

# ZGODBA O LIZBONI

LISBON STORY

scenarij, režija:

Wim Wenders

fotografija:

Lisa Rinzler

glasba:

Madredeus, Jürgen Knieper

igrajo:

Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro,

skupina Madredeus

Nemčija, Francija

100 minut



**T**onski snemalec Phillip Winter (Rüdiger Vogler) v Berlin nekega dne dobi telegram s sporočilom režiserja Friedricha Monroja (Patrick Bauchau): »Dragi Phil. Brez zvoka ne morem nadaljevati s snemanjem svojega filma!

S. O. S.! Pridi čimprej v Lizbono z vso opremo! Pozdrav. Fritz.«

Že takoj na začetku je vse jasno. Wendersov film *Stanje stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) je bil film o snemanju filma, pravzaprav o nezmožnosti snemanja; potemtakem avtorjev *homage* gibljivim slikam. Ni torej naključje, da Wenders ob stoletnici ponovno udari, a ne kar tako.

*Zgodba o Lizboni* je resda ponovno film o filmu, se pravi posvetilo gibljivim slikam.

*Zgodba o Lizboni* je še marsikaj drugega: film o vlogi zvoka v filmu, film o konfliktu med filmskim in video zapisom in nena zadnje *prequel*, najava filmu *Stanje stvari* izpred trinajstih let, avtomatsko posvetilo svojemu nemara najboljšemu filmu.

V *Stanju stvari* se snemanje filma zaustavi zaradi pomanjkanja denarja, v *Zgodbi o Lizboni* zaradi 'pomanjkanja' zvoka. Obenem odsotnost enega protagonista znova sproži akcijo drugega. Phillip Winter po Lizboni brezuspešno išče Friedricha Monroja in hkrati snema zvočno podlago za njegov 'nemi' film. V *Stanju stvari* odsotnost producenta Gordona sprovcira režiserja Friedricha Monroja, da se (jasno, iz Lizbone) odpravi na lov za njim v Los Angeles. Po svoje ni v tolikšni meri fascinantna ponovljena vloga Patricka Bauchau-

Rüdiger Vogler  
kot Philip Winter



ua, ki režiserja s praktično identičnim imenom (Friedrich Monroe & Munro) igra v obeh filmih, temveč predvsem vloga Rüdigerja Voglerja. Wenders ga je očitno uporabil kot podaljšek filma *Alice v mestih* (*Alice in den Städten*, 1973). Tam je Vogler prav tako Phillip Winter, le da je manični, neutrudni fotograf, toda ne s kakršnokoli kamero. Winter v *Alice* uporablja Polaroid kamero, debilno, instant mašino, ki avtomatsko pljuva že izdelane fotografije; kamero, že po definiciji skregano z etiko 'pravega' fotografa, profesionalca torej, ki ga z vso potrebno, neutrudno, skoraj patološko zanesenostjo upodablja v *Zgodbi o Lizboni*. Philip Winter, tretji fotograf iz *Alice*, se je prelevil v Philipa Winterja, mojstra za zvok v *Zgodbi o Lizboni*. Jasno, zagnani purist zvoka lahko postaneš šele, ko spoznaš vse grozote neprofesionalne, amaterske tehnologije, kakršna je Polaroid kamera. Zgodi se, da postaneš tonski tehnik, *sound-man*, tisti, ki išče zvok. Zvok, sestavljen iz mnogih šumov. Zvok, za katerega se je treba potruditi, ga 'zmontirati' v kompaktno celoto in šele potem združiti s sliko, obratno od postopka video kamere, še ene debilne, instant mašine, ki zvočno podlago postrega naenkrat. (Lzjemen gag je v prizoru, kjer Winter s snemalno opremo sreča delavca, ki lepi plakate. Za trenutek se ustavi in s svojim velikim mikrofonom na ročki 'povolja' plakat — zvok na sliko torej.) Postaneš Philip Winter v *Zgodbi o Lizboni*. Winter je arhaik, purist, tradicionalist, pravi stari prdec. Ne prenese pogleda na video kamero. Ne prenese, da se ga snema z video kamero. In mularija iz hiše, kjer naj bi ga pričakal Friedrich Monroe, ga snema neprestano. Takorekoč 24 ur na dan. Winter se snemanja vse bolj otepa, pokriva si obraz, kriči na mulce in edini način, da se ga po novem posname, je identifikacija s prastaro, arhaično kamero iz 20-ih let, s katero film snema tudi Monroe. Edino kamero, ki je za Winterja očitno relevantna, ne le, ker gre za slikovni zapis, ločen od zvočnega, temveč iz preprostega dejstva, da gre za 'nemo' kamero, iz obdobja nemege filma, kamero, skozi katere objektiv nisi videl, kadar je bil trak vstavljen in kadar si snemal, kot je v intervjuju poudaril Wenders sam. Winterja se da torej posneti le s podobnim postopkom, nekakšno 'skrito kamero', zato mulci video kamero skrivajo v smetnjake (na poti, kjer bo šel mimo), jo nosijo na hrbtu in stopajo pred njim ipd.

Na koncu Winter vendarle poseže po osvojenem video kameri, a ne kar tako. Preko njenega zapisa sporoči Friedrichu, naj dokonča svoj film. Friedrich je nad 'staro'

tehnologijo obupal in verjame le še v video, se pravi ravno nasprotno od Winterjevega prepričanja. Video kamera v tem primeru prav s svojo univerzalnostjo (zvok + slika na enem traku), pa čeprav idiotsko, 'vidiotsko', deluje kot edini možni vezni člen med Friedrichovo 'nemo' sliko in Winterjevo 'golo' zvočno podlago. Šele ta igračka, neumen, preprost, na otroško raven priveden kos tehnike, lahko fascinira dva stara kozla, dva pootročena trmoglavca, ki vsak zase mislita, da opravljata nezamenljivo pomemben posel, da ponovno stopita skupaj in zlepitata neločljiva dela celote. Wenders ima v intervjuju popolnoma prav, ko pravi, da na video tehnologijo ne gleda zviška. V *Zgodbi o Lizboni* je heroj video. Je magična škatlica, a na tisto sejmarstvo raven spuščeni objekt, kot so bile pred stotimi leti 'oživljene figure.'

SIMON POPEK



**W**im Wenders, esteta, morda eden največjih filmskih estetov današnjega časa, ustvarjalec in mislec, je po nekaj zadnjih ne najbolj posrečenih stvaritvah, ki jih je nagrizel avtorjev manierizem, ponovno dokazal, da je prav to: mislec in ustvarjalec. *Zgodbo o Lizboni* Wenders ponovno potuje, vehementno, avanturistično in preiskovalno. In kadar se Wenders popolnoma preda potovanju, potem potuje naprej in nazaj, pa vstran in počez ter v nebo in v podzemlje. Potuje zato, ker je potovanje pravzaprav njegov modus vivendi, in ne zato, da bi dosegel kakšnega končnega cilja. Vendar pa Wendersova potovanja niso »navadna« potovanja, njegova potovanja so pravzaprav metapotovanja, saj ko potuje skozi nenavadne življenjske zgodbe hkrati potuje skozi zgodovino filma. Skozi zgodovino filma kot čarobnega zvarka tistega, kar je bilo, in tistega, kar bo. Zato se Wenders ob stoletnici filma ne sprašuje na kakšen filozofičen način o magični razsežnosti filmske slike kot dozdevku realnosti. Svoj projekt *Zgodba o Lizboni* je sicer začel v lumièreovski tradiciji, da bi ga kmalu zatem prelevil v fikcijo; v fikcijo, ki je potem dokumentarno intenco predelala le v enega izmed figurantov »zgodbe o Lizboni«. Snemanje dokumentarnega filma o Lizboni se tako sprevrže v svojevrstno komedijo, kajti tistega zares fascinantnega dokumentarca o Lizboni, ki bi nastal pred sto leti, pa ni nastal, ni mogoče ponoviti.

Vmes ni samo sto let Lizbone kot mesta, ampak predvsem sto let filma, sto let različnih tehničnih in kreativnih pogledov, ki so prav prvim, primitivnim in ruralnim filmskim slikam za nazaj podelili božansko avreolo.

In če bi leta 1895 nastal dokumentarni film o Lizboni, bi bil to nemi film, ki bi ga morda spremljali zvoki klavirja ali orkestra. Ker pa je to nekaj neponovljivega, je seveda danes mogoče oblikovati zvočni dokumentarec o Lizboni, ki tudi po eri »direct cinema« privilegira delitev na snemanje slike in snemanje zvoka. Ne samo iz praktičnih razlogov, ampak predvsem zato, ker sinhroni skupek slika-zvok praviloma ne uspeva ustvariti učinkovitega »vtisa realnosti«, še posebej ko gre za umetniško »videnje« neke vidno-slušne realnosti. In prav zvočna oprema filmskih slik nastajajočega dokumentarca o Lizboni je povod, da filmski režiser Friedrich Monroe, ki je sicer bil prepričan, da bo film lahko posnel tako, kot so jih delali nekoč, povabi tonskega mojstra Philipa Winterja, da filmskim slikam oskrbi ustrezno zvočno opremo, še več, da — kot piše v vabilu sam režiser Friedrich Monroe — »...tvoj mikrofonski potegne moje slike iz mraka...«

In ko Philip Winter pride v Lizbono, ugotovi, da ga je sicer prijatelj filmski režiser zaprosil, da z zvokom »osvetli« njegove filmske slike, da jim da »dušo« časa, sam pa je pri tem brez sledu izginil v mrak. Seveda že sam začetek filma napoveduje, da se tokratna zgodba ne bo odvijala v zarisu kakšne »moderne potujenosti«, »metafizične« poetičnosti ali sofisticiranega trilerja, ampak da se bo prej naslonila na komične elemente. Prav humor, celo briljantni burleskni pasusi, pa so tiste plasti filma **Zgodba o Lizboni**, s katerimi je tradicionalno resni Wim Wenders najbolj prijetno presenetil. Res je sicer, da se Winter v štirinajstdnevem iskanju ustreznih zvokov ter iskanju izginulega prijatelja zaplete s pravim gansterjem in se tudi prav zares zaljubi, res je tudi, da z romantično nostalgijo priklicuje nepriklicljivo lepoto nemih podob in vidno emocionalno vznemirjen prisluhne fantastični glasbi skupine *Madredeus*, toda Winter s svojo žlahtno, »mikrofonsko« odprtostjo do sveta prevsem dopušča, da svet je in da je kot svojevrstna človeška komedija. Philip Winter je nekakšen sodobni Buster Keaton, sicer ne s kamero, ampak z mikrofonom. Z njim se namreč dramatične stvari spreminjajo v vesele, nagajive in celo komične.

**Zgodba o Lizboni** se prične kot *road-movie*, tonski mojster Winter namreč potuje z izrabljenim francoskim avtomobilom na Portugalsko. Na poti pa se mu preluknja

kolo, kar je seveda priložnost, ki jo Wenders izkoristi za gag. S kolesi, avtomobili in prometom pa imel največ težav prav Tati, kar pač Wendersov *road-movie* zapelje nazaj v zgodovino burleske. **Zgodba o Lizboni** je tako pripoved o nenavadnih povezavah med dokumentarnim verizmom in fikcijo, o zvezanosti in hkrati avtonomnosti filmske slike in zvoka ter nenazadnje poklon že skoraj mitološki avtorski figuri kot je Manoel de Oliveira, ki pa se tokrat odloči, da bo imitiral Charlija Chaplina. In če se tako resna figura, kot je Manoel de Oliveira predstavi v liku komika, potem je mogoče sklepati, da ni samo človeško življenje, ampak tudi celotna zgodovina filma svojevrstna komedija. Komedija predvsem zato, ker je film na nek način zastrupljen z željo, da bi se povsem identificiral z realnostjo, da bi postal njen korelat, v resnici pa je le dozdevek in imitacija, toda imitacija, ki je lahko »večja od življenja«.

In kot imitacija je film največkrat »večji od življenja« prav takrat, ko sta slika in zvok umetelno sestavljena v na videz homogeno in sinhrono celoto. In tako Wenders ponavlja, pa čeprav na izjemno inovativen način, tisto znano hipotezo, da je filmski realizem in tudi njegova najbolj privilegirana dokumentaristična praksa, pravzaprav učink izjemno preprostega in hkrati fantastičnega trika. Trika, ki je v tem, da filmski realizem ni produkt sočasnega srečanja realne slike z realnim zvokom, ampak prave slike s pravim zvokom. Prav zato lahko pravi zvoki Winterjevega mikrofona oživijo filmske slike režiserja Friedricha Monroea, filmske slike, ki jih je prizadela klinična smrt.

In kaj je najbolj na mestu ob jubileju filma kot prav »nepretenciozni« filmski esej, pravzaprav komedija o filmu oziroma njegovem muhastem paru, ki ga sestavlja slika in zvok. Torej zgodba o znanem sožitju in sporu filmske slike iz zvoka, ki pa jo je Wenders osvetlil v novi luči. Tako tudi tokrat ne gre le za zgodbo, saj se zgodbe večinoma ponavljajo, ampak za način, kako nam jo pripovedovalec pripoveduje. Filmska zgodovina se torej ponavlja, filmi pa so različni. Ponavlja se tudi Wenders, pa je praviloma vedno drugačen.

SILVAN FURLAN