če ga ne bi prevzele angleške skupine, med katerimi so mnoge izšle iz delavskih vrst, in ga spremenile v nekaj povsem drugega . . . Če bi se ustavil pri Elvisu Presleyu, ne bi imel nikakršnega učinka. Dolgi lasje se na primer niso pojavili v Ameriki. In zelo pomembno dejstvo za rock glasbo je, da je ustvarila neke vrste občutek identitete, da ne rečem razredne pripadnosti. Morda bi moral biti jasnejši. Gre za pojmovanje identitete v popolnem nasprotju s kapitalizmom in imperializmom. V določenem smislu je bil to edini potrebn korak k revoltu. Mislim, da je rock'n'roll mnogim prvič dal občutek identitete. Zato, ker je bolj kot karkoli drugega blizu veselju. Tako sem zahvaljujoč rock'n'rollu začel razmišljati o imaginarnem, o kreativnosti kot povezanima z veseljem: ideja, da imam *pravico* v nečem uživati . . . Bilo je približno takrat, ko sem snemal — kar je pomenilo, da sem imel kos traku — edino, kar sem moral storiti, to, da sem vzel kakšno pesem in jo dal zraven. In tako sem začel delati filme: nekaj sem posnel, brez montiranja — bil je le triminutni posnetek — in nato sem se lotil iskanja pesmi, ki bi se prilegala.

Rock je zelo blizu *nonsensu*, osvobajajočemu učinku *nonsensa*. Prepavati *Just like Eddie* je zame nekaj drugačnega. Rock sem vedno dojemal kot čisto formo. Večkrat sem se zavedel, da ga Angleži in Američani lahko poslušajo, ne da bi posvečali pozornost besedilom. In včasih sem tudi sam z osuplostjo ugotovil isto: česa takega od sebe ne bi pričakoval. Vedel sem, da ne sledim besedam, kajti v tistem času moja angleščina ni bila ravno najboljša. Tako je postal čista forma: bil je jezik, in nesporno je imel besede, toda sporočilo je manjkalo. Prav tako je bilo . . . The Beatles so posneli *I Want to Hold Your Hand* v nemščini, kar me je spravilo v strašno zadrego. Takšnega nisem maral. Hotel sem, da bi bil rock komunikacija, a ne na ravni označenega. In ko Kamikaze in King of the Road pojejo *Just like Eddie*, to je način komunikacije, a na ravni *nonsensa*. Čista zabava. Tudi v Ozujevih filmih je marsikaj zelo podobnega poslušanju Rolling Stonesov brez znanja angleščine; a približuje se mojemu pojmovanju komunikacije.

V začetku je bilo filmanje nadomestek, kompenzacija za nesposobnost igrati saksofon, bobne in kitaro hkrati. Več kot prepričan sem, da bi, če bi bil malo bolj pogumen, postal rock glasbenik. Všeč mi je že misel, da bi bil kitarist, če ne bi bil režiser. In ta misel me še vedno očara, kar dokazuje, kako povezana je z režijo.

Ne morem si predstavljati nobene od mojih oseb, ki bi res začela iz nič, medtem ko se vsi za to pripravljajo. Moje osebe niso regresivni junaki. Na najabsolutnejši način. Toda regresivni na tak način, da nemška politična zgodovina spada zraven samo po naključju. Njihova regresija jih vrača v lastno preteklost ali v preteklost njihovih staršev ali k njihovi zgodovini. Zaradi tega se znajdejo v politiki. V brezdnevi politiki. In zanjo se ne zanimajo kot za politično zgodovino, temveč kot posamezniki.

Prevladujoč učinek je bila težnja po sklicevanju na zgodbe drugih ali pa se prepustiti zapeljivosti tujih kultur. Na začetku petdesetih let in vse do šestdesetih je bila to ameriška kultura. Z drugimi besedami, potreba razglasiti dvajset let je nekako naredila luknjo in skušali smo jo pokriti . . . v obeh smislih . . . z asimiliranjem ameriške kulture, veliko bolj kot se je to dogajalo v Franciji, Italiji ali v Angliji. Ameriška vojska je bila tu in je še zmerom. Edina radijska postaja, ki jo poslušam, je American Forces Network. Toda dejstvo, da je imel imperializem ZDA pri nas take posledice, izvira predvsem iz problemov, ki jih imajo Nemci s svojo preteklostjo. Eden izmed načinov, da bi jo pozabili, in to regresiven način, je bil tudi sprejetje ameriškega imperializma.

Področje na katerega se lahko podam z večjo gotovostjo — glede na to vrsto regresije — je področje nemške filmske tradicije. Ko je umrl Fritz Lang, ni bilo časopisa, zlasti ne tednika, ki ne bi objavil nekrologa. Toda francoski in italijanski so bili mnogo bolj informirani in, odkrito rečeno, bolj polni hvale od nekrologov v našem tisku. Nihče ne more zanikati, da je bil njegov opus pri nas dvajset let minimalno upoštevan. Ameriško obdobje pri nas ni znano, kakor tudi ne njegova zgodnja nemška dela, razen pri občinstvu, ki jih je videlo, ko so se pojavila. Mislim, da je Langov pomen deloma tudi v tem, da se je preselil iz Nemčije v Združene države. Za zgodovino filma je ta-



Jac. in ti, režija Fritz Lang

ko reprezentativen prav zato, ker je moral v Ameriko in ker so njegovi ameriški filmi slabši. In prav tega Langovega obdobja Nemci ne morejo ceniti. Niso toliko slabši, so pa drugačni. Kajti Nemci so krivi njegovega odhoda v Ameriko. Krivi so celo njegove kaj žalostne vrnitve. Svoja dva zadnja filma je namreč posnel tu: *Ešnapurski tiger* (Der Tiger von Eschnapur) in *Vražji doktor Mabuse*, leta 1958 oziroma 1960. Vse, kar so mu ponudili, so bili *remakes* njegovih lastnih filmov. In tako je moral znova delati Mabuseja. Četudi ga je že pognal v smrt.

Ameriški film je vedno uporabljal podobe očetov in družin, mater in sinov in hčera, vedno je služil utrjevanju teh idej med ljudmi. Nikoli mi ni dal nobene možnosti, da bi si predstavljal stvari drugače, kot so. Z izjemo redkih naslovov, mojih najljubših, kot npr. *Sol zemlje* (The Salt of Earth, 1953), ki pa niso pravi pravcati ameriški filmi. Tudi pri tistih, ki jih iskreno občudujem, na primer pri filmih Johna Forda, trpim od klavstrofobije, saj vsi skušajo vzpostaviti te strukture, mater in očeta; vsi gradijo iste zatiralne sheme. Medtem ko pri Ozuju, glede na to, da njegovi filmi obravnavajo dezintegracijo družine, vsak lahko diha. Vse se ruši in gre za močan občutek odgovornosti, a kljub temu je vsak nekaj zase . . . Kar bi lahko zvenelo poenostavljeno, toda vsi priznavajo določen kapitalizem — kapitalizem oseb, ki delajo in so izkoriščane. A kapitalizem je tudi v odnosih med osebami, izven konteksta gospodar-delavec. Kapitalizem je tudi v vseh drugih vrstah odnosov. Med moškim in žensko kakor med očetom in sinom. Morda se zaradi tega začnem dušiti, ko gledam ameriške družine v ameriških filmih. Situacija oče/sin je sama po sebi Hollywood. Seveda so družine pri Ozuju, a to je njegova specifična tema. In Ozujeve družine sem lahko sprejel, vedno sem sprejemal način, na katerega so bile predstavljene. V določenem smislu so tihično tradicionalne. Toda v kakem njegovem filmu nisem nikoli imel

občutka, da je struktura takih družin zatiralna ali represivna v spopadih med posamezniki. Medtem ko ameriških družin sploh ne maram. V ameriških filmih, mislim. In v resničnosti. Te japonske družine močno delujejo name, čeprav z njimi nimam nič skupnega: ne z načinom, kako jejo, ne z načinom, kako spijo, niti ne z dejstvom, da se ves čas zapirajo. Prav nič skupnega nimam; a če bi moral izbirati, bi raje spal na tleh, vse življenje sedel in se vsak dan zapil in živel v kaki Ozujevi družini, raje kakor preživel en sam dan kot sin Henryja Fonde.

Vsak moj film se začne z neko vizualno etapo in se glede na navdih nadaljuje s trenutki praznine, ki nato spet dajo prostor navdihu. Slike v filmu so vedno mešanica lastnih idej, ki se morajo spopasti z zelo zapletenim „materialom“: z igralci, s producentom, s scenarijem, kadar je, in s scenografijo. Stabilnost oseb je zadeva, ki jo lahko vzpostavim samo tako, da jih postavim na cesto in jih prepustim razuzdanemu gibanju. Gibanje (*motion*) . . . slike v gibanju (*motion picture* = film). Vedno sem imel rad tesno povezavo med gibanjem (*motion*) in emocijo (*emotion*). Včasih pomislim, da se v mojih filmih emocija poraja samo iz gibanja ali pa jo ustvarijo osebe . . . Moja producentska hiša se imenuje *Road Movies*. Ne bi je tako imenoval, če bi živel v Ameriki . . . Mislim, da gibanje nenehno vzdržuje idejo spreminjanja. Ne gre za to, da se ljudje v mojih filmih precej spreminjajo, da ne rečem, da se ne, a kljub temu se ta ideja vseskozi ohranja. V resnici je sam film potovanje, iskanje, gibanje. Življenje samo je iskanje čvrste točke. In ko mislimo, da smo jo dosegli, je nismo in še ničesar ne vemo. In znova se je treba začeti premikati.

Wim Wenders

prevedel: Brane Kovič