

Simbolni pomen zvezd, v najširši povezavi s filmskim, nam novi slovenski film že ob posrednem stiku (prek plakata) približa v očarljivem pričakovanju. Zamaknjenost, ki se ji človek vdaja vedno znova ob razsežnostih zvezdnega neba, je morda moč primerjati s fascinacijo, kakršno ljubitelj filma doživlja vedno znova ob umetnini, ki z zavestno predrznostjo presega ustaljene normative filmskega.

Najenostavnejše razmerje med filmskim in »realnim« svetom naj bi se (v fikcijskem filmu) konstituiralo ob vzpostavitvi komunikacije z gledalcem, preko vizualno-povedne ravni: film je »zgodba, ki je pripovedovana v slikah«. Vendar pa je ta preprosta enoznačnost zgolj navidezna, saj pogled od blizu kaj kmalu trči na temeljno »dvojno — pripovedno in reprezentativno naravo filma«.¹ V narativnem okviru je torej moč razločiti med tistim, kar »podoba kaže«, in tem, kar »pomeni«. Lahko pa naletimo na odnos, ko je pomenski nivo podvržen poudarkom, ki linijo naracije prebijajo in s tem pečatijo estetično polimorfnost. Razrušena niso samo povedna razmerja, ampak je subvertiran tudi sam elementarnoumetnostni del. Misel, da je film najbolj sintetizirajoča umetnost, ki sicer »ne pomeni kdove kaj«², postane pomembna tedaj, ko uspe kakšni imanentno filmski umetnostni zvrsti zapustiti svoje ustaljeno mesto v hierarhiji subordonacije filmskih pomenskih členov in dejavno poseči v pripovedni red. Zgodi se torej, da jeziku filma ne narekujejo pomena samo »primarni« elementi filmske govorice: menjave planov, snemalni koti, gibanja kamere, montaža ..., temveč da »nepovedni« člen postane aktivni tvorec zgradbe filmskega teksta.

Čeprav še vedno trdno zasidrana v diegetskem območju, je Slaku uspelo celo dva nezgodbotvorna elementa sprevreči do te mere, da sta si prilastila dvojno bivališče: tisto, ki jima znotraj filmskega venomer pripada, in tisto, ki njuno bistvo vodi nazaj k njuni definiciji. Gre za dve suvereni umetnostni (z)vrsti, ki sta mimo lastne avtonomnosti obstoja (v modificirani obliki) tudi konstitutivna pogoja obstoja filma.

¹ Jacques Aumont, *Gledišče*, v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, Ljubljana, CZ, 1987, str. 19.

² Celoten stavek pravi: »Zato so kdaj pa kdaj film predstavljali kot 'sintezo vseh umetnosti'; to ne pomeni kdovekaj, če pa se omejimo na kvantitativni seznam percepcijskih registrov, je res, da film 'obsega' označevalec drugih umetnosti: lahko nam prikaže slike, nam predvaja glasbo, narejen je iz fotografij itn.« Christian Metz, *Imaginarni označevalec*, *ibid.*, str. 253.

Ko ZAPREM

Fotogram, kot alter ego fotografije, je temelj samega fizisa filma, medtem ko je arhitektura, v sprejmeni obliki, (skoraj) vedno tvorec filmske scenografije.

Ker gre za umetnosti, ki bi jima težko našli dokaze bližnjega sorodstva, tudi način, kako presegata svoj filmski jaz, ne more biti povsem identičen. Fotografija, ki se ji bomo podrobneje posvetili pozneje, v film poseže od zunaj, s svojim nivojem podobe, kot opozicija filmski podobi. Arhitektura pa subvertira filmsko podobo od znotraj, ko iz svojega filmskega podpomena (scenografije) lušči svoje avtentično bistvo. Iz »neke« arhitekture, kot splošnosti dekorja, postaja »prav ta« arhitektura; dobiva ime in s tem kristalizira v svojo sebi-lastnost. Ni več samo ozadje, na katero se lepi potek zgodbe, marveč s svojimi poudarki preseva narativno plat filmskega. Ta prav poseben palimpsest nadgrajuje pomenske strukture, ki širijo območje neposredne naracije v razsežnost simbolnih ravni pomenov prostora.

Slakovo koncizno sledenje določenim

(predvsem Plečnikovim) arhitekturnim sklopom blokira, v osnovi vendarle žanrsko zasnovanemu filmu, možnosti, da bi se žanrski poudarki razmahnili v polni meri. Zgodba je resda uokvirjena v zapletu »kriminalke«, toda logika prostora, ki jo narekuje svet arhitekture »modernizma«, daje občutek, da se žanrsko prebija z uvažanjem običajnih pomenov odnosa človeka in sveta. Podlaga, zaostrena na poudarjanju estetskih dimenzij arhitektonskih mojstrov, nikakor ne more biti zgolj svojevrstni *homage* slovenski arhitekturi neke dobe oz. njenemu najvidnejšemu predstavniku ali morda le postmodernistično poigravanje z ufilmanimi navedki neke druge umetnosti, pač pa je očitna »podlaga, ki preseva« in s tem usmerja pomenske silnice v povsem samosvojo smer.

Monumentalnost-trajnost arhitekturnih masivov zrcali minljivost-bežnost človeških usod, ki predstavljajo zgolj trenuten vris na »hodnikih večnosti«. Človek, razosebljen v odnosu do sveta in umetniškega dela, se sicer v hipnem preblisku simbolne



OČI

simbioze z večnostjo lahko »dotakne neba«, da bi potem naglo potonil nazaj v banalnost monotonije in vsakdana — v filmu ponazorjene predvsem s ponavljanjem vzpenjanja in spuščanja na različnih stopniščih. Vpet je v tok dogajanj, ki jih ne izbira prostovoljno, niti jim ne more nadzorovati poteka. Vseprisotna naddeterminiranost prazni moč individualnega in pogloblja zev nemožnosti preseganja razsanjane resničnosti. Film v svoji estetski dimenziji, z monolitno dinamiko opozicije trajnega in minljivega, implicira neizbežnost »nesrečnega« konca in podčrtava »izgubljeno« pozicijo tako akterjev filma kot tudi človeškega nasploh.

Eno najljubših pribežališč samoizpolnitve individualnega najdemo v odnosu do sočloveka — v odnosu, ki mu najpogosteje pravimo ljubezen. Šele zadovoljitev potrebe po ljubezni naj bi človeka postavila na suvereno mesto trajnega. Toda ne le ljubezen kot zgolj čustvo — hrepenenje, temveč ljubezen kot odnos — dopolnjevanje. Slak s trmastim vztrajanjem na poziciji, da

izpolnjena ljubezen ni (več) mogoča, spodbija pogoj suverenosti človeškega. Ves čas postavlja pod vprašaj smiselnost in vrednost individualnega kot možnega nosilca lastnega zgodovinskega konteksta oz. kot polno odgovornega za njegovo konstituiranje. Svet je ujet v kolesje brezčasja, posameznik pa zgolj stremi za trenutki v željah izpolnitve — izpolnjene ljubezni, ki je seveda mogoča edino kot smrt: trenutek *par excellence*. Kar nam ostane, je življenje, »sestavljeno iz niza kratkih samot«.³ Nemožnost eksplicitne ljubezni pa ne more izničiti želje: ljubezni — imaginacije, ki se v kraljestvu »civilizacije podobe«⁴ tudi udejanja edinole še na nivoju podobe. Podoba je postala nosilka čustvene ravni. Na eni strani sicer le kot približek, okrnjen v negotovosti spomina, zato pa na drugi

³ Roland Barthes, *Camera lucida: zapisi o fotografiji*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1992, str. 11.

⁴ Barthesovo oznako kulture množičnih medijev kot »civilizacije podobe« povzemamo po: Richard Kearney, *Poetics of imagining: from Husserl to Lyotard*, London, Harper Collins Academic, 1991, str. 8.

kot »pravi« lik, ujet s fotoaparatom. In če naj bo podoba »prava, popolna fotografija«, potem »... povzroča nezaslišano zlitje realnosti ('To je bilo') in resnice ('To je to!'); je hkrati trdilna in vzhicena; podoba pelje do tiste brezumne točke, kjer je čustvo (ljubezen, sočutje, žalovanje, zanos, želja) jamstvo za bit.«⁵ Objekt hrepenenja se lahko materializira šele takrat, ko oba nivoja sovpadeta. Fotografija (na osebni izkaznici), ki upredmeti nosilca podobe: dobi ime, naslov, socialni status, postane element prepoznave. V spoju dveh podob (njena spominska slika trči z njegovo pravo) se dokončno pečati nemožnost realne izpolnitve. Anino (Petra Govc) iskanje ni bilo samo iskanje ljubljene osebe, temveč tudi lastne identitete, korenin in zgodovine — revidiranje podob spomina. Kdor ljubi, naj bi se res najprej zavedal sebe, kajti: »V vsaki ljubezni, v vsakem aktu zaljubljanja, obstaja določena obsesija, saj je zaljubljenost tudi svojevrstna bolezen: v ljubezni izgubljammo sami sebe in svoj občutek za realnost. Povezana je tudi z nekakšnim narcizmom, ker včasih spoznaš, da si tisti, v kogar si zaljubljen, ti sam in ne Drugi.«⁶ Njeno iskanje sedaj postane enosmerno. Konča se, ko se »ljubimca« srečata in skušata materializirati odnos, v razsežnostih vseh svojih definicij. Toda ta je bil realiziran že ob združitvi podobe spomina s fotografijo: prepoznavna je Ano privedla v njegovo stanovanje in tam se njen pogled (iz)enači z njegovim: vstopila je v svet podob in imitacij, in tu, v kraljestvu fikcije, se lahko v simbolni dopolnitvi »dotakne njegovega neba«.

V svetu Slakovega filma se sedaj, kot aktivni element naracije, vpisuje še fotografija. Kakor je sugerirano že v začetnih sekvencah filma, ko polaroid zlagoma preseva belino fotografskega papirja, razkrivajoč ne-filmskost podobe; kakor nivoji arhitekturnega presevanja naracijsko strukturo vse dotlej, dokler vanjo ne poseže aktivno: očitno je, da tetina smrt ni posledica krivde, temveč sredstvo, ki omogoči kameri najti enega monumentalnih objektov želje, na sledi Plečnikovim mojstrovinam — veliki stebriščni portal na Žalah; tako šele podoba Milana (Mario Šelih), utelešena v fotografiji, razpre zaplet in ga determinira v jasni pretjni padca v globine niča.

Leta 1959 je Jean-Luc Godard posnel *A bout de souffle*. Leta 1983 je Jim McBride v ameriško filmsko zgodovino vpisal *Breathless*, remake Godardove mojstrovine. Leta 1992 Franci Slak posname svo-

⁵ Roland Barthes, *ibid.*, str. 97.

⁶ Wim Wenders, *Revelations: an interview with Wim Wenders*, *Sight and Sound*, april 1992, str. 11–12.



Bud Lieutenant
regija Abel Ferrara, 1992



jo verzijo **Do poslednjega diha**. Ta ni preprost prevod predhodnih filmov v slovenski jezik, ampak na sledi duhu časa (devetdesetih let z dejstvom padca komunizma), podvržen zgodovinski nuji, v prevzet kalup suvereno vliva elementarno svojskost. Godard v šestdeseta vstopa z tezo ključnega dejanja: prestop čez prag zakona požene v tek »peklenski stroj«, ki zablokira izhode iz blodnjaka brezpomenskosti in začne monotono odšteti trenutke do neizbežnega konca. Toda tudi znotraj ukletega sveta opisanih ostaja gonilna sila ljubezen — Jessejeva *power supreme*. Ne sicer dokončna v trajanju, kot »srečna ljubezen«⁷, vendar pa uresničljiva vsaj v trenutni izpolnitvi. Ko se ljubezen prelomi (pri Godardu brez pravega razloga, pri McBrideu zaradi Monicinega strahu pred intenziteto Jessejeve ljubezni), postane rešitev povsem preprosta. Akterji še imajo možnost izbire: v faulknerjanski alternativni »bridkosti in nič« lahko svobodno izberejo nič.

Slakov svet ne predpostavlja možnosti izbire. Zanikanja, ki jih v medčloveških odnosih danes vidi avtor, nosijo mnogo radikalnejše poteze. Čeprav ohranja like Godardovih »junakov«, čeravno vztraja na izdajstvu kot možnem vzroku (le da ga vpelje na začetku — saj je tako ali tako vseeno), je »živa zdajšnjost« sama pogoj drugače strukturiranim vrednotam. Nosilna lika nista več krivca v opoziciji z občo »poštenostjo« zunanjega sveta. Krivi smo

⁷ Gre za (takrat) popularno Brassensovo popevko *Ni srečne ljubezni*, ki jo slišimo za trenutek, ko Michel prižge radio v avtomobilu. Podrobneje glej Michel Marie, *It really makes you sick!*: Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*; v *French film: textes and contextes*, ed. by Susan Hayward and Ginette Vincendeau, London and New York, Routledge 1990, str. 212.

vs. Zaznamovani z grehom: eni s pezo zgodovinske krivde, drugi z grešnostjo vesti vsakdana, zakrknjeni v labirintu denunciacij, korupcije, konvertitstva, goljufige; ostali so policaji — ubijajo pošteno, z razlogom oblasti. Elementarna krivda Milana in Ane tedaj ni v kršitvi zakona, ampak v Želji — želji po izpolnjeni ljubezni. In temeljno usodnost tiči v njuni slepoti, v spregledu dejstva, da bi ljubezen za možnost izpolnitve potrebovala »klasične« vrednote: resnico, zaupanje, spoštovanje, tolerantnost, zvestobo ..., česar pa danes ne gre iskati več drugje kot na smetišču zgodovine. Slak je zato primoran konstruirati nov svet vrednot: estetski svet imaginacije, artefaktov, podob in palimpsestov.

Ko zaprem oči ni samo ena najlepših ljubezenskih zgodb našega časa, temveč ga gledamo tudi kot dvojni film o filmu: film o neizčrpnih možnostih estetske govornice, predvsem v prelivanju struktur pomenskih sklopov; in film o dejstvu, da je eksistenca temeljnih vrednot humanosti, v času razčlovečenega vsakdana, mogoča edinole še kot nivo podobe. Povedano drugače: (fikcijski) film, kot eno matičnih pribežališč podobe, je postal edina sprejemljiva realnost v času, ko je »prava« realnost prignana do absurda. Dogajanja okoli nas postajajo fiktivna za zavest v kužnosti besnila, saj so na oni strani tistega, kar je razumu še mogoče doumeti — racionalno ne moremo verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da niso ponarejeni.⁸

⁸ Naša misel je seveda parafraza znanega Bazinovega estetskega postulata (Vrdlovec): »Da bi se estetsko izpolnili, je potrebno verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni.« André Bazin, *What is cinema?* (vol.1), Berkeley, University of California press, 1967, str. 48.

Ostaja pa še pogled, ki bi morda lahko ovrigel črnogledost pričujočega zapisa. Ko se je Wenders predrznil dokazovati, da je s podobo mogoče »slepemu odpreti oči«, in obtičal v svetu, ki je postal samo še blok podob — vpogled v lastne sanje, ga je iz brezna obsesije dvignila vrnitev k drugi umetnosti — romanu kot umetnosti besede. Danes, ko mislimo, da nam Slak dopoveduje, da medčloveški odnos ohranja legitimnost edino kot komunikacija znotraj ravni podobe, gre v točki, ko se ob koncu film pretopi v svoj začetek, morda iskati bolj optimističen zastavek. Čeprav se vrača v smrt, je Slak prispel nazaj na izhodiščno mesto. Diegetski čas trenutka od smrti in nazaj do nje postavlja film v oklepaj in vzbuja misel, da smo videli le eno od variant — tudi tako bi se morda lahko zgodilo. Smrt sama pa vsebuje množstvo podpomenov. V simbolnem križanju lastne podobe avtor mogoče sugerira značnice katoliškega misticizma: na sebe jemlje greh jalovosti novejše slovenske kinematografije, da naj tovrstno žrtvovanje prinese odrešitev in čudežno vstajenje. Zdi se, da je vstajenje udejanjeno že v samem oznanjenju filma, ki ga postavljamo ob bok izdelkom režiserjev, odsevajočim v referenčnem spektru Slakovega filma: Welles, Antonioni, Godard, Wenders, Lynch. Čisto na koncu pa nam vendarle ostane v misli tisti vidik, ki v smrti spet oživi — morda pozabljen — Pasolinijev razmislek: »Smrt izvrši bleščečo montažo našega življenja. (...) Pomeni, da nam življenje služi kot izraz zahvaljujoč smrti.«⁹

⁹ Celoten razmislek se glasi: »Neobhodno moramo torej umreti, saj nam, dokler živimo, umanjka smisel: jezik našega življenja (z njegovo pomočjo se izražamo in mu pripisujemo največji pomen) pa ostaja neprevedljiv: kaos možnosti, trajno iskanje odnosov in pomenov, brez rešitve v kontinuiteti. Smrt izvrši bleščečo montažo našega življenja. Izbere in sestavi v niz pomembne trenutke življenja (ki se ne morejo več spreminjati z odigravanjem nekkih drugih možnih momentov, antagonističnih in nekoherentnih) ustvarjajoč iz naše brezkončne, nesigurne in nestabilne sedanosti — in temu dosledno lingvistično popolnoma opisljive — svetlo, trdno in varno preteklost. Pomeni, da nam naše življenje služi kot izraz zahvaljujoč smrti. (...) Ali biti brezsmrten in neizražen ali pa se izraziti in umreti.« Pier Paolo Pasolini, *Razprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti*, v: *Teorija filma* (priredio Dušan Stojanović), Beograd, Nolit, 1987, str. 452 in 458.