



Tatovi koles

konec filma

Zdenko Vrdlovec

»Ni več filma«

»Ni več filma«, *plus de cinéma*, je zapisal nihče drug kot njegov najstrastnejši in najsijajnejši zagovornik André Bazin. In tudi ta *plus de cinéma* je bilo zanj nekaj imenitnega. Do tega sklepa ali vsaj sklepne, zaključne poante je prišel v spisu o De Sicovem filmu **Tatovi koles** (*Ladri di biciclette*, 1948), objavljenem leta 1949 v novembrski številki revije *Esprit* (pozneje ponatisnjenem v knjigi *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1962). V *Tatovih koles* je Bazin odkril film, v katerem »ni več filma«. Kar se natančneje glasi takole. »*Tatovi koles* so eden prvih primerov čistega filma. Ni več igralcev, ni več zgodbe, ni več režije, kar pomeni, da končno – v popolni estetiki iluzije realnosti – ni več filma.«¹ V bazinovski estetiki filmskega realizma »ni več filma« torej ni nič

poraznega, negativnega, to ni noben »konec«, »smrt« filma – prej nasprotno, to je nič manj kot izpolnitev »realistične vokacije«, ki od filma zahteva, naj bo tako »resničen«, tako »dvoumen« in »akcidentalen«, kot je po Bazinu realnost sama. Bolj ko je film videti tako »anonimen« (Bazinov izraz) kot je življenje samo, bolj je »čist«. In bolj ko je »čist«, manj ga je, pravzaprav ga sploh ni več.

Tu sicer ne gre za kakšno razpravo o Bazinovi estetiki filmskega realizma, to pa je že treba reči, da bi temu, čemur pravi »ni več filma«, lahko rekel tudi s svojim priljubljenim pojmom »dobitek realnosti«, *gain de réalité*. V spisu *Razvoj filmske govornice* so kriterij razvoja filma prav dobitki realnosti. Kaj pa so to? V tem spisu je to predvsem globina polja, kolikor zagotavlja enotnost filmskega prizora in postavlja gledalca v takšno razmerje s filmsko podobo, »ki je

1 André Bazin, »Tatovi koles«, *Kaj je film?*, str. 419, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2010.

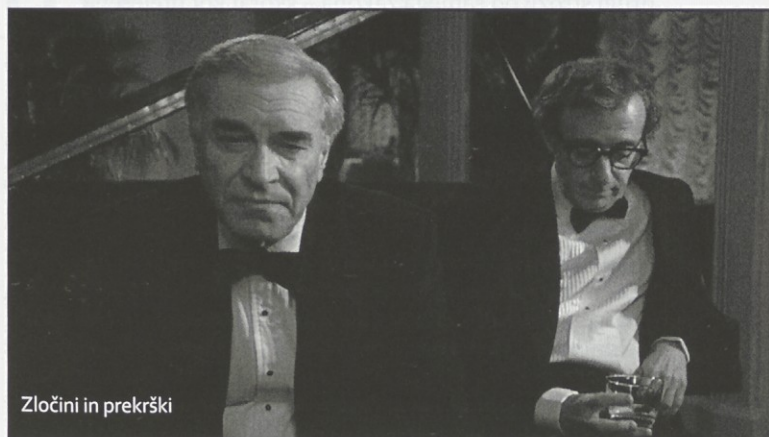
bliže njegovemu razmerju s samo realnostjo.² Toda globina polja je filmski »dobitek realnosti«, kolikor je obenem v neki opoziciji, namreč v opoziciji z *découpage classique* oziroma analitično montažo, ki predstavlja dogajanja prek fragmentiranja, drobljenja prizora. To nasprotje je Bazin lepo opisal v spisu *Montaža prepovedana*, še posebej nazorno v primeru pod črto, kjer omenja sicer povprečen angleški film *Nebo brez jastrebov*, toda z »nepozabno sekvenco«. S klasično montažo ali v ločenih kadrih je prikazano, kako deček najde levjega mladiča in ga dvigne v naročje, kako mu levinja v majhni razdalji sledi in kako zgrožena sta starša, ko zagledata sinka in levinjo. Bazinova »nepozabna sekvenca« pa nastopi, ko film ne več montažno, ampak »v istem splošnem planu pokaže, starša, otroka in zver«.³ V tem primeru, ko gre za resnično nevarnost in z njo za precejšen »dobitek realnosti«, Bazin torej ne reče, da »ni več filma«, ampak pozdravlja vrhunski filmski dosežek, ker je »represntacija spoštovala prostorsko enotnost dogodka« in dokazala, da »montaža še zdaleč ni esenca filma, temveč njena negacija«.

In za podobno stvar gre tudi tam, kjer je Bazin odkril, da »ni več filma«. Kakor je bil v zgornjem primeru »dobitek realnosti« in obenem vrhunski filmski trenutek učinek nekega oblikovnega prijema, tj. kontinuiranega prizora, ki je zamenjal, negiral, »ukinil« drugega, namreč iz ločenih kadrov sestavljenega prizora, tako je tisto, kar Bazin v *Tatovih koles* kot izpolnitvi realistične vokacije filma definira kot »primer čistega filma«, prav tako tudi neka negacija. Res »ni več filma«, toda tistega tradicionalnega, konvencionalnega filma z zgodbo in igralci ter z režijo v smislu režije »studijskega spektakla«. Edino in prav takšen film se res konča, ker ga je »konec«, še preden ga začnejo snemati (tu gre za »konec«, o katerem govori tudi hollywoodska scenaristična biblija, v kateri Syd Field svetuje nadebudnim scenaristom, naj se ne lotijo pisanja scenarija, če ne poznajo konca zgodbe).

Bazinov »ni več filma« namreč lahko pomeni dvoje. Najprej in predvsem uresničenje njegove »ontologije fotografske podobe« in ideje realistične vokacije filma, po kateri so največji dosežki filma njegovi največji približki realnosti, pojmovani kot niz naključij, akcidentalnosti, dvoumnosti in nedokončanosti; v tem smislu bi »ni več filma« pomenilo, da je filma toliko več, kolikor bolj izgine v tem, kar prikazuje. Bazinova realistična estetika namreč predpostavlja vero v realnost in filmarje ločuje na »tiste, ki verjamejo v podobo«, in »tiste, ki verjamejo v realnost«. Najvišji trenutek filmske »vere v realnost«, izenačen z dosežkom »ni več filma«, je Bazin odkril v *Tatovih koles*, enem najboljših filmov italijanskega neorealizma, ta pa je – da vendarle najdemo neki stik s temo »konca filma« – vsaj v osebi njegovega vodilnega scenarista Cesareja Zavattinija res sanjal o »neskončnem« filmu ali vsaj takšnem, ki bi 24

ur neprekinjeno prikazoval življenje navadnega človeka. In prav z neorealizmom, ki je tedaj pomenil povsem drugačno pojmovanje, estetiko in prakso filma od tedaj prevladujoče (tako ameriške kot evropske), bi lahko povezali drugi pomen bazinovskega »ni več filma«. Z neorealizmom, ki je vpeljal snemanje na realnih lokacijah (v nasprotju s snemanjem v studiu), uporabljal nepoklicne igralce, prikazoval navadne ljudi in vsakdanje snovi (v nasprotju z »izjemnimi« junaki v klasičnih fikcijah s sofisticiranimi zapleti), imel razredčeno dogajanje in temeljil na nizkoprorračunski produkciji (če se omejim na nekaj najsplošnejših lastnosti), »ni bilo več« tistega filma, ki se je z zvezdami, razkošno scenografijo in kostumografijo ter visokimi *production values* ravno najbolj prodajal kot »Film«. Res je, da je bilo prej konec neorealizma kot tega »Filma« (kot sinonima za filmsko industrijo), zato pa se je neorealizem pojavil in obveljal kot pojav, ki je spremenil sam »Film« prek njegovega zanikanja. S tega vidika bi bazinovski »ni več filma« lahko posplošili v tem smislu, da velja za samo življenja filma, vsaj tistega, ki se mu upira skleroza in protetika stereotipne govorce.

Neko varianto tega »ni več filma« bi lahko našli tudi v filmu Woodyja Allena **Zločini in prekrški** (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), v zgodbi Judaha Rosenthala (Martin Landau). Ta Judah je ugleden oftalmolog (zdravnik za očesne bolezni) in družinski oče, ki pa ima tudi ljubico; ta bi se hotela z njim poročiti, njemu pa še na misel ne pride, da bi si skupaj z družino zapravlil tudi ugled, in se te svoje ljubice, ko mu začne groziti, da bo njuno zvezo razkrila njegovi ženi, rajši znebi z umorom. On sam sicer ni morilec, zato pa zločin naroči in – ostane nekaznovan. Resda potem nekaj noči slabo spi, ker ga muči občutek krivde, a sčasoma tudi to mine. Ko to svojo zgodbo pripoveduje filmskem režiserju Cliffu Sternu



Zločini in prekrški

2 A. Bazin, »Razvoj filmske govorce«, *Kaj je film?*, str. 44.

3 A. Bazin, »Montaža prepovedana«, *Kaj je film?*, str. 57.



Bledi jezdec

(Woody Allen), takole pojasni njen »nenavadni« oziroma »nemoralni« konec: »Kaj pa hočeš, to ni Hollywood, to je realnost, življenje.«

V realnosti, v življenju pa je tako, da zločini ostanejo nekaznovani, krivice neporavnane ... Vsaka druga rešitev je iluzorna, imaginarna, fiksijska, fantazijska in torej lahko pride le iz takšne tovarne iluzij ali filmov, kot je Hollywood. Vendar je Allenov Rosenthal le malce preveč pavšalen, saj se je tudi v hollywoodskem filmu že zgodilo, da se je kakšen mogotec, kot na primer Noah v **Kitajski četrti** (Chinatown, 1974) Romana Polanskega, izmazal z zločinom. Toda načeloma ima prav, Hollywood res ni toliko naklonjen bazinovski »realistični vokaciji« filma kakor pa njegovi »mitološki vokaciji«. In celo takšni, ki povsem ustreza Lévi-Straussovi definiciji mita (v *Strukturalni antropologiji*) kot načina imaginarne razrešitve realnih antagonizmov.

Takšni »mitološki vokaciji« filma zna ustreči celo Clint Eastwood, denimo tako, da se v njegovem vesternu **Bledi jezdec** (Pale Rider, 1985) junak pojavi kot zagrobna figura, ki pride varovat majhno skupnost zlatokopov pred pohlepnim in zatiralskim lokalnim oblastnikom; in ko nastopi, je na eni strani grozljivejši od samega zla in na drugi strožji od samega zakona – skoraj kot utelešena fantazija o kaznovanju vseh krivic. Ta eastwoodovski lik, »Preacher«, ki ga tudi priključimo deključina molitev, je torej mesijanska figura, kakršna je tudi Kowalski v **Gran Torino** (2008) in ne nazadnje Chris Kyle v **Ameriškem ostrostrelcu** (American Sniper, 2014), ki je celo povsem modeliran po »odrešenijskem« scenariju. Vrh tega je tudi ikonodul: svojo odrešeniško vlogo varovanja Amerike in njenih vojakov si naloži, ko na televiziji vidi posnetke sesutja stolpov Svetovnega trgovskega centra. V **Ostrostrelcu** tega sicer ni videti, toda eastwoodovski »kristologijo« spremlja tudi posmehovanje klerikom in pridigarjem. Zakaj? Ker ti samo govorijo in ničesar ne naredijo. Za Eastwooda pa »inkarnacija« pomeni akcijo. Skoraj bi lahko rekli, da akcijski film za Eastwooda ni toliko stvar zabave, ampak nič manj kot mitološki diskurz.

* * *

Leta 1949, ko je Bazin pisal o *Tatovih koles*, je njegov »ni več filma« veljal za formulacijo največjega dosežka filmske umetnosti. Dobrega pol stoletja pozneje je »ni več filma« postalo nekaj dobesednega: zdaj res ni več filma, namreč prav tega, ki je več kot sto let obstajal na materialni podlagi – najprej v obliki celuloidnega traku, od leta 1950 naprej pa na t. i. *safety base* iz triacetilceluloze – na kateri si je pridobil sloves »umetnosti 20. stoletja« in užival primat »gibljevih podob«. To prvenstvo mu je sredi prejšnjega stoletja res odvzela televizija, a to ga vendarle ni toliko ogrozilo, kot ga je spremenilo (TV-slika je bila črno-bela, film pa je postal barven; TV-slika je bila majhna, film pa so začeli projicirati na široko platno). Filmska podlaga je bila prvič zamenjana z videom, toda ta je ostal bolj namenjen reprodukciji oziroma potrošnji filmov na videokasetah. Dejansko radikalna preobrazba je nastopila, ko je »filmsko analogno« zamenjalo digitalno: to je pomenilo izgubo vsake podlage in nastop filma »v obdobju njegove dematerializacije«.

Za nekatere filmske zgodovinarje prav to pomeni konec, smrt filma. Paolo Cherchi Usai je leta 2001 objavil knjigo *Smrt filma: zgodovina, kulturni spomin in digitalni mračni vek* (leta 2012 je izšla tudi v slovenskem prevodu pri Slovenski kinoteki), kjer lahko najdemo aksiom prav radikalne ontologije filmske podobe: »Film je umetnost uničevanja gibljivih podob.« In to prav zaradi njegove materialne podlage, celuloidnega ali triacetilceluloznega traku, ki je podvržen propadanju. Brž ko je razvit, filmski trak stopi v proces destrukcije. Zato je vsaka filmska projekcija enkratna, ker se med eno in drugo, z vsako ponovitvijo projekcije na traku in z njim že nekaj spremeni. Kot da bi film ponavljal za Deleuzom, da razlika nastane med dvema ponovitvama. Cherchi Usai temu pravi zgodovinskost filma: »Podoba, ki ne propada, ne more imeti zgodovine.«

Vendar so se že našli filmski umetniki, ki so v razpadajočem filmskem traku odkrili filmske ruševine in jih uporabili za svojo »arheološko« poetiko. Umetniki, kot so Bill Morrison, Eric Rondepierre, Ricci-Lucchi in Giankian, so razpadajoče odlomke starih filmov vključili v novo pripoved, v kateri te filmske ruševine ne le metaforično, marveč dobesedno materialno pričajo o delu časa. Z njimi je lahko tudi smrt drugače predstavljena kot z umirajočim človekom. Podoba umirajočega človeka je bila »le« filmska reprezentacija smrti, ki se je z vsako projekcijo obnovila, znova vstala od mrtvih, z razpadajočo podobo pa postane smrt filmskega lika skoraj tako materialna, kot je navadna človeška smrt.

Bazin je filmski podobi pripisal tudi »kompleks mumije«, s čimer je meril na to lastnost »filmske ontologije«, da neko realnost, zapisano razkroju v času, na neki način preživi oziroma jo »reši z videzom«. S tem ni več nič. Vlogo mumije lahko prevzame šele digitalna podoba, ki ne pozna razpadanja.