

aki kaurismäki



samotariskival evropskega filma

Razmišljanje o "poetiki" režiserja, ki je v trinajstletni samostojni karieri ustvaril opus trinajstih (celovečenih) filmov, s katerimi se je sprehodil skozi večino filmskih žanrov, že ob prvem, najsplošnejšem pregledu napeljuje na misel, da imamo opravka s samosvojestjo, za kakršno je filmska teorija izumila pojem avtorstva. Čeravno je Kaurismäkijevo avtorstvo še najbolj poznano po tem, da se ponaša z eno najboljših zbirk primerjav, ki so si jih za oznako njegovih del izmišljevali razlagalci, menim, da je notranje gibalno njegove ustvarjalnosti prav avtorski vpis v filmske stvaritve, ki se na prvi pogled dozdevajo res strašansko raznorodne. Z oznako avtorski vpis se naslanjam na tisto misel, ki v avtorju ne prepozna genialnega ustvarjalca, ki ima nekaj "izjemnega povedati" in ki mu je film zgolj medij za prevajanje lastnega "videnja sveta" v vizualno govorico, pač pa ga določa koncept, kot so ga ob analizi *Mladega gospoda Lincolna* (Young Mr. Lincoln, 1939) Johna Forda razvili sodelavci redakcije *Cahiers du cinéma*. Silvan Furlan to metodo v zgoščenih obliki povzema z naslednjimi besedami: "*K filmu Johna Forda skušajo pristopiti tako, da bi v procesu aktivnega branja razbrali v njem tisto, kar pove na ta način, da zamolči, da bi v njem odkrili tiste praznine, luknje, nedoločena mesta, ki ga v resnici konstituira. Te praznine, luknje, nedoločena mesta, pa niso napake v filmskem sistemu, saj so jih večinoma izdelali mojstri filmske režije, niti goljufije in prevare avtorja filma (čemu bi goljufal in varal, saj ni cirkusant), ampak strukturirajoče odsotnosti, premestitve in prekrški. Skratka, vse tisto, kar je stvar neke 'nad-določenosti' (seksualno-familijarne in socialno-zgodovinske), in kar je edina osnova, ki je sploh omogoča realizacijo filmskega diskurza. Torej tisto zamolčano, ki je vključeno v izrečeno in na ta način neposredno v sam motor diskurzivne prakse.*"²

Skušal bom torej predočiti avtorski vpis v dela, ki so po Kaurismäkijevih lastnih opredelitvah ali prek zaznamb kritikov prejela vsaj naslednje oznake: **Zločin in kazni** (Rikos ja rangaistus, 1983) – moderna adaptacija, povsem zvesta duhu originala klasične krimi zgodbe Dostojevskega; **Calamari Union** (1985) – takorekoč film, znanstvenofantastična komedija; **Sence v raju** (Varjoja paratiisissa, 1986) – prvi film proletarske (luzerske) trilogije; **Hamlet posluje** (Hamlet liikemaaailmassa, 1987) – črno-bela underground B-film klasična drama; **Ariel** (1988) – drugi del trilogije luzerjev naj bi bila ironična združitev *film noirja*, melodrame, *road-movieja*, gangsterske kriminalke, zaporniškiga filma z begom, zaokroženega s *happy-edom*; **Leningrajski kavboji gredo v Ameriko** (Leningrad Cowboys Go America, 1989) – komedija, *r&r road movie*, prežet z otožnim pop-eksistencializmom; **Dekle iz tovarne vžigalic** (Tulitikkutehtaan tyttö, 1989) – minimalistična mojstrovina, črna komedija, intimna drama; zelo bressonovski film (Kaurismäki o njem pravi: "*To je film, osredotočen na norost sodobnega sveta, na odtujenost, ki smo se jo navadili prenašati, ki pa nas iz dneva v dan uničuje, razjeda. Je bolj dramatičen in bolj tragičen od mojih ostalih filmov; v nekem smislu predstavlja zaključek trilogije, popolno izgubo upanja. Tragični konec je tisti, ki sprevrta pravila filma, ki priča o koncu sanj, smrti, propadu, uničenju, obupu ljudi, ki živijo na pragu tretjega tisočletja.*"); **Najel sem poklicnega morilca** (I Hired a Contract Killer, 1990) naj bi, predvsem zaradi glavnega akterja Jeana-Pierra Léauda, nosil truffautovski pečat; **Boemsko življenje** (La vie de bohème, 1991) – melodramska komedija; **Pazi na šal, Tatjana** (Pidö huivista kiinni, Tatjana, 1994) – pop nostalgčna farsa, *down-beat* realizem modrih ovratnikov; **Leningrajski kavboji srečajo Mojzesa** (Leningrad Cowboys Meet Moses, 1993) – katastrofalno zanič *remake Kavbojev*; **Total Balalaika Show** (1994) je v enkratni projekciji videlo 17 gledalcev, zato kakšnih posebnih opredelitev ni bil deležen; **Daleč potujejo oblaki** (Kauas pilvet karkaavat, 1996) naj bi bil vsebinsko zelo caprovski, s fascinantno ameriškim *touchem*, spominjajoč na nekaj klasičnih hollywoodskih dram in komedij štiridesetih in petdesetih let (Kaurismäki zatrjuje, da ta film spada nekam med **Čudovito življenje** (It's a Wonderful Life, 1946) F. Capre in De Sicove **Tatove koles** (Ladri di biciclette, 1948)).

Poskušal bom določiti avtopoetsko raven režiserja, v čigar opusu je mogoče odkrivati neposreden vpliv – če ne kar prevzemanje – ustvarjalnih postopkov cineastov, kot so Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Loius Buñuel, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Woody Allen, Frank Capra, Jim Jarmusch. Tem pa sam dodaja še Andreia Tarkovskega, Michaela Powella, Johna Cassavetes, Johna Hustona, Orsona Wellesa, Louisa Malla, Sama Fullerja ter ameriško B-filmsko produkcijo. Vsemu živopisju ustvarjalnih praks navkljub poudarja, da ga zanima predvsem pripovedovanje zgodbe – in to na način klasičnega filma: "*Klasični filmi so najboljši filmi v filmski zgodovini. Film, ki*



Pazi na šal, Tatjana

pripovedujejo zgodbe na tradicionalen način, tradicionalne zgodbe, povedane na star način: malo gibanja kamere, ogolele slike, dobra montaža, to je zame klasični film. To je povedati zgodbo. Večina režiserjev je to sposobnost pozabila ali izgubila. Sprememba je prišla okrog leta 62; potem so celo veliki mojstri pričeli delati grde filme, ker se je skozi šestdeseta leta vztrajalo pri nekakšni revoluciji v filmu, vendar je pri celi stvari morda uspelo samo Godardu. Vsi ostali so samo uničevali klasični film ter okoli sebe puščali praznino in razpad."³

Ker je v dani obliki seveda nemogoče zajeti vseh trinajst navedenih filmov, se bom skušal omejiti na nekatera tipična mesta, oziroma na mesta, kjer se režiserjevi prijemi najbolj prepoznavno poigravo z ustvarjalnimi postopki, ki navajajo na misel, da je, vsej svoji netipičnosti navkljub, globoko vpet v tokove filmske zgodovine. Na eni strani povzemajoč nekatere njene kreativne dosežke in na drugi seveda vanjo vtiskujoč neizbrisen pečat. Iz opusa sem tako izluščil tri temeljne načine, ki ne samo da konstitutivno določajo njegovo delo, pač pa so tudi osrednji del poetike njegovega zadnjega filma, ki je po mojem mnenju nekakšen nostalgичen povzetek lastne filmske dejavnosti oziroma točka, s katero se zapira njegov dotedanji ustvarjalni krog. Trije tematski sklopi, ki bodo vodilo nadaljnjemu razmišljanju, so: zunanost polja, minimalizem, ironija. Preden pa prestopimo prvi prag, se bomo za hip zaustavili še pri filmu *Calamari Union*, ki se mi dozdeva nekakšen (ironični) filmski manifest vsej njegovi nadaljnji ustvarjalnosti, saj na vizualni ravni določa meje tako filmskega jezika kakor luzerskega geta; meje, katerih Kaurismäkijevi anti-junaki nikakor ne morejo prestopiti. (Če pa že, je to prestop v *no-lands*: Estonija, Mehika.) *Calamari Union* pripoveduje o obupanem iskanju obljubljene dežele (Eire), ki seveda ne obstaja; pripoveduje o poti, ki – čeravno na povsem drugih ravneh – v osnovi zelo spominja na besede, s katerimi je Stojan Pelko določil gibanje protagonistov Wendersovih filmov: "pot od nikoder, do tja, kamor ni mogoče priti."

I. Zunanost polja:

Avtorja, ki se najpogosteje pojavljata ob imenu finskega režiserja sta gotovo Y. Ozu in R. Bresson. Ne gre zgolj za dejstvo, da Kaurismäkijev prvenec *Zločin in kazen* povzema isto zgodbo Dostojevskega⁴ kot Bressonov *Žepar* (Pickpocket, 1959), in da so nekatere sekvence Finčevega filma precej podobne onim iz Bressonovega⁵, pač pa bolj za spoznanje, da je moč skozi (skoraj) celoten Kaurismäkijev opus slediti nekaterim stilnim prvinam, ki so nosilni postopki estetike omenjenih veličin svetovne kinematografije. Moj namen na tem mestu ni nekakšna primerjalna analiza kadrov, ki naj bi razkrila koliko – in od kje – naj bi Finec napaberkoval v svoja dela, pač pa bi rad opozoril, da podobni ustvarjalni prijemi terjajo podoben kategorialni aparat – torej takšen, kot ga je filmska teorija razvila ob delih omenjenih režiserjev.

68 Začetni tematski sklop naj bi gibal zunanost polja, kjer prvi pogled

takoj in samoumevno pade na Ozuja – "pionirja podobe-časa" – oziroma teoretika, ki je za določen postopek njegove ustvarjalne prakse izumil sintagmo *pillow-shot*⁶ – na Noéla Burcha⁷. V mislih imam v bistvu dva elementa, ki sta tesno povezana z zunanostjo polja, oziroma ki, po opredelitvi Stojana Pelka, na eni strani določata "dialektiko dveh prostorov – prostora znotraj kadra in zunanosti polja", na drugi pa posnetke, "ki se zdijo popolnoma neodvisni od onih, med katere so vpeti". Pelko ju poimenuje "dva temeljna tipa *pillow-shots*: najprej delni *pillow-shot* in potem čisti *pillow-shot*". Delni nosilni posnetek je v bistvu posnetek prostora preden (v)stopi vanj oseba – oziroma bolje, preden se v njem pojavi ali zazna "prisotnost", kajti v kader lahko vdre tudi samo del telesa, npr. roka s kozarcem, lahko pa je objekt znotraj kadra ves čas že navzoč, le da ga zaradi njegove negibnosti ne prepoznamo – ali potem, ko ga zapusti. Bistveno za takšen "prazen" posnetek je, po Burchu, da "dlje ko traja prazno polje, večja je napetost, ki se ustvarja med prostorom ekrana in prostorom zunaj polja, in bolj prostor zunaj polja prekaša prostor kadra."⁹ S takšne "dramatične točke gledanja" pa se razstira še dejstvo, da je moč *off* prostor zamišljati tudi v časovni in gibanjski razsežnosti, ko – s pomočjo igre kadra-nasprotnega kadra, s panoramiranjem, z uporabo zvoka – določena zunanost postane notranost in notranost zunanost. Kar vse povečuje "metonimijo realnosti": "Prostor zunaj kadra je predvsem metonimično področje kadra; v bistvu predstavlja njegovo nadaljevanje in imaginarno oporo."¹⁰ Prazen prostor pa nima samo funkcije krepitve "metonimije realnosti" ali "vzpostavljanja napetosti" in s tem vdora dinamike v statičnost narativnega razmerje med izpraznjenim in ter izpolnjenim *off* prostorom, pač pa predpostavlja tudi raven imaginarnega. Toda preden dospemo neposredno do imaginarnega, se zdi potreben kratek ovinek k tistemu elementu filmskega izjavljanja, ki naj bi bil odgovoren za protipol imaginarnega – za realno. "V filmu se 'realnost' ne more uresničiti do popolnosti, povsem hipnotično. 'Vtis realnosti' je predvsem oblika nečesa, česar ni."¹¹ Ta nemožnost realizacije realnosti je, po prepričanju Pascala Bonitzeja, posledica "materialne strukture filmske fikcije", ki jo določajo sistem projekcije, filmsko platno in filmska scena nasploh. Skratka predstavnost razmerje, ki vseskozi predpostavlja (tudi) tisto, česar v filmski sliki ni – kar manjka; in kar nikoli ne more postati filmska slika: "Stvar je namreč v tem, da zunanost polja pravzaprav ne 'postane polje' (kajti zunanost polja je vselej nekaj, kar je zunaj videnja), temveč je z njim na več načinov v razmerju, in v tem razmerju se s premeščanjem pogleda (gibanjem kamere, spreminjanjem osi, ponovnim kadriranjem) artikulira filmski prostor. 'Imaginarno' pomeni samo to, da si lahko le predstavljamo prostor zunaj polja, če ni kadra, ki bi ga umestil."¹² Čisti nosilni posnetki pa so lahko samo tisti, ki nimajo več nikakršne veze s pripovedjo, ki ne "posredujejo prav nobene narativne informacije"¹³. Torej vizualna mesta, ki ne pretendirajo za tem, da bi karkoli izjavljala, pač pa za tem, da bi vzpostavila stanje. To so predvsem prazni interierji, eksterierji ali pejzaži – objektnost brez "dogajanja", določena zgolj z razsežnostjo prostorske in prisotnostjo časa, ali pa sama predmetnost kot taka. Zavaljo svoje neintencionalnosti zadobivijo avtonomijo, s tem pa "dosežejo absolutno, kot stopnjo čiste kontemplacije, v kateri prihaja do identitete mentalnega in fizičnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza."¹⁴ Kot prazna, neizjavna mesta tudi nimajo več razmerja *in/off*, temveč so hkratna zunanost in notranost; prav ta hkratnost, sočasnost, sinhronost, pa predpostavlja posebno razmerje do časa samega. Pomembno pa je, da tovrsten posnetek ne more biti kakršno koli prazno mesto, še posebej ne takšno, ki sugerira izpraznjenost, odsotnost, manjko, temveč le posnetek, ki je sam v sebi – v izpraznjenosti dejanja – izpolnjen in kot tak zmožen delovati soodnosno; torej posnetek, ki je negiben – ki je v sebi uravnovešen (uravnovešenost je edina lahko tista, ki ničesar ne predpostavlja, s tem pa ne vzbuja nikakršne napetosti – morda jo še najbolje opredeli angleški izraz "still life"). "Bistveno je, da se prav na podlagi teh mrtvih, negibnih časov šele

vzpostavlja časovni horizont podobe-časa." ¹⁵ Ali kot za te vmesne, nosilne posnetke, ki jih sam poimenuje tihožitja, pravi Gilles Deleuze: "Posnetek vaze v *Poznem poletju* (Ozu, op. A.Š.) je vrinjen med hčerkin nasmeh in začetek joka. V tem je postajanje, sprememba, prehod. Toda forma spreminjajočega se sama ne spremeni, ne mine. To je čas, čas kot tak, 'drobec časa v svojem čistem stanju': direktna podoba-čas, ki spreminjajočemu daje nespremenljivo obliko, v kateri je sprememba nastala." ¹⁶ Tihožitje, ta mirnost, ta negibnost, ta breznapetost predstavlja čas, kajti vse, kar se spreminja, se spreminja v času, čas sam pa se v sebi ne spreminja. In na teh točkah, kjer se filmska podoba "najbolj neposredno sooča s fotografijo, se v resnici od nje najbolj radikalno razloči" ¹⁷. Razmerja med filmsko in fotografsko podobo pa se v mnogočem spremenijo, ko se fotografija v filmu "pojavi"; takrat torej, ko ne gre več za soočanje dveh hkrati sorodnih a obenem različnih podob, (na kar s pojmom fotogenskosti opozarja npr. Jacques Aumont v knjigi *The image*), temveč za vprašanje "notranjega" – fotografskega – bistva filmske podobe. Oziroma takrat, ko film sam, direktno ali posredno, opozarja na – ali pa kar enostavno razgalja – svojo notranjo bit. Gre seveda za fotogram, ki ga na neposreden način razkrinka preprosta zamrznitev kadra, na posreden – stiliziran – pa kakršna koli fotografija, ki nima zgolj narativne vloge, pač pa tudi simbolno. Obstaja pa še tretja možnost, ki se je Kaurismäki očitno popolnoma zaveda, saj se svojskost postopka, s katerim opozarja na to notranjo strukturo filmske podobe, zagotovo ponaša z antologijsko vrednostjo. V mislih imam sekvenco iz *Boemskega življenja*: Mimi, nosilni ženski lik filma, se na železniški postaji poslavlja od prijateljice, ki ne more več zdržati vrtincev boemskega vsakdana svojega pisateljskega partnerja in njegovih prijateljev. Na steno za njunimi hrbti se v svetlobi, ki sije skozi okna vagona, projecirajo sence dogajanja znotraj kupejev. Ko se poljubita v slovo, Mimi ostane na peronu, vlak spelje, s tem pa se premaknejo – in zvrstijo – tudi sence, projecirane na steno. Za moje razmišljanje ta hip ni najpomembnejše, da je v mimobežečih sencah moč zaslediti tudi silhueto značilne pričeske *Leningrajskih kavbojev* ali pa npr. "tihožije" steklenice in kozarcev, marveč je bistveno, da je v samem gibanju projekcij svetlobnih okvirjev in senc v njih mogoče neizgledljivo prepoznati predvsem nizanje stiliziranih fotogramov. Navedeno mesto ni niti prvo niti edino, kjer je Finec sencam namenil pomembno vlogo v svoji filmski izraznosti. Toda v predhodnih primerih so imele sence neposredno pripovedno vlogo. V *Hamlet posluje* je njihova uporaba istovetna s tisto, ki so je imele v ekspresionističnem filmu, kjer so utelešale predvsem podobo Usode. V *Najel sem poklicnega morilca* je njihov prvenstven namen v stopnjevanju napetosti. Tukaj, v navedenem primeru, pa sence ne nosijo več nikakršnega narativnega pomena, pač pa opozarjajo na izjavnost filma na sebi – na tisto, kar Barthes označi s pojmom filmsko, in kar naj bi bilo "nekaj drugega kakor film: filmsko je od filma prav tako oddaljeno kakor romaneskno od romana (napišem lahko marsikaj romanesknega, ne da bi kdaj napisal kakšen roman)." ¹⁸ Omenjeno (za)vedenje finskega režiserja postavlja ob bok tistim – bolj poznanim – avtorjem, ki se sprašujejo tudi o notranjih, imanentnih gibalnih filmske podobe, s tem pa o nadaljnjih možnostih in usodi filmske umetnosti. V teoretskih presvetljavah le-te eno pomembnejših mest – še vedno – pripada izzivu, ki ga je z vprašanjem tretjega smisla odprl Roland Barthes: "A če tisto, kar je filmskemu najbolj lastno (filmska prihodnost), ni v gibanju, pač pa v tretjem smislu, ki ga ni mogoče artikulirati, in česar ne moreta prenesti ne navadna fotografija ne narativno slikarstvo, ker jima manjka diegetično obzorje, konfiguracijska možnost, ki smo jo že omenili, tedaj 'gibanje', ki so ga razglasili za bistvo filma, nikakor ni animacija, tok, mobilnost, 'življenje', kopija, pač pa edinole armatura permutativnega razgrinjanja, in zatorej je nujna teorija fotograma." ¹⁹

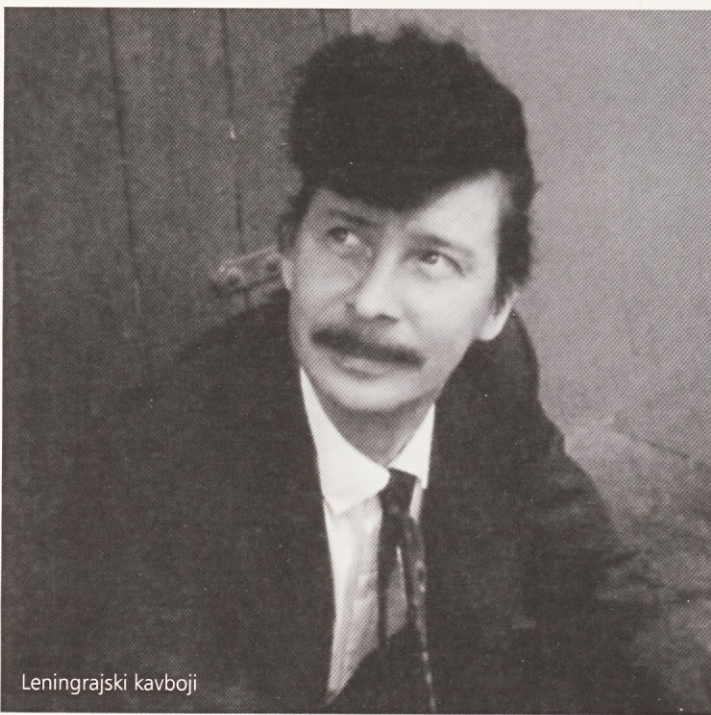
Po vsem povedanem se zdi naslednja misel Noëla Burcha docela samoumevna: "Drugi režiser, za katerega je prazno polje in s tem prostor izven kadra bistvenega pomena, je Robert Bresson." ²⁰



Uporaba obravnavanih prijemov v ustvarjalni praksi Akija Kaurismäkija najbrž ni samo nostalgичen pogled v zgodovino filma, v čas "klasičnega filma" oziroma klasičnega načina filmskega izjavljanja, kakor ga pojmuje finski režiser in kateremu naj bi bil globoko zavezan, pač pa estetska nujnost, ki v asketskem stilu izjavnosti njegovega filmskega jezika vzpostavlja potrebno ravnotežje, s tem pa seveda vez, ki njegove minimalistične segmente spaja v logično celoto. Morda v takšno celoto, za kakršno Deleuze zatruje: "Celota je zunanost" in za katero se predpostavlja, da ob njej ne govorimo več o vprašanju združevanja ali atrakcije podob, temveč o prav nasprotnem – o zevu, o reži med podobami, o razmiku, ki pomeni, da je vsaka podoba iztrgana iz praznine, v katero potem spet pade nazaj.

II. Vidiki minimalnega:

Tematika večine Kaurismäkijevih filmov je – sicer *fin-de-sièclovsko* razpršeno – variranje predvsem enega: pozicija človeka v svetu, ki ne vzbuja nikakršnega upanja. V svetu, ki je tako zaprt v samem sebi, tako brez vsakršnega zunanega smisla, da pogledu komajda dopušča kakšen razgled, kakšno odprto mesto, kakšno panoramo, kakšno daljavo. V svetu, ki je časovno naddoločen; ki je v bistvu umeščen v neko pogojno "retroditaranost", vendar težko prepoznavno, če pa že, jo zagotovo zanika kakšen element iz povsem drugega časa, kar vse vpeljuje občutje nekakšne "ledene nadčasnosti", v kateri protagonisti zgolj izpolnjujejo misijo z nemogočo nalogo: "povrniti filmu njegov izgubljeni vid" (Wenders). To pa je seveda naloga, ki jo v prvi vrsti določa neposredno razmerje z realnostjo. V tem iskanju primarnih odnosov znotraj filmske govornice ne gre za vprašanje realizma, pač pa za način podajanja realnosti. Realnosti, ki je v našem primeru strukturirana predvsem kot površinskost – izčiščena do takšne mere, da se v njej zrcalijo odsevi izpraznjenih usod –, katero le redko prebija zahteva po globini; realnost zreducirana na "minimum", v tem najmanjšem pa ni bistveno poudarjanje odsotnosti, manjka, okrnjenosti ali izropanosti, pač pa je odločilnega pomena samo dejstvo, vztrajnost ne-izpolnjenega. Če hočem na tem mestu za Kaurismäkijev način podajanja realnosti vsiliti "zasilni" izraz minimalizem, katerega pojmem v tistem smislu, ki "govori o simbolnem, moralnem, eksistencialnem, in čustvenem svetu minimalnega jaza" ²¹, se moram potruditi korak vstran od filmskega in se – čeravno se zavedam popreproščanja, ki je lastno takšnim *ad-hoc* primerjavam – za kratek čas pomuditi na področju likovne umetnosti in (predvsem) literature. Dejstvo, da si je literarna veda izraz izposodila pri glasbi, arhitekturi in likovni umetnosti oziroma pri ne-figuralnem segmentu le-te, ne govori v prid odločitvi pretapljanja določil raznorodnih umetnosti. Toda če k filmu pristopimo z naivnostjo seciranja njegove biti kot "sintheze vseh umetnosti", iz katerih naj bi bilo filmsko dejanje sestavljeno, morebiti vendarle najdemo besedo v zagovor tveganemu početju. In če se – v izogib nadaljnemu poenostavljanju – ne naslonimo le na prosluli moto Bauhauusa: "manj je več", ki stoji nekje na začetku samega procesa skrčevanja, 69



Leningrajski kavboji

ali na načelo, da se z minimalnostjo forme izraža maksimalnost vsebine, pridemo do tistih razmišljanj v likovni teoriji, ki v tovrstnem procesu prepoznavajo pot do nereduktibilne esence stvari. Koncept radikalnega zmanjševanja s težnjo po približanju bistvu, imenovan tudi esencializacija, je pogosto obravnavan kot nujna notranja logika minimalistične (likovne) umetnosti. "Redukcionistični trud, da bi se definirala esenca določene medija,"²² naj bi bil v iskanju mejnih razsežnosti same umetnosti, postajajoče proces preverjanja, koliko tradicionalnih sestavin lahko umetnik izloči, da bi to, kar je ostalo, še vedno predstavljalo umetniško dejanje. Na drugi strani pa velik del likovnih minimalistov svojih postopkov ne pri(po)znava za redukcijo, ampak jih pojmuje kot poenostavljanje. Za proces poenostavitve, ki sicer intencionalno lahko vsebuje tudi elemente redukcije, le-ta nikakor ni obvezen predpogoj. Gre za bistveno razliko, ki jo ustvarjalci vidijo med konceptom enostavnega umetniškega dela ter med procesom krčenja, ki kompleksnost zmanjša do zahtevane enostavnosti. Seveda se ves čas gibljemo v mejah preprostosti, ki je vezana na vprašanje oblike in ki je nikakor ne gre izenačevati s preprostostjo izkušnje. Kaurismäki s kategorično izjavo: "V mojih filmih ni nikakršnih globljih pomenov, vse je na površini," morebiti stopi še za korak globlje, kot segajo zgoraj omenjane težnje po preprostosti. Zdi se, kakor bi hotel z izpostavljanjem ne-globlinskiosti svojega dela opozoriti na posamezne vidike minimalnega, ki jih je moč v njegovih filmih dejansko zaslediti. Če bi morali na tem mestu izbirati med principom redukcionizma in poenostavljanja, bi se v našem primeru znašli v nemajhni zadregi. Aki namreč oba načina minimalnega izraza uporablja na vseh tistih mestih, kjer to omogoča filmski medij, tako da je moč govoriti o enostavnosti vsebinskih kakor tudi formalnih elementov, oziroma natančneje: zgodbe, žanra, igre, scenografije ali celo pogleda. "Zgodbe" v njegovih filmih so docela enostavne: življenje, ljubezen, smrt so samoumevnosti, skozi katere se njegovi akterji gibljejo s stoično vdanostjo in jim ne pripisujejo nobenega posebnega pomena; tudi če se stvari popolnoma zapletejo (*Najel sem poklicnega morilca*), je razplet nepričakovano preprost. "Žanrska pravila" so poenostavljena do tolikšne mere, da je en sam žanr preprosto premalo za en Akijev film, zato je praviloma mešanica posameznih žanrskih principov. Pri "igri" je na delu minimalizem igralskega izraza, saj avtor sam striktno prepoveduje več igre, kakor jo je moč uprizoriti z obrvijo ("Vsi občutki, vsa profesionalnost igralcev je lahko izražena z desno obrvjo, če se tako želi," zatrjuje režiser). Igralci (razen v hotenih in poudarjenih

izjemah) ne gestikulirajo, ne kričijo, ne tečejo, ne igrajo, so le obrazi, ki ničesar ne izražajo, ki niso nikomur podobni. "Scenografijo" v večini filmov predstavljajo kar obledela pročelja starih stavb, opustele ulice, izpraznjeni lokali, revna stanovanja, tovarniške hale, če pa gre za "umetno scenografijo", gre praviloma za površine, ki – še posebej v barvnih filmih – s svojimi praznimi razsežnostmi delujejo izrazito ploskovito, za uporabo omejenega števila barvnih odtenkov in za nadzor nad prisotnostjo objektov v prostoru. "Pogled" je omejen, kamera se malo giblje, izbira planov je okrnjena, odprti prostor, panorama, daljava so redke izjeme, ki ne morejo spremeniti občutka o restrikciji pogleda. Zmanjševanje je praviloma uporabljano kot notranji, delni ustvarjalni akt, a bi ga težko obravnavali kot dejavnost drugega reda, čeprav se vendarle dozdeva, da se avtor bolj nagiba k uporabi načela preprostosti. Govorimo predvsem o možnosti izbire, ki, kadar je to mogoče, uporabi enostavne elemente, redukcije pa se poslužijo predvsem takrat, kadar so že v osnovi na voljo zgolj kompleksne danosti. Znotraj omenjanih razmerij, na eni strani med likovno umetnostjo, literaturo in filmom, ter na drugi med zmanjševanjem in poenostavljanjem, se za moj namen dozdeva še najbolj plodna primerjava z minimalizmom znotraj literature, konkretnje z delom Raymonda Carverja²³, ki naj bi predstavljala enega najtipičnejših minimalističnih tokov v sodobni literaturi, t.i. "post-alcoholic blue-collar minimalist hyperrealism". Ob tem je pomembno poudariti, da literarni minimalizem zajema izključno pisce kratkih zgodb. Pomembno zato, ker ob Kaurismäkijevih filmih lahko samoumevno pomislimo na formo kratke zgodbe.²⁴ Pomembno pa tudi zato, ker sam Carver pravi, da je za pisanje romana potrebno živeti v svetu, "ki ima smisel, v svetu, v katerega pisatelj lahko verjame"²⁵, v svetu torej, ki ga on sam ne pozna, kakor ga seveda prav tako ne pozna Aki Kaurismäki. Zato je Carver pisal kratke zgodbe. In to s prav takšno predanostjo, s kakršno Kaurismäki snema svoje filme. Oblika kratke zgodbe na sebi seveda še ne pove ničesar dokončnega o svetu, ki ga opazuje in upodablja, pač pa prav s svojo formalno instanco izseka, epizode, okruška, govori o nedokonč(a)nosti dejanja, s tem pa vendarle dopušča možnost. Navzlic navidez brezizhodni ujetosti akterjev v trenutnost, ki je brez pravega pomena, kajti njihov temeljni bivanjski način je osamljenost, stanje torej, ki bi ga lahko osmislil predvsem pobeg iz jarma izoliranosti, se v svojem samotnem popotovanju po robovih eksistenčne izpraznjenosti oziroma opotekanju od ene k drugi brezpomembnosti, ki jih nalaga brezdušna logika vsakdana, o smislu niti ne sprašujejo. Ker, če bi si takšno vprašanje zastavili, bi morebiti prišli do ohlapnega spoznanja "da je njihova samota v eksistencialnem smislu nepreklicna in zato nemara tragična. Ali bolje: kolikor je tragedija v modernem svetu še možna, je možna le na način svoje odsotnosti. Če je kaj tragično v svetu izčrpanih življenjskih možnosti, kakor ga izrisujeta Hemingway in (bolj neizprosno in z manj možnosti za pobeg) Carver, potem leži tragika ravno v dejstvu, da do usodne zmote, do temeljnega konflikta zares ne pride. 'Vse' se je na nek način že odigralo pred začetkom zgodbe same, izven kadra, (podčrtal A.Š.) onstran pripovedne perspektive, ki beleži sedanje dogodke tako, da je povsem očitno, kako razlogi za takšen ali drugačen razplet ležijo v preteklosti."²⁶ Toda tovrstno zavedanje jim vendarle ne omogoča nikakršnega razloga za dejanje. Komajda da je zadosti za vztrajanje v okvirih življenjskih možnosti, pa četudi so te videti tako nesmiselne kot je – v primeru Kaurismäkijevih zgublencev – delo v klavnici, rudniku, tovarni vžgalic, pri komunali ali za blagajno v veleblagovnici; če pa se vendarle odločijo za pobeg, je to pobeg v dežele, ki ne obstajajo – Eira, v dežele kamor nima nikakršnega smisla pobegniti – Estonija, Mehika, ali pa pobeg v zločin in s tem v vzporedno realnost na oni stani zakona. Če za hip še vztrajamo pri okornih primerjavah Kaurismäkijevega dela z drugimi vrstami umetnosti, nam preprost poizkus – da na eni strani sledimo pojmovnosti, ki jo refleksija uporablja za označevanje literarnega minimalizma: "ploskovitost pripovednega tona, izjemna

okleščena zgodba, obsedenost z enoličnostjo vsakdanjosti, dosledna zadržanost v proznem stilu, špartanska tehnika²⁷ in na drugi tej, ki jo je moč zaslediti ob razmislekih o Kaurismäkijevih filmih: "stilna umirjenost, izsušenost, reducirane izrazne pripovedne in psihološke dimenzije, distanciran pogled kamere in suha montaža"²⁸ – pokaže, da smo na sorodnih področjih. Če pa se prepustimo mislim iz spremnega esaja k Carverjevimi zgodbam v slovenščini Aleša Debeljaka – "Njegovi junaki že s samim obstojem, s svojo usodno neartikulirano pasivnostjo, že z načinom, kako so postavljeni v svet, jecljajoče oziroma nemo pričajo o temeljnem porazu, ki ga živijo, za katerega ubesedenje pa vedno zmanjka pravih in primernih besed. V tem dejstvu leži tudi razlog za popolno odsotnost refleksije o njihovem stanju. 'Vse', se pravi, bistveni elementi za bralčevo razumevanje obupne osamljenosti, v katero so ujeti Carverjevi junaki, so prikazani v dozdevno nepomembnih trenutkih, v načinu, kako odgovarjajo na telefonski klic, v okorni kretnji, ki bi bila rada nežna, a ji to ne uspe. Mislim, da je Carver tako močan avtor prav zaradi svoje sposobnosti opazovanja navidez zanemarljivih podrobnosti in tankega občutka za goli trenutek streznujočega, 'kako zajebano življenje, pravzaprav', za taisti hip surove spraznjenosti, ki bi se lahko zlahka sprevrgel v patetiko, če bi trajal samo nekoliko dlje."²⁹ –, pa lahko brez velikih zadržkov zatrdimo, da bi bilo navedeno moč uporabiti za spremni tekst k retrospektivi Kaurismäkijevih filmov.

Ko sem skušal vsaj v grobih obrisih locirati realnost, ki naj bi bila dejanskost bivanjskega načina Akijevih likov, sem s tem morda določil nekakšen najsplošnejši družbeno-časovni okvir, znotraj katerega mineva trajanje teh izgubljenec. Toda s tem nisem povedal še ničesar o filmskem razmerju z realnostjo; o odnosu torej, ki vzpostavlja ali podira opornike realnega v Kaurismäkijevih filmih. Čeravno avtor sam o "proletarski trilogiji" pravi, da pripada njegovemu "realističnemu delu"³⁰, bi bilo v njegovem opusu pravzaprav težko locirati nekakšna eksplicitna "realistična" izjavna mesta. V kolikor seveda realizem pojmuje v najsplošnejši tendenci objektivnega prikazovanja stvarnosti, oziroma realistično podobo kot tisto, "ki zagotavlja maksimalno informacijo o realnosti."³¹ Navkljub nekaterim Kaurismäkijevim "dokumentarističnim" prikazom proizvodnih procesov, so bržkone to tudi edina mesta, ki bi jim bilo moč pripisati tovrstno "realističnost". V bistvu pa tako ali tako že dolgo vemo, da se je v filmu "realizem vedno zdel dobitek realnosti, v odnosu do predhodnih načinov reprezentacije. Ker se, zaradi tehnoloških inovacij, ta dobitek neprenehoma prenavlja, je prav takšna nedokončnost tudi v dejstvu, da realnosti ne bo moč nikdar doseči."³² Da bi zamejili "pravo" realnost Kaurismäkijevih filmov, moramo prisluhniti nekemu drugemu cineastu, ki ima s Fincem – razen oboževanja Ozuja – na prvi pogled kaj malo skupnega: Wimu Wendersu. Oziroma njegovemu eksperimentu snemanja na način, kot je to počel Ozu, s tem pa na odpoved podobi, saj tako posnete podobe – posnete na način drugega – ne "pripadajo več" tistemu, ki jih snema. Ta poskus nas samoumevno napelje k najnovejšim analizam Wendersovih podob izpod peresa Stojana Pelka. K misli torej, ki na podlagi Wendersovega eksperimenta spoznava, da realnost "še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda."³³ Realnost torej, ki je znotrajfilmska realnost; ki se približuje "resnici realnosti" ... Prevzeti pogled drugega, kar je seveda še kako pogosta metoda dela Kaurismäkija, kjer je realnost morebiti "že strukturirana kot fikcija" (Žižek), pa pomeni tudi prestopiti "ključno oviro na poti do samega sebe. Odpoved intimni identiteti kot pogoj za postajanje stvari, subjekt kot radikalno eks-timni subjekt, celo trajekt"³⁴ Kakšna realnost je torej vpeta med Kaurismäkijev špartanski minimalizem na eni strani in vmesnike "nosilnih posnetkov", ki te minimalne površinskiosti³⁵ afirmirajo, na drugi? Če sem na začetku v širokem spektru avtorjev, ki naj bi bili tako ali drugače zavezujoči za pogled s podobami obsedenega Finca (Kaurismäki je namreč samouk, ki se je filmske obrti naučil v mraku kinoteke), omenjal predvsem

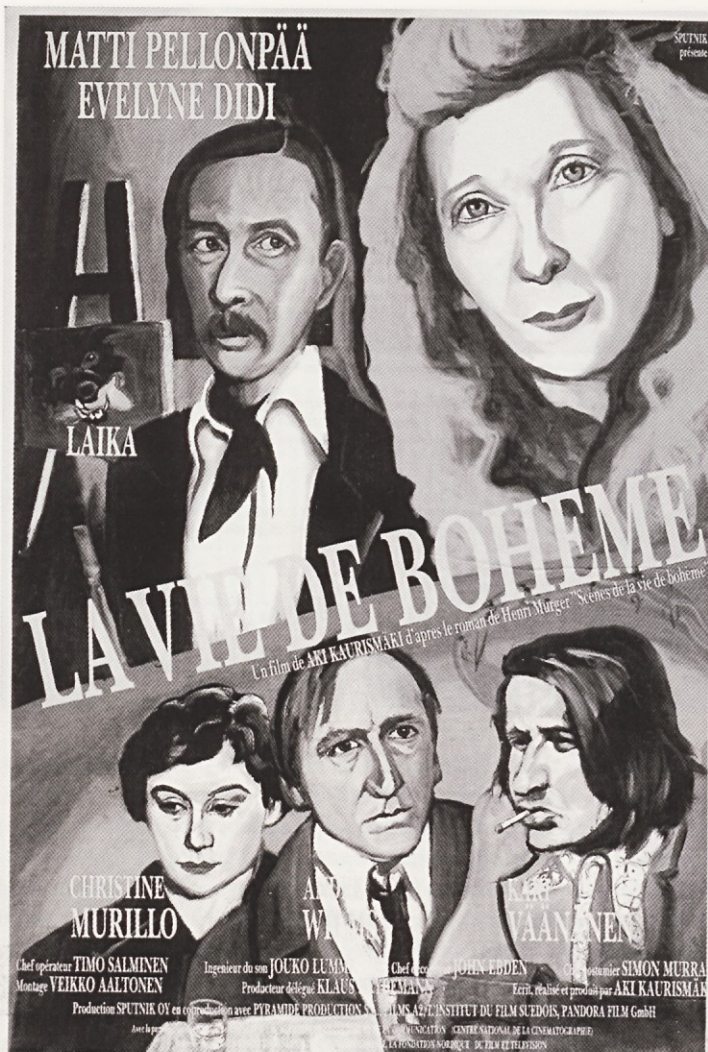


Daleč potujejo oblaki

Ozuja in Bressona, pa se na tem mestu dozdeva pravšnje zartje v genezo njegovega lastnega pogleda. Torej še ena presvetljava nekaterih segmentov v opusu, ki ga dovolj natančno določa misel Majde Širce: "Toda niti v enem trenutku ne boste trdili, da ste pričla tragičnim usodam, kajti vsi filmski atributi, ki jih Aki iz enega v drugi film vse bolj potencira, pervertirajo njegovo izhodišče. Asketski jezik, trdi dialogi, ostri rezi, počasna potovanja kamere, stilizacija, tišine in artifične situacije – vse to rezultira v presežek, kjer resno postane cinično, nesrečno ironično in žalostno smešno."³⁶

III. Ironični flashback:

Mukotrpane naloge ponovnega stopicanja po že prehojenem nas je na srečo odrešil kar sam režiser, ko nas je v svojem zadnjem filmu *Daleč potujejo oblaki* dobrohotno popeljal skozi nekaj temeljnih zapikov, ki so v relativno kratkem, a plodnem ustvarjalnem obdobju, najbolj določili njegovo poetiko. Toda to je storil na način, v katerem prevladuje nekakšna (samo)ironična distanca. "Ironija nas draži. Pa ne zato, ker se norčuje ali napada, ampak zato, ker nam spodmika trdna tla pod nogami, saj nam svet prikazuje kot nekaj skrajno dvoumnega."³⁷ Navedeno prav očitno navaja na vprašanje, kaj za vraga nam dopoveduje Finec, ko na primer poglavitno (in edino) "akcijo" v filmu prestavi v zunanost polja. Po mojem je ravno tukaj Akijeva ironična ost najbolj očitna (četudi ne gre za ironijo kot logično protislovnost ali njej odgovarjajoči protifrazni obrat), kajti tisto, česar Finec ne pokaže, na nek način posnema tisto, kar je bilo v njegovih prejšnjih filmih – ali, recimo, v delih Ozuja in Bressona – ne-pokazano drugače, prav nastala oscilacija med obema načinoma pa tvori nov, ironični pomen. Dejstvo je pač, da imajo – posebej poudarjana – dogajanja v zunanosti polja v *Daleč potujejo oblaki* zgolj posredno navezavo na takšno zunanost polja, o kakršni je tekla beseda v prvem delu pričujočega razmišljanja. Res je, da v primeru najnovejših režiserjevih prijemov zunanost prav tako kot prej "ne postane polje", res je tudi, da je z notranjostjo kadra v neposrednem razmerju, toda to razmerje ima povsem drugačen pomen od tistega, ki, po Bonitzerju, artikulira filmski prostor. V takšni rabi, kot si jo v svojem zadnjem filmu privoščil Kaurismäki, zunanost sicer predstavlja nadaljevanje področja kadra, ne vzpostavlja pa nikakršne napetosti, če pa že, je le-ta radikalizirana v tolikšni meri, da se izgubi pomen "metonimije realnosti", s tem pa se seveda razkroji tudi funkcija "imaginarne opore" kadru. Ostane le gola zunanost in v njej dejanje, ki ima narativno vez z zgodbo, toda zaradi načina podajanja izjave se je njena pomenskost spremenila.



preteklosti - nostalgijo,³⁹ – se izogne tako, da ironično raven prenaša na nivo, kjer lahko deluje kot "ustvarjalni postopek", kot (diskurzivna) praksa, ki v svojem deklarativnem nivoju išče lastno – izjavno – mesto znotraj načinov filmskega prikaza, ki jih določajo pomeni soodnosnosti: metonimija in metafora.

Če smo v dosedanjem pregledu Kaurismäkijevega dela na metonimijo naleteli predvsem ob problematiki zunanosti polja, je metaforična raven v njegovem delu pravzaprav redka. V bistvu se metafora pojavlja predvsem na mestih, ki so najbolj "realistična", torej tam, kjer skoraj dokumentaristično prikazuje proizvodni proces (ni naključje, da v ta namen izbira tekoči trak ali klavnico). Večinoma gre za zunajtekstualno metaforiko – metaforiko na nivoju izjavljanja idejnih pomenov, ki ni izražana s pomočjo montaže. S to mislijo se nanašam na tisto mesto v Deleuzovi *Podobi-času*, kjer pravi, da je metafora včasih "zunanja", včasih "notranja". Toda v nobenem od primerov kompozicija ni zgolj preprost način izraza igralčevega doživljanja stvari, temveč izraža tudi način, kako ga avtor in gledalec presojata – kompozicija "dopolnjuje podobo z mislijo. (nastala, op. A.Š.) Celota je konstantno odprta (spirala), vendar tako, da lahko ponotranji sekvence podob, kakor je lahko v njih tudi povnanjena. Celota tvori vednost v heglovskem smislu, kjer se podoba in koncept združujeta v dvoje gibanj, ki gresta drug drugemu nasproti."⁴⁰ Na Jakobsonovo trditev, da je film "tipično metonimičen", ker temelji na jukstapoziciji in sosledju – film naj bi ne mogel, kakor pesnik, reči: roke drhte; najprej je potrebno pokazati roke in potem npr. listje v vetru –, Deleuze odgovarja, da to drži, v kolikor filmsko podobo primerjamo z govoricco, da pa ne drži, če filmsko podobo jemljemo kot to, kar je: "podoba-gibanje, ki lahko, prav tako kakor gibanje razdvaja, s tem, da ga povezuje z objekti, med katere se naseljuje (metonimija, ki podobe ločuje), gibanje tudi pretaplja, tako da ga spaja s celoto, ki jo izraža (metafora, ki podobe povezuje)."⁴¹ Iz tega izhaja, da je Griffithova montaža metonimična, Eisensteinova pa metaforična. Kajti pri Eisensteinu imata lahko dve različni podobi enako harmonijo in s tem tvorita metaforo. "Metafora je definirana prav s harmonijo podobe."⁴² Toda film je sposoben metaforičnega izraza tudi na nivoju same podobe, brez montaže. Za primer Deleuze navaja sekvenco iz Keatonovega *Navigatorja* (1924), kot eno najlepših metafor v zgodovini kinematografije. Povratak nazaj k vprašanju ironije – oziroma k tistim ustvarjalnim "presežkom" Kaurismäkija, kjer nesrečno "postane ironično" in s tem seveda na nujno pomisel na *Boemsko življenje*, kot na nekakšen prefinjen ironični manifest – nam razkriva tudi tisto večpomenskost ironije, ki je tako značilna za Kaurismäkijev odnos do (filmskega) sveta. Najbolj – se zdi – prav v njegovem zadnjem filmu. Na tem mestu velja opozoriti na misel Slavoj Žižka, ki ironijo – v paru s cinizmom – prepozna za možnega ključarja do "temeljne zagate, ki proizvaja radikalno dvoumnost pojma ideologije, zaradi katere se nasprotje ideološkega postopanja prej ali slej samo izkaže za nič manj ideološko. Cinik zvede ideološke himere na surovo realnost, išče resnično podlago vzvišenih ideoloških funkcij, medtem ko ironik goji sum, da morda realnost sama ni realna, temveč vselej že strukturirana kot fikcija, da ji vladajo in jo uravnavajo nezavedne fantazme."⁴³ Če predpostavljamo, da ironično nikakor ne predstavlja samo dvoumnosti izrečenega, temveč da lahko tudi neizrečeno – ne-pokazano – vsebuje potrebo po dopolnitvi z drugačnim "izjavnim pomenom", se lastnosti ironije lahko zazdijo še kako "kaurismäkijevske". "Bistvena značilnost ironije je, da vsebuje tako semantične kot vrednostne kriterije."⁴⁴ In prav ta dva kriterija sta po mojem mnenju na delu v Finčevi dosledni, radikalni (upo)rabi tistih ustvarjalnih postopkov, ki smo ju izpostavili v predhodnem razmišljanju: zunanosti polja in vidikih minimalnega. V tej radikalizaciji, s katero je morda izgubil kanček svoje "umetniške" pronicljivosti, pridobil pa ravno ironično ost, s katero so ustvarjalni postopki (končno!) postali povsem "akijevski", so vsebovana tudi tista razmerja, ki režiserju uspevajo ohranjati distanco do (post)modernistične sočasnosti – v mislih imam bolj

Negotovost, ki je posledica ironije, nas spravlja v afekt, oziroma vzbuja to, čemur Linda Hutcheon pravi "afektivna dimenzija ironične ostrine". "Zakaj bi kdorkoli izbral ta nenavadni diskurz, kjer v resnici ne mislimo tistega, kar izrečemo, obenem pa pričakujemo, da bodo ljudje razumeli ne samo tisto, kar smo mislili v resnici, pač pa tudi naš odnos do tega? Kako sklepamo, da je neka izjava ironična? Z drugimi besedami: kaj nas prepriča, da kar smo slišali (ali videli) ni bilo mišljeno na sebi, ampak da potrebuje dopolnitev z drugačnim izjavnim pomenom (in sodbo), s tem pa napeljuje k zaključku, da gre za 'ironijo'? V nasprotju z metaforo ali alegorijo, kjer gre za dopolnjevanje istovrstnih pomenov, ima ironija preračunljivo ostrino, s katero izzove emocionalni odziv tako pri tebi, ki jo 'razumejo' kakor pri onih, ki je ne."³⁸ Ironično idejo posrednega komuniciranja novejša raziskava – npr.: E. Behler, L. Hutcheon – pogostokrat obravnavajo kot način, kako postmodernost v svojem razvoju, s pomočjo značilne diktije dolgovernosti, zastranitev, površinskih, prekriva prav lastno nemoč govoriti o modernosti direktno, odkrito, s pojmovnostjo neposrednega pomena. Navkljub povedanemu se zdi, da je v Kaurismäkijevem filmskem univerzumu ironijo sicer mogoče pojmovati prav z vidika odnosa s postmoderno sočastnostjo, toda jemati jo gre predvsem kot metodo dela, s katero se hoče, zavoljo svojega očitnega eklekticizma – paradoksnost – ubraniti ravno pred tem, da bi ga mogli poenostavljeno uvrstiti na nepregleden seznam postmodernističnih ustvarjalcev. Na prvi pogled bi se Kaurismäki – zaradi množstva navzkrižnih referenc, zaradi heterogene uporabe materialov in virov – res lahko dozdeval tipični postmodernist. Toda pastem, da bi njegovo ironično izjavnost dekodirali v zgolj mejah, ki jih postavlja Hutcheonova – "Za Hutcheonovo, ki v svojem obravnavanju postmodernizma dosledno zagovarja kritični potencial parodije in dialogizma, je dvoglasna ironična parodija postala protistrup, ki naj bi neutraliziral drugo obliko ožvljanja

znatraj-umetnostna kakor družbena razmerja. Kajti zdi se, da se njegov zadnji film ves čas giblje na ostrini razmejitve med samoreferencialnostjo na eni in nostalgijo na drugi strani. Ne tisto nostalgijo, ki jo Kaurismäki poudarja v javnih nastopih z izjavami o Finski, ki je ni več⁴⁵ (in ne tisto, ki njegove redke časovno prepoznavne izdelke umešča v sedemdeseta leta, ko je bil sam še mladi luzer), pač pa tisto, ki po besedah Anne Friedberg še kako določajo postmoderno "nostomanijo" po preteklosti: "filmski gledalec in z njim povezana cinefilija kot taka, temelji na nostalgicnem brepenenju – na želji, ki se uklanja brezkončni sekundarnosti, nostalgiji po nostalgiji, v brezkrajnem vračanju k selektivni, toda drugoredni reprezentaciji."⁴⁶ In kdo, seveda, je najbolj praveren med vsemi filmskimi gledalci, če ne prav filmski režiser – še posebej tisti, ki se je svoje obrti izučil v mraku kinotečnih dvoran.

In realnost, o kateri smo se spraševali na polovici pričujočega zapisa? Vse bolj se dozdeva, da je to realnost "pogledov", ki "vstajajo iz kinotečnih grobnic, saj niso nikoli zares pokopani, ujeti med nemo prezenco črke, ki je pravzaprav le zakrivila njihovo slepo praznino, in prezenco telesa, v katerega so se zdeli začasno ujeti."⁴⁷ Mogoče bo Kaurismäki sam s svojimi naslednjimi filmi to trditev postavil na laž. A dejstvo, ki ga je moč prebrati v junijski številki revije *Sight and Sound*, kjer je objavljen obsežen razgovor s finskim režiserjem, je, da bo naslednji film, ki ga pripravlja, nemi film.

• Naslov pričujočega predavanja sem si izposodil pri Majdi Širci, oz. v njeni predstavitvi filma *Boemsko življenje* v Katalogu avtorskega filma 1993.

Opombe:

- 1 V redakciji *Chaiers du cinéma* so v tistem času (l. 70) med drugimi sodelovali Jean Narboni, Jacques Rivette, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Comolli, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont...
- 2 S. Furlan, "Avtor", Knjižnica Ekran, 1983, str. 8 – (izšlo kot priloga revije *Ekran*).
- 3 Vse navedbe Kaurismäkijevih misli so povzete po: A. Kaurismäki; v: B. Fornara i F. Bono, "Moja Finska: razgovor sa Aki Kaurismäkijem", v: *Sineast*, 88/89, 1991, str. 75-88.
- 4 "Najambicioznejši literarni vir, ki se ga je (Bresson, op. A.Š.) polotil, je bil model za Žeparja: 'Zločin in kazen' Dostojevskega." P. Adams Sitney, *Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 91.
- 5 A. Kaurismäki o *Zločinu in kazni* pravi: "To je bil moj prvi film, ki sem ga napisal in posnel popolnoma samostojno. Zgodba je zasnovana na prečudovitem istoimenskem romanu Dostojevskega in mnogi so vlekli vzporednice med mojim filmom in delom Roberta Bressona Žepar, vendar preden sem posnel *Zločin in kazen*, sam Bressonovega filma nisem videl. V bistvu je bil Bressonov film na Finskem dolgo prepovedan s strani cenzure – cenzura na Finskem je absurdna stvar – ker je bilo rečeno, da bi film lahko mladino navajal k prestopkom. Tako sem Žeparja videl šele nedavno. Na koncu tudi moj junak Rahikainen pristane v zaporu in zgodba se zaključi tako kot pri Bressonu, toda v zaključni sceni Žeparja je nekaj odprtega, nekakšna možnost, ki je sam v nobenem primeru nisem hotel dopustiti." A. Kaurismäki, *ibid.*, str. 77.
- 6 S. Pelko to sintagmo v analogiji z nosilno besedo – kakor pillow-word, kar je ustaljen prevod za japonsko besedo makurakotoba, (Njen izvor je v haiku poeziji, označuje pa kratek petzložni verz, ki ponavadi modificira prvo besedo naslednjega verza.) v slovenščino prevaja Mart Ogen v spremni besedi v Kondorjevi "Mali antologiji japonske poezije" – prevaja z izrazom nosilni posnetek. S. Pelko, "Black-out (*Ozu, Wenders, Jarmusch*)"; v: *Montaža*, urednik Z. Vrdlovec, Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105-113; str.108.
- 7 "Ne brez zadržkov bom te podobe poimenoval pillow-shots, nanašajoč se z ohlapno analogijo na 'pillow word' klasične japonske umetnosti." N. Burch, *To the distant observer: form and meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1979, str. 160.
- 8 S. Pelko, *ibid.*, str. 108-109.
- 9 N. Burch, *Praksa filma*, Institut za film, Beograd, 1969, str. 23.
- 10 P. Bonitzer, "Fetišizam tehnike: pojem plana"; v: *Teorija levica*, urednik D. Stojanović, Institut za film, Beograd, 1987, str. 154-171; str. 163.
- 11 *ibid.*, str. 161.
- 12 P. Bonitzer, "O zunanostih polja"; v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, urednik Z. Vrdlovec, DZS, Ljubljana, 1987, str. 149-162; str. 156.
- 13 S. Pelko, *ibid.*, str. 109.
- 14 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, str.16.
- 15 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 50.
- 16 G. Deleuze, *ibid.*, str. 17.
- 17 *Ibid.*

- 18 R. Barthes, "Tretji smisel"; v: *Lekcija teme*, *ibid.*, str. 131-147; str. 145.
- 19 *Ibid.*, str. 145-146.
- 20 N. Burch, *ibid.* Ob tej Burchovi misli pa se zdi smiselno opozoriti še na sekvenco iz *Boemskega življenja*, kjer se Kaurismäki neposredno pokloni Bressonu in njegovemu *Žeparju*: prikaz žeparske kraje na metroju je identičen tovrstnim prizorom iz filma francoskega mojstra.
- 21 A. Debeljak, "Glasovi neznane, brezimne Amerike: Raymond Carver in umetnost kratke zgodbe"; spremna beseda v: R. Carver, *Peresa: izbrane zgodbe*, Aleph, Ljubljana, 1991, str. 135-142, str. 141.
- 22 J. Perreault; v: F. Colpitt, *Minimal art: the critical perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1994, str. 114.
- 23 Poleg Carverja naj bi minimalističnim slogom – za katere se je v anglo-saksonskem govornem področju uporabljala plejada oznak, npr.: "pop realism", "dirty realism", "neo-domestic neo-realism", "wised up realism", "coke fiction", "white trash fiction", "TV fiction", "high tech fiction", "around-the-house-and-in-the-yard fiction", "diet-pepsi minimalism", "post-vietnam, postliterary, postmodernist blue collar neo-early-Hemingwayism", "post-postmodernism" – pripadali vsaj še Ann Beattie, Elizabeth Tallent, Tobias Wolff, Mary Robinson, Frederick Barthelme...
- 24 Osnovna žanska pravila kratke zgodbe so npr.: omejeno število junakov, selektivna dramaturgija, fokus na en sam dogodek, neskladje med opisi in dialogom...
- 25 R. Carver; v: A. Saltzman, *Understanding Raymond Carver*, University of South Carolina Press, Columbia, 1988, str. 12.
- 26 A. Debeljak, *ibid.*, str. 137.
- 27 A. Saltzman, *ibid.*, str. 4.
- 28 B. Fornara, "Proleterji u kadilaku"; v: *Sineast*, *ibid.*, str. 64-74; str. 66-67.
- 29 A. Debeljak, *ibid.*, str. 139.
- 30 A. Kaurismäki zatrjuje: "V trilogiji sem hotel prikazati, kakšna je bila Finska, kot vedno v Mikinib in mojih filmih. Mnogih mest, na katerih smo snemali, danes ni več: stare zgradbe, stari lokali, itd. Če nič drugega bodo imeli najini filmi vrednost dokumenta o tem, kakšna je bila Finska." Vendar pa na drugem mestu o trilogiji poudarja: "Moj osnovni namen je povedati zgodbo, ne pa karkoli dokumentirati. Logično pa je, da je v mojih zgodbah Finska vseskozi prisotna."
- 31 J. Aumont, *The image*, British Film Institute, London, 1997, str. 157.
- 32 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Aesthetics of film*, University of Texas Press, Austin, 1992, str. 109.
- 33 S. Pelko, *ibid.*, str. 46.
- 34 *Ibid.*
- 35 "Ne bi želel, da bi bili moji filmi analizirani drugače kot takšni, kakršni so; v mojih filmih je vse na površini..."
- 36 M. Širca, "Boemsko življenje", Katalog festivala avtorskega filma 1993, str. XI.
- 37 M. Kundera, *Umetnost romana*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988, str. 137.
- 38 L. Hutcheon, *Irony's edge: the theory and politics of irony*, Routledge, London, 1995, str. 2.
- 39 A. Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, str. 174.
- 40 G. Deleuze, *ibid.*, 161.
- 41 *Ibid.* 160.
- 42 *Ibid.*
- 43 S. Žižek, "Cinizem in ironija: film vpričo Vsesplošne težnje po ponižanju v ljubezenskem življenju", v: *Audio-vizualni mediji in identitete: 7. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, uredila M. Zajc, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1996, str. 183-195; str. 194.
- 44 L. Hutcheon, *ibid.*, str. 12.
- 45 "Res mi je bilo težko pri srcu, ko sem videl, kaj se je s Finsko dogodilo, ker se mi je moja zemlja zelo dopadla. Zadnji kader v Dekletu iz tovarne vžigalic je popolnoma prazen: samo stroji v prvem planu nadaljujejo z delom. To je konec Finske, to je konec mojega odnosa s to deželo."
- 46 A. Friedberg, str. 188.
- 47 S. Pelko, *ibid.*, str. 60.