

# olivier assayas

o "težakih",  
fu-akcionerjih,  
glasbi in  
starih mojstrih



fotografija: S. P.

Olivier Assayas je svoj novi film, *Irmo Vep*, predstavil že na festivalu v Cannesu (glej Ekran 3,4/96), toda ker je splošno znano, da so manjši festivali tako obiskovalcem kot avtorjem bolj naklonjeni, sva se z avtorjem – enkrat za spremembo – vsedla za mizo povsem mirno, brez razloga, da bi kdo od naju gledal na uro ali oprezal za agentom. Temu se reče intervju – ko te ne sme prekiniti niti Serge Toubiana, nekdanji Olivierjev šef in urednik Cahiers du Cinema, vruga, niti intervjujanec sam. Saj niti ni mogel, ko pa sva se pogovarjala o najinih obsesijah – "intelektualnemu" filmu, hongkonških kung-fu akcionerjih, glasbi, starih mojstrih in starih kolegih.

**Irmo Vep ste posneli zelo na hitro, menda v dveh tednih...**

Tudi scenarij je nastajal zelo hitro, napisal sem ga v desetih dneh, sama ideja za film pa je bila precej stara. Pustil se jo zoreti in verjetno sem jo prav zato tako hitro spravil na papir.

**Maggie Cheung ste srečali na nekem festivalu, kajne?**

Ona je bila v nekem smislu izhodiščna točka, inspiracija.

Bil sem v žiriji beneškega festivala leta 1994 in ona je prišla tja reklamirat film *Ashes of Time*...

**Film Wong Kar-waija?**

Film Wong Kar-waija. Srečala sva se zelo na hitro, kratek pozdrav, živjo, adijo, toda v tistih nekaj trenutkih me je s svojo pojavo zelo prevzela. Imela je nekaj več od drugih igralk, delovala mi je kot klasična, nekdanja filmska zvezda, kakršnih danes tako rekoč ne najdemo več, obenem pa je imela potrebno "sodobno" energijo. Ideja za film se je sicer porodila takoj, toda pomislil sem, da ona vendar živi v Hong Kongu, kjer je največja zvezda akcijskih filmov, poleg tega pa ne govori francoskega jezika, tako da sem to noro idejo takoj opustil.

**simon popek**

Potem pa se je nenadoma prikazala priložnost: skupaj s Claire Denis in Atomom Egoyanom naj bi posneli omnibus, katerega skupna točka bi bile tri tujke v Parizu. Takoj sem pomislil na Maggie in pričel plesti zgodbo okrog nje. No, omnibus se je zavlekel in postal sem nemiren, saj mi je bila ideja zgodbe o snemanju filma – s primesjo komedije – zelo pri srcu. Do takrat se s komedijo nisem ravno veliko ukvarjal.

Ima lik Jean-Pierre Leauda (v filmu igra režiserja nizkoproročnega filma) avtobiografske elemente? Ne.

Režiserji v takšnih primerih v lik pogosto vložijo "delček sebe".

Lahko bi rekel, da je delček mene v mnogih likih Irma Vep. Morda mi je še najbližja prav Maggie. Lik Jean-Pierre Leauda je komičen in pravzaprav zelo podoben njemu samemu v resničnem življenju. Recimo prizor, ko policaji vdrejo v stanovanje, njegova žena pa pobegne skozi okno. Vse to je povzeto po njegovih resničnih prigodah. V tem primeru sem bil prisoten celo sam in bilo je lepo od nje, da mi je dovolil uporabiti delček njegove "intime". Če nadaljujem, lahko rečem, da so njegova razmišljanja o filmu kot umetnosti in metodah pri režiranju nedvomno tudi del mene. Odgovori, s katerimi pride na dan, z eksperimentiranjem na zaključku – ko fizično poškoduje teksturo filmskega traku – se približno ujemajo z mojimi.

Drugi režiser, ki se pojavi na koncu, ko se Leaudu zmeša, in mu "ukrade" film ter ga skuša prirediti po svoje – je to prototip režiserja, ki so ga novovalovci zaničevali – t.i. literarni tip režiserja, kateremu je vsakršno eksperimentiranje tuje? Menim, da Jean-Pierre Leaud – kot "godardovski" režiser in resnična igralska legenda francoskega novega vala ter njegova najbolj prepoznavna ikona – filmu doda določeno satirično noto.

Lou Castel, ki igra nadomestnega režiserja, prav gotovo ni v dialektiki novega vala; je nekakšna uboga para, ki je nekdanj morda celo delal dobre filme, v današnjem sistemu pa se ne znajde pretirano dobro. Je pač nekdo, ki je danes kot režiser v službi, nekdo, ki je že daleč nazaj zavrgel artistske ambicije.

Ste velike, klasične filme o snemanju filma – Godardovega, Truffautovega, Fellinijevega – jemali kot zgled za Irma Vep?

Ne. V tem pogledu sem enakega mnenja kot Rene Vidal (lik Jean-Pierre Leauda); menim da se ideje za filme ne smejo porajati iz drugih filmov. Vsaka umetnost, še posebej film, bi morala predstavljati osebno pogled na realnost in na to, kako si to realnost razlagaš. Kar je najbolj zanimivo, je povsem osebna vizija sveta – to ima vsak človek, denimo režiser, ki jo prenese v svoj film. Zato se osebno med snemanjem vedno vprašam, kako bi se v določeni situaciji sam počutil, kako bi prenesel občutke iz neke situacije oziroma kakšna je moja percepcija. Nikoli se ne oziram na filme iz preteklosti; edino, kar ti lahko dajo, je svoboda, da neko situacijo – ali pa cel film, če je treba – posnameš drugače, na svoj način. Zato je Fellini..., no ja, *Osem in pol* ni ravno moj najljubši film, toda storil je prav to – film je tu, pa še dober povrh. Podobno je z *Le Mepris*, ki je mojstrovina ali z *Ameriško nočjo*; ta ima lepe prizore, toda pristop je povsem drugačen kot pri meni, gre za kolekcijo anekdot s snemanja nekega filma. Zakaj bi se zgledoval po njih, zakaj bi snemal nove verzije starih filmov? *Irma Vep* ni film o snemanju filma. Če bi razmišljal v tej smeri, bi posnel povsem drugačen film. Irma Vep govori o kreaciji, o procesu kreacije...

Ali pa o komunikaciji; svoje like postavljate v zelo težaven položaj. Maggie Cheung ne govori francosko, večina francoske ekipe pa govori le polomljeno angleščino ali pa sploh ne. Film, ki naj bi bil najmočnejše sredstvo komunikacije, nastaja v tako rekoč nemogočih razmerah, brez "dialoga". Ne samo da ni dialoga med njimi – vsakdo iz filmske ekipe ima povsem svojo predstavo o filmu, o tem, kakšen naj bi bil končni izdelek. V sobi imate pet ljudi in niti dva nista istega mnenja. Obenem gre za podobo družbe: v današnjem svetu ni ideologije, ki bi združevala ljudi, vsak človek je bolj ali manj individualec, s svojimi moralnimi načeli. Cel svet je povsem razdrobljen, s fragmentiranimi vizijami o tem, kako naj bi izgledal. V filmu imate na eni strani žensko, netopirko, ki živi rutinski vsakdan, zato je mnenja, da mora biti ustvarjalna pot "urejena"; na drugi strani je Zoe, ki je mnenja, da se umetnost poraja iz nereda, anarhije in nasilja. Jaz zagovarjam stališča slednje, toda to je le eno mnenje. Leaud kar naenkrat pride na dan s to svojo abstraktno vizijo filma, katere nihče ni pričakoval, on pa jo je ves čas nosil v sebi. Vsi ostali iz ekipe so med seboj povsem nepovezani, ker pač živijo v povsem drugih sferah. Menim, da gre v *Irmi Vep* za precej verističen prikaz procesa snemanja filma, obenem pa film reflektira današnjo družbo.

V sredini osemdesetih, ko ste bili še član uredništva *Cahiers du Cinema*, ste napisali knjigo o hongkonškem filmu. Danes jo je praktično nemogoče najti, zato me zanima naslednje: vas je bolj fasciniral t.i. intelektualni ali morda borilno-akcijski hongkonški film? Vaša fascinacija z Maggie Cheung tehtnico nagiba k slednjemu.

Leta 1984, ko sem pripravljajl knjigo, sta v Franciji obstajali dve glavni hongkonški struji, t.i. popularni kino in klasični karate filmi z avtorji kot sta Chung Che ali You Chao-Lian, ki jih niso prikazovali le v





dvoranah pariških kitajskih kvartirjev, temveč tudi v središču mesta, v povsem komercialnih dvoranah, kar se ni dogajalo že od Bruca Leeja dalje. Obiskovalci teh filmov so bili predvsem emigrantski delavci iz severne Afrike, ki francoskega ali ameriškega filma načeloma sploh niso gledali. Kvalitetne kung-fu filme ste lahko gledali tudi v prestižnih dvoranah, medtem ko so cenene imitacije iz Singapurja in Malezije vrteli v beznicah. Takrat sem spoznaval zanimive plati te kinematografije, bila je zelo živa in neverjetno blizu zlatemu hollywoodskemu studijskemu sistemu.

**Zahod je tovrstne filme vedno zaničeval ali pa preprosto ignoriral.**

Popolnoma. Tovrstni filmi so bili kurioziteti, šlo je za celo generacijo zelo zanimivih, a povsem neodkritih režiserjev in vsi so delali znotraj studijskega sistema, kar je še danes nenavadno, eksotično; toda v osemdesetih je bilo to fascinantno, saj nikjer na svetu tega niso več poznali. Obenem pa se je pojavil hongkonški "novi val", ki se je promoviral predvsem po festivalih – režiserji kot Wang Hoi, Alan Wong, pa tudi prvenec in drugi film Tsui Harka, **Butterfly Murders** in ... **Dangerous Encounters**, mislim, da je naslov pravi. Vsi so začeli ob istem času. Leto poprej sem za Cahiers du Cinema pripravil posebno številko o ameriškem filmu, uredništvo smo "preselili" v Los Angeles in izdali dve številki, imenovani *Made in USA*; bili sta zelo kvalitetni in uspešni, zato sem predlagal, da bi nekaj podobnega storili s hongkonškim filmom. Serge Toubiana se je strinjal in s sodelavcem Shao Te-Songom sva se odpravila v Hong Kong ter začela intervjujati vse te režiserje. To je bilo obdobje, ko je hongkonški studijski sistem počasi umiral.

**Leta 1984?**

Ja, proces "umiranja" se je odvijal počasi, že tam od konca sedemdesetih in začetka osemdesetih. Dva studija sta držala monopol, Sho Brothers in Golden Harvest; imela sta svoje igralce, svoj stil in scenografske posebnosti. Lahko rečemo, da sta vladala hongkonškemu filmu. Morate pa razlikovati

med hongkonškim in hollywoodskim filmom. Pravi hongkonški film je treba razumeti kot "Chinatown" kinematografijo. Hong Kong je prestolnica vseh kitajskih četrti po celem svetu. Filmi so se snemali tako za prebivalce Hong Konga kot tudi za vse Kitajce po svetu. In ko so se v začetku osemdesetih pojavile nove filmske družbe z novim slogom, je studijski sistem razneslo. Prav ta čas je bil najprimernejši za retrospektivo oziroma zgodovinski vpogled v klasični, studijski hongkonški film. Videli smo ogromno filmov in resnično me je pritegnil opus Chung Cheja, pa določeni filmi You Chao Liana, Chu Wu Yuana in King Hua, ki je pravi, klasični režiser. S hongkonškim studijskim sistemom je bil v takšnem razmerju kot Orson Welles s hollywoodskim; bil je tako velik, da je ta sistem prerasel, snemal je zunaj tega sistema.

**Zadnja leta ni veliko novic o njem.**

Nekaj časa je še snemal v Tajvanu, toda za vsakogar je bil tako rekoč *passé*. Od tedaj ni več snemal.

**Se strinjate, da je bil King Hu koncem šestdesetih in v začetku sedemdesetih eden največjih?**

Nedvomno, tako rekoč sam je iznašel žanr, prvi je uvedel spektakularne sabljaške bojne prizore, še pomembneje, uvedel je svojevrsten sabljaški slog in to v dveh klasičnih filmih: **Come Drink With Me** in ...

**A Touch of Zen?**

Ne, **A Touch of Zen** je bi polomija.

**Toda film je genialen.**

Ja, toda poglejte, njegova kariera je zelo zanimiva. Začel je kot scenarist in igravec pri Sho Brothers, kasneje pa postal pogodbeni režiser. Potem je na Japonskem videl Kurosawove filme in posnel **Come Drink With me**, kitajsko različico Kurosawovih samurajskih filmov in povsem redefiniral stil v hongkonškem akcijskem filmu. In naslednji film, **Dragongate Inn**, je potolkel vse rekorde, postal je najuspešnejši kitajsko-hongkonški film vseh časov. Potem pa se je lotil ambicioznih projektov, kot je **A Touch of Zen**, zelo kompliciran in drag film.

**Pa tudi zelo dolg. Štiri ure.**

Točno, film si je zamislil v dveh delih, končal pa je le prvega. Ko ga je prikazal, je povsem pogorel; drugo polovico mu je financiral šele Pierre Cien, francoski producent, ki je zlepil prvega in kar je bilo posnetega za drugi del, ter ga poslal na canneski festival. Šele tam je bil King Hu deležen zaslužene mednarodne pozornosti in spoštovanja. Toda njegova domača kariera je bila uničena, najel ga je Golden Harvest, za katerega je posnel dva filma, **The Faith of Li Khan** in še enega...

**Ne bi vedel, Swordsman je kasnejši, kajne?**

Ja, to je njegov zadnji hongkonški film, ki ga je

končal Tsui Hark, producent. Toda v času mojega bivanja v Hong Kongu sem srečal tajvanskega novinarja Chen Kwo Fuja, kasnejšega režiserja, ki ni dojel, kaj za vruga tam počnem, češ: "Ti si iz Cahiers du Cinema, moral bi se zanimati za moderne smernice, ne pa da gledaš te arhaične, popularne starce." Povabil me je v Tajvan, da bi mi pokazal nove, zanimive režiserje. V Taipeju sem spoznal prve filme Edwarda Yanga, Hou Hsiao Hsiena in ostalih. Vsi ti režiserji so bili malce starejši od mene, delali so moderne filme, ki so se moje osebnosti dotikali zelo neposredno. Ni šlo le za zanimanje z novinarskega ali historičnega gledišča, temveč za soočanje z identično tematiko; tudi sam sem bil tik pred tem, da posnamem svoj prvenec. Pomagal sem jim po svojih močeh in v Francijo celo pripeljal prvi film Hou Hsiao Hsiena, kar je pomenilo začetek njegovega mednarodnega priznavanja. Veliko mi pomeni, da sem napletel – in obdržal – stike s tajvanskimi režiserji.

**Popularno glasbo v svojih filmih uporabljate v zelo specifične namene; v prejšnjem filmu Mrzla voda (*L'eau froide*, 1994) hipaška glasba vzpostavlja generacijski indikator, v Irmi Vep pa nervozni, psihedelični komadi, npr. *Tunic Sonic Youth*, pripomorejo k psihološkemu naboju prizorov. Za svoje zadnje tri filme filmske glasbe v klasičnem pomenu besede sploh nisem uporabljal, opustil sem jo.**

#### Čemu?

Z vsakim filmom sem imel glede glasbe vse večje težave. Glasbe v filmu pravzaprav ne maram, še posebej pa ne metode, da čez nek prizor položiš glasbo. Glasba ne sme "plemeniti" prizora, pomen prizora mora biti v kadru samem. Ne moreš dodajati emocij s pomočjo glasbe, to je napačno. Lahko poslušаш glasbo ali gledaš podobe, ne pa obojega hkrati.

**Nekateri prizori pač učinkujejo le zaradi močne glasbe.**

Točno. In to je najlažje. Veliko bolj vznemirljivo je ujeti energijo zgolj skozi igro in emocije. Dodajanje glasbe je zame le bližnjica, poceni način doseganja cilja, vsega kar bi film moral predstavljati. To je seveda le moje stališče, veliko filmov je glasbo uporabljalo na zelo prefinjen način. Naj se vrnem k prvotnemu vprašanju: veliko k izboru glasbe seveda prispeva osebni okus; odraščal sem ob rock glasbi, tako kot sem odraščal ob filmih. Ko sem delal *Mrzlo vodo*, sem skušal prikazati, kaj vse mi je ta glasba pomenila v času odraščanja; na prejšnje generacije je morda imela podoben vpliv poezija. Za generacijo sedemdesetih je bila poezija takratna glasba. Prav v zelo dolgem prizoru na zabavi sem se poigral z glasbo takratnega časa; film se dogaja jeseni leta 1972

in skozi glasbo sem skušal prikazati konec radoživih šestdesetih, ki so se takrat prevešala v dolgočasna, težaška in depresivna sedemdeseta. Na eni strani sem vključil komade Donovana in Janis Joplin, že takrat povsem odcvetelih glasbenikov, na drugi strani pa glasbo Roxy Music, ki so napovedovali nekaj, kar je pet let kasneje eksplodiralo s punkom. V Cannesu smo videli celovečerni prvenec Pascala Bonitzerja, še enega cahiersovca, z naslovom *Encore*, pa me zanima, kako gledate na njegov cinematični poskus, ki v veliko večji meri reflektira njegovo originalno pozicijo hard-core teoretika. V vaših filmih ni nobenih teoretskih sledi, Bonitzerjev film pa kar razganja od psihoanalize.

Pascal spada v drugo generacijo, je veliko starejši od mene in pripada zelo močni tradiciji francoskega filma, s katero se sam ne identificiram. Lahko rečem, da zgolj eksistiram zahvaljujoč tradiciji francoskega ustvarjanja. Verjamem v vrednote francoskega "preteklega" filma, v tradicijo stilistične svobode ustvarjanja. Nisem pa prepričan, da pripadam neki cahiersovski šoli filmske režije. Sam sem veliko bolj vizualen tip.

**Medtem ko je Bonitzer bolj literaren, rohmerovski. Nedvomno, napisal je knjigo o Rohmerju.**

**Kakšna je usoda francoskih nizkopproračunskih, "intelektualnih" filmov, kakršna sta vaš in še posebej Bonitzerjev. So tovrstni filmi v Franciji deležni širše medijske pozornosti? Zdi se, da se tudi Francija ne more otresti hollywoodskega vpliva; problem je v tem, da tudi Francozi ne gledajo domačega filma. Kaj bolj določenega ne bi morel reči, saj niti moj niti Pascalov film še ni pričel pohoda po kinematografih. Moram pa reči, da celo tako nizkopproračunski filmi kot je moj, najdejo spodobno distribucijo. In še to, Pascalov film je bil mnogo dražji od mojega, skoraj dvakrat dražji.**

**Nemogoče, saj je videti, kot bi ga snemal v svojem enosobnem podstrešnem stanovanju.**

Res ne daje pretirano razkošnega videza, kajne?

No, tip filma kot je *Irma Vep* ima dobiček že samo s festivalskim prikazovanjem. •

