

v leru

preprost film o smislu in drugih velikih rečeh



Zdi se mi, da je ta prostor lačen preprostosti in poštenosti, pa čeprav se morda sliši to klišejsko, celo moralno. Da smo vsi lačni nečesa, kar pride iz srca.

Jan Cvitkovič, koscenarist in glavni igralec filma *V leru*

Najpogosteje izpostavljena pojmovna opredelitev, na katero naletimo v javnosti ob koscenaristično-režijskem celovečernem prvencu Janeza Burgerja in soscenarista ter glavnega igralca Jana Cvitkoviča, je govor o njegovi "realističnosti". S samim pojmom seveda ni nič narobe, kljub temu pa nas spravlja v zadrego, saj odpira vprašanje, kakšen oziroma kateri realizem je tista estetska kategorija, ki naj bi bila združljiva z obravnavanim filmom, če izhajamo iz predpostavke, da se o realizmu prav ta hip na veliko govori v zvezi z nekaterimi mnogo radikalnejšimi postopki v sodobni kinematografiji, ki z estetiko Burgerjevega filma nimajo veliko skupnega. Ali pač? O dejstvu, da sama opredelitev ni zgolj posploševanje vtisa gledalcev ali kritikov, pričajo tudi besede režiserja, ki svojo odločitev za črno-belo tehniko utemeljuje s tem, da se mu zdi "bolj avtentična in bolj realna kot barva". Torej so očitno tudi ustvarjalci sami zavestno izhajali iz predpostavke, da bodo "zgodbo" po(ve)dali na "realističen" način. Zakaj potem sploh izgubljeni besede o tej očitno splošno sprejemljivi kategoriji? Razloga sta vsaj dva. Prvega vidimo v teoriji o – najmanj¹ – dveh tipih realizma, ki ju je moč pripisati filmskemu mediju, drugega pa v problematiki že omenjenega trenutka znotraj kinematografske zdajšnjosti, ki se nekaterim zdi "prelomen", drugi pa ga obravnavajo kot logično nadaljevanje – vzporedne – realistične linije, ki se skozi ves razvoj filmske umetnosti sprašuje prav o realizmu v smislu razmerja med resničnostjo in njeno – kinematografsko – podobo.

Film *V leri* ne teži niti k zanikanju oziroma – izrecnemu – opredeljevanju do minule ali še trajajoče preteklosti niti k izumljanju povsem izvirnih ustvarjalnih prijemov, marveč preseneča predvsem s svežino svoje neobremenjenosti in prepričljivostjo svoje neopredeljenosti. S takšnim besednjakom bi ga lahko pravzaprav brez slabe vesti označili tudi za povsem *mainstreamovski* film. Vendar pa bi nas vest ne pekla le v primeru tistega pojmovanja, ki v uveljavljeni trendovski oznaki ne predpostavlja konformizma glavnega toka, pač pa kvalitete, ki jih lahko *mainstreamu* pripišemo tedaj, kadar ga prevajamo z – v mnogočem bolj zavezujočim – pojmom nosilnega toka. Oziroma, še najbolje, z v filmskem žargonu uveljavljenim izrazom klasični film.² Povedanemu navkljub pa se zdi bolj konstruktivno spoprijeti se z izzivom, ki izhaja iz prepričanja, da je pod – navideznim – lagodjem prostega teka (filma *V leri*) mogoče opredeliti očitne silnice, ki – *mainstreamovstvo* gor ali dol – pričajo o njegovi vitalni (avto)poetiki. Ta je, kljub načelni drži "neopredeljenosti", v mnogočem zavezana nekaterim specifičnim tendencam v zgodovini filmske umetnosti, ki kljub dejstvu, da so usodno zaznamovale razvoj filmskih izraznih sredstev, pravzaprav niso nikoli postale značilnosti glavnega toka. Iz predpostavke takšnega prepričanja in iz želje, da bi izpeljali argumentacijo, ki bi izhodiščno trditev upravičila, izhaja tudi ključna naloga pričujočega spisa: opredelitev do fenomena – filmskega – realizma nasploh in Burgerjevega posebej. Kajti prav na tej opredelitvi – se zdi – stoji ali pade teza o mlačnosti že-videnega ali o osvežujoči nòvosti tolikanj opevanega filma.

Naloga, ki se od daleč dozdeva povsem enostavna in s stališča razpravljanja o cyber-realnostih konca tisočletja bržkone anahronistična ali celo odvečna, se zdi potrebna, če vztrajamo na tezi, da predstavlja vprašanje realizma – še vedno – eno ključnih vozlišč filmske reprezentacije in da je vsakršen tektonski premik v zgodovini filma prinesel tudi zahtevo po vnovičnem določanju razmerja med filmom in realnostjo. "Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma. In prav vsakič ta nova forma oznanja zajetje življenja takšnega, kakršno je: italijanski neorealizem, francoski novi val, novi nemški film, newyorški neodvisni film, vzhodnoevropska osemdeseta, danska devetdeseta. In seveda avtorji – kaj avtorji, 'politika avtorjev'..."³ Prav to "zajetje življenja takšnega, kakršno je", naj bi bilo v sinonimnem odnosu s pojmom – filmskega – realizma. Oziroma, če smo povsem natančni, enega izmed dveh njegovih tipov. Kajti v najsplošnejšem razmerju med filmsko podobo in realnostjo se v kinematografski umetnosti opredeljujeta dva – osnovna – tipa realizma. Prvi, zgoraj naznačeni, poimenovan tudi "estetsko motivirani realizem", je bil (tudi na straneh *Ekrana*) deležen podrobnega pregleda prav v nedavnih razmišljanjih o dogmatičnem pogledu, spodbujenih s filmi Larsa von Trierja in Thomasa Vinterberga. Zato le opazka, da bi kot njegovo najbolj zavezujočo značilnost morda lahko izpostavili dejstvo, da skuša skupaj z realnostjo, ki jo obravnava, prevrednotiti tudi realnost same filmske podobe. Oziroma, da temelji na raziskavah razmerij med filmom in realnostjo; da ga torej v enaki meri kot resničnost sveta, ki ga razgalja, zanima resnica vizualnih mehanizmov, s katerimi le-tega upodablja. V prid doslednosti pa je vendarle smiselno poudariti, da je žarišče revolucionarnosti realističnega pogleda pri nekaterih filmskih gibanjih osredotočeno bolj na svet, z drugimi besedami na družbeno – kot denimo v neorealizmu –, pri nekaterih bolj na podobo, oziroma stilistično – kot pri francoskem novem valu –, ali je poudarek na spremembah v socialnem in stilističnem vidiku uravnotežen – kot naprimer v brazilskem *cinema novo*.

Drugi tip realizma se z enako zavzetostjo kot prvi na razmerje med realnostjo in njeno podobo osredotoča na problematiko "pripovedi". Njegove ključne pozicije razkrivajo vprašanja verjetnosti oziroma dozdevne sposobnosti samega filmskega medija – kot metonimije realnosti –, da sovpada s tistim segmentom fikcionalnosti, ki je zakoreninjen v široko razprostranjenem kulturnem principu pripovedi, zasnovane na "verjetni zgodbi", "koherentni karakterizaciji" in "prostorsko-časovni kontinuiteti". Določen je s sistemom strogih pravil, tako na ravni filmske tehnike kot narativne zgradbe "zgodbe", s katerimi naj bi bila omogočena vzpostavitev vtisa realnosti. Tako strukturirana sistemizacija je dosegla svoj vrhunec v tezi o klasičnem filmu. Oziroma natančneje, v sinonimno uporabljanih opredelitvah – če bi dosledno sledili posameznim teoretskim razdelavam morda celo nasprotujočih, v splošni rabi pa vendarle istoznačnih filmskih postopkov, poimenovanih klasični realistični film in klasični pripovedni film.⁴ Jedro problema tiči v sami opredelitvi filmskega pripovedovanja, ki mu je v razlikovanju med slikarjem in snemalcem temelje določil že W. Benjamin: "Slikar pri svojem delu ohranja naravno distanco do danega predmeta, snemalec pa globoko prodira v tkivo danosti. Sliki, ki ju ustvarita, sta popolnoma različni. Slikarjeva je totalna, snemalčeva pa večstransko razbita in njeni deli se spajajo po novih zakonitostih. Zato je filmsko prikazovanje resničnosti za današnjega človeka neprimerno pomembnejše, ker z aparaturo najintenzivneje prodira v resničnost, omogoča vpogled v tisto resničnost, ki se je ločila od aparature, vpogled, ki ga današnji človek upravičeno zahteva od umetniškega dela."⁵ Za našo rabo je potrebna le še umestitev povedanega v koncept klasičnega filma oziroma v zanj najznačilnejši način pripovedi, kar z drugimi besedami pomeni določitev "zakonitosti", po katerih se njeni deli spajajo. Najpogostejši pridevnik, ki naj bi določil bistvene poteze tega tipa je brezšivni – ali tudi presojni – realizem. Očitno je svoje ime dobil predvsem po načinu montaže. V mislih imamo "funkcionalno uporabo nevidnega spoja" (Furlan) kot pripovedne tehnike, s katero klasični realistični film dosega transparentnost filmske slike.⁶ Gre za "obsesivno gradnjo" homogene celote, ki naj bi zagotavljala identifikacijska razmerja z gledalcem oziroma njegovo umestitev na "mrtvo točko", s katere ni mogoče zazna(va)ti "iluzorne" narave podajane "realnosti". "Pripovedovati pomeni voditi gledalca v svet diegeze, naznačiti njegovo pot, se pravi pokazati to, skriti ono, povečati ta detajl in potopiti tega drugega, uporabiti bližnjice, nastaviti pričakovanja in presenečenja itn. Po drugi strani pa to pomeni, da je prav pripovedna instanca tista, ki proizvede dozdevek, kot da diegeza, ki pripada predstavljenemu, svetu pripovedi, sama določa prehode med kadri in utemeljuje fiktivno vesolje, skratka, kot da se sama pripoveduje. Seveda gre za določeno protislovje – konstitutivno za t.i. klasični film /.../ –, ki je v tem, da pripovedna instanca, ko organizira pripovedni diskurz, bkrati briše svoje sledi, kar se dogaja tako, da skuša odgovornost prehoda med kadri čimbolj naprtiti sami fikciji in njenemu diegetskemu svetu."⁷

Na osnovi povedanega je bržkone očitno, da je, če poskušamo filmu *V leri* določiti "razmerje z realnostjo" znotraj obravnavanih tipov realizma, mogoča navezava predvsem na drugi – brezšivni – tip. Vendar pa natančnejši pogled pokaže, da je prav princip nevidnega narativnega spoja v tem primeru vprašljiva kategorija, saj Burgerjev način pripovedovanja sega neposredno v določila klasičnega realističnega filma in jih sprevača do te mere, da od bazičnih opredelitev ostane zgolj realistični skelet. Precizno zgrajena struktura filma *V leri* izpričuje, da se zavzema za drugačen tip realizma, ki ima do "presojne" klasike ambivalenten odnos. Na eni strani potrjuje Vrdlovčevu tezo o ohranjanju "konstituant metzovskega 'filma z diegezo'",⁸ ki pravi: "Če je res, da so se te



konstituante v korpusu klasičnega pripovednega filma utrdile, pa to seveda še ne pomeni, da so z njim vred tudi zamrle: prav nasprotno, 'moderna' kinematografska doba dokazuje, da ostajajo pogoj vsakega filma, ki se kakorkoli ukvarja s pripovedjo, pa čeprav tako, da bi jo omrtvičil."⁹ Na drugi strani pa dokazuje, da je za preseganje klasičnosti potrebno izpostaviti določila "novega" realizma, ki pride do polnega izraza prav s subvertiranjem uveljavljenega. Še vedno pa vztrajamo pri misli, da Burger ne teži niti k zanikanju minule ali še trajajoče preteklosti niti k izumljanju povsem izvirnih ustvarjalnih prijemov. Kajti njegova samosvojost izvira predvsem iz avtentičnega načina (upo)rabe in "komponiranja" določenih – že izumljenih – pripovednih elementov, s katerimi moderni film "spodkopava" klasiko.

praviloma za potrebe in v funkciji montaže, a so se z novim načinom artikulacije konstituirala kot izvirne nōvosti, ali pa so se razvila prav zaradi drugačnih potreb. V središču vzpostavljanja nove koherence, nove težnje po artikuliranju sedanosti, so namreč "elementi delitve" oziroma razdvajanja (strnjene pripovedi), ki so predpogoj za spajanje v samem jedru časa. Ta spoj zdaj nima več funkcije celjenja razpok, da bi "prigoljufal" vtis kontinuitete, marveč opozarja na prisotnost časa v pojavnih oblikih "kančka realnosti". Takoimenovani "delitveni členi" so dobili ime med-kader in se umeščajo na pozicije, ki omogočajo uvid dvojne narave montaže: dvojnega procesa, "...v katerem ima razločevanje funkcijo spajanja, spajanje pa funkcijo razločevanja. Toda če rez – montažna gesta par excellence – še ne omogoča, da bi razbrali to dvojnost, saj ni preprosto nič drugega kot neko mesto med dvema kadroma, temeljno definirano s tistim prej in pozneje, pa se zato situacija spremeni, če se na to mesto umesti nek drug člen, ki zdaj ne le uteleša, temveč tudi daje videti to svojo radikalno dvojnost. Med-kader je zato prav tisti člen, ki da videti, kako je sam hkrati razločevalec in povezovalc filmskega toka."¹²

V mislih imamo "narativna sredstva", ki so v osnovi standardni element montaže – ta je že v primeru nevidnega spoja klasičnega realističnega filma odigrala vodilno vlogo –, vendar pa njihova "izpostavljena" uporaba povsem "zamaje opornike" strnjene pripovedi, kot enega od jamstev za verodostojnost realizma filmske klasike. Na ta način pa se spremenijo tudi – in predvsem – časovna razmerja, ki se v tem "novem" realizmu bistveno razlikujejo od klasične temporalnosti, katere značilnosti v mnogočem opredeljuje raziskava "dvojnostne" narave klasične naracije S. Heatha. To naj bi na eni strani opredeljevalo filmsko odpiranje pretoka in kroženja podob kot simbolične produkcije, v kateri pa se tako enotnost kot izhodišče gledalcu vseskozi izmikata; izgubljata se namreč v vrzeli sedanosti, ki je v primežu kronološkega časa istočasno prisotna in že minevajoča znanilka "smrti na delu". Na drugi strani pa se film prek naracije vzpostavlja kot totaliteta, ki zapreda gledalca v imaginarno razmerje do nedeljive sedanosti, zaznamovane s podobami izpolnjenih hrepenenj kot fiktivne celosti, kot "reprezentacije enotnosti in enotnosti reprezentacije".¹⁰ To je tista skladnost, ki jo npr. W. Wenders pojmuje za primarno zahtevo, katero ljudje pričakujemo in terjamo od zgodb: "Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artificialna struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznatni, fluktuirajoči drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vseskozi ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo življenje in preganjajo strahove."¹¹

Realizem, ki smo ga na začetku izpostavili kot najpogostejšo oznako filma *V Ieru*, dobiva svojo najbolj prepoznavno obliko v opredelitvi, s katero ga določata sama avtorja. Tako Cvitkovič kot Burger pogosto govorita o minimalizmu, hkrati pa omenjata J. Jarmuscha – oziroma predvsem njegov *Bolj čudno oda raja* (*Stranger Than Paradise*, 1984) – in kratke zgodbe R. Carverja kot najbolj relevantni referenci.

V tej estetski struji se bržkone tudi križajo zgoraj obravnavane znotraj-filmske silnice z onimi, ki prihajajo od drugod – v primeru Carverja iz literature –, in ki natančno opredeljujejo ustvarjalne principe "novega" realizma. Kajti v estetiki nekaterih avtorjev, ki jih obravnavamo kot predstavnike filmskega minimalizma – J. Jarmusch, A. Kaurismäki,¹³ T. Ming-Liang idr. –, lahko naletimo na dosledno rabo določenih elementov, s katerimi se vzpostavljajo "drugačna" časovna razmerja. Za ilustracijo lahko izpostavimo kar J. Jarmuscha in njegovo uporabo *black-outa* kot ustvarjalne prakse, s katero – na novo – določa razsežnost pojmovanja filmskega časa. Jarmuscheva strategija poudarjenih zatemnitev na koncu vsakega prizora v *Stranger Than Paradise* naj bi zagotavljala "prioriteto časa pred osebami in dogodki" (Pelko). Sam jih utemeljuje takole: "Označujejo pa tudi neki mrtvi čas na koncu vsakega prizora. To je pomembno, saj daje občutek realnega časa."¹⁴ S tezo o zahtevi po iskanju možnosti podajanja "realnega časa" se prekriva naše prepričanje o "novem" realizmu, ki skuša prav z očitnim – poudarjenim – členjenjem narativnega toka izpostaviti fenomen nedeljive sedanosti na način, povsem drugačen od prakse v

postopkih klasičnega realističnega filma. Kajti kronološki čas, ki je na delu v "novem" realizmu, je sedanjost. "Tekoči", "aktivni" čas tega realizma je namreč lahko edinole vseskozna zdajšnjost, zato "novi" realistični film ne potrebuje tistih distinktivnih prijemov, ki bi mu zagotavljali vtis realnosti, pač pa rabi narativno strategijo, ki "spregovarja čisti zdaj", ki zagotavlja vtis sedanjosti. Pravzaprav ta čas še najbolje opredeljuje dobesedni – skruniteljski – prevod angleškega izraza za sedanjik, t.j. present tense: prisotnostna napetost oziroma napetost prisotnosti. Postopek, s katerim pa film daje čutiti napetost prisotnosti, je izpostavljanje "realnega časa" – ki ga omogoča prav razčlenjevanje z med-kadri. To, v kolikšni meri nam film uspe vzbuditi občutek dejanske napetosti, pa je lakmusov papir njegove "realističnosti".

Morda bi bil v prid jasnejše podobe smiselni kratek preskok k literarnemu minimalizmu oziroma njegovemu najbolj izpostavljenemu avtorju, mojstru kratke zgodbe R. Carverju. S pomočjo njegovih misli in analiz literarne struje, na čelo katere ga postavlja književna teorija, bi si namreč lahko izostrili pogled na ključne strategije minimalističnega realizma. Opozoriti bi želeli predvsem na njegovo misel iz eseja *O pisanju*: "Tisto, kar v primeru fikcije ustvarja napetost, je deloma način, kako so konkretne besede povezane za vzpostavitev vidne akcije zgodbe. Obenem pa so to tudi stvari, ki ostanejo zunaj, a so vključene; pokrajina tik pod gladko (včasih pa razbito in razburkano) površino stvari."¹⁵ V teh besedah je zajeta razsežnost, ki bi ji s filmskim žargonom lahko rekli zunanost kadra, kar je razvidno tudi iz naslednje predpostavke v spremni študiji A. Debeljaka k prevodu Carverjevih zgodb v slovenski jezik: "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 niti ne pride. 'Vse' se je na nek način že odigralo pred začetkom zgodbe same, izven kadra, onstran pripovedne perspektive, ki beleži sedanje dogodke tako, da je povsem očitno, kako razlogi za tak ali drugačen razplet ležijo v preteklosti."¹⁶ Opozoriti pa velja še na en bistven moment, ki ga navezujemo na misel o veliki sorodnosti med realizmom filmskega in literarnega minimalizma, namreč na problem "sedanjostne napetosti", ki jo postavljamo v središče razprav o "novem" realizmu. Ena bistvenih značilnosti "novega" realizma je v tem, da ne potrebuje posredne "prepoznave", ki naj bi bila ključ(na) za pojmovanje – klasične – realistične reprezentacije: "Lahko rečemo, da je način reprezentacije realističen takrat – oziroma do tiste stopnje –, ko uporabimo iste zmožnosti za prepoznavo njene reprezentacijske vsebine, kot jih rabimo za

prepoznavo (vrste) objektov, ki jih predstavlja. Fotografija konja, ki je natančno fokusirana, posneta iz srednje razdalje in kvalitetno izdelana, je realistična v naslednjem smislu: uporaba naših vizualnih kapacitet za prepoznavo konjev je identična potrditvi, da gre v resnici za fotografijo konja. Če posplošimo: fotografijo, filmsko podobo, ali kakšno drugo vrsto slike konja lahko prepoznamo samo in edino, če lahko prepoznamo samega konja."¹⁷ Raziskave 'Realnosti v moderni kratki zgodbi' pa izpričujejo, da se v – novi – kratki zgodbi prepoznave odvijajo na drugih ravneh: namreč s "tematskimi zahtevami zgodbe, ki so s ponavljanjem in paralelizmom organizirane v pomenske vzorce."¹⁸ Seveda lahko v tej izjavi prepoznavo sinonimnost postopku "fantomskega vračanja na isto mesto" (Pelko) oziroma napor pripovedovalca v procesu "...kako transformirati serijo resničnih dogodkov v nekaj, kar je več kot zgolj dogodek, v nekaj, kar ima pomen".¹⁹ V središču "novega" realizma tako očitno ne naletimo na "izkušnjo" zunanje realnosti, temveč na – emocionalno – stanje, ki raziskuje in razkriva pomen realnosti. Ali kot pravi A. Debeljak o formalno-stilističnem razmerju med Carverjem in Hemingwayem: "Poslušajte vse te depresivne ponovitve istih besed in stavkov, ki se pri Carverju pogosto prebijejo tudi v naslove; prislubnite pogovornemu ritmu, predajte se zamolklemu tonu preprostih in razločnih formulacij, izostrite uho za pomenljive premolke v dialogu! Carver je pri Hemingwayu gotovo zadolžen vsaj na nivoju premišljeno poenostavljenega izražanja in asketske opisnosti geografskih prostorov in človeških značajev, ki v sebi prav zaradi skoposti namigov skrivajo eksplozivni čustveni naboj."²⁰

Če se zdaj – končno – osredotočimo na obravnavani film, lahko rečemo, da si je mogoče eno (na)ključnih vprašanj njegovega doumevanja zastaviti v odločitvi za "prevajanje" naslova, prevzetega iz avtomobilističnega žargona, v knjižno slovenščino. V izbiri med prostim tekom, tekom na mestu ali mrtvim tekom je namreč tista razlika, ki določa *diferentio specifico* – čustvenega, duhovnega ali najpreprosteje bivanjskega – stanja protagonistov filmskega univerzuma, ujetega v kronološki čas neopredeljive zdajšnjosti. (Prav črno-belost filma naj bi po režiserjevem prepričanju dajala občutek takšnega nedoločljivega časa.) Za potrebo detektiranja "izvornega časa", tistega torej, s katerim se ukvarjamo skozi cel zapis, pa se izkaže, da je izbira verzije "prevoda" nebitvena, saj nas vsaka privede natanko tja, kjer si želimo biti: v trenutnost neskončne sedanjosti, ki jo implicira samo stanje praznega vrtenja v krogu. Videti je torej, da se film že s pojmovnostjo, ki jo vsebuje črka naslova, umešča v samo središče problematike, ki smo ji bili doslej na sledi. Tudi prerez strukturne





zgradbe filma vsaj na videz ustreza dovolj precizno postavljenim opredelitvam, ki določajo distinktivne poteze minimalističnega realizma. Vse je tu, kar mora biti. Imamo zgrajeno sistematiko med-kadrov, imamo zatemitve (sicer manj poudarjene od Jarmuschevih *black-outov*, pa vendar), imamo delne nosilne in čiste nosilne posnetke, imamo notranjo napetost kadrov, ki se "dogajajo" izključno v sedanosti... Vse se zdi na pravem mestu, dokler se ne lotimo strukturne členitve na elemente. V tistem hipu se začnajo stvari zapletati. Kajti, če se za potrebe primerjave še enkrat obrnemo denimo k Jarmuschu, lahko kaj hitro opazimo tudi očitne razlike med njegovo in Burgerjevo estetiko. Ena bistvenih značilnosti Jarmuschevega dela je po mnenju G. Andrewa težnja po "razdramatiziranju", po izogibanju dramatičnemu stopnjevanju, kar mu uspeva z usmerjanjem pozornosti na izpraznjene trenutke brez napetosti in neposrednega pomena. S tem dosega "narativni učinek", ki ne gradi zgodbe, temveč jo reducira, "splošča" v težnjo po zajetu zgolj stanj(a) stvari. O tem se lahko prepričamo na primeru filma *Bolj čudno od raja*: "Nenavadna kombinacija minimalistično/warholovske estetike 'resničnega časa' in bolj uglajeno ekonomičnega pristopa, ki spominja na Roberta Bressona in Yasujira Ozuja (ki ju Jarmusch resnično občuduje), na začetku učinkuje precej strogo, toda v nadaljevanju postanejo vse bolj očitni njegovi resnični nameni: z osredotočanjem na neizgovorljive nepomembnosti v človeških gestah in gibanju pove o čustvenem in duhovnem stanju oseb vsaj toliko, kot kakršen koli dialog ali dramatični obrat, hkrati pa raziskuje nove metode filmskega pripovedovanja."²¹

Jan Cvitkovič in Janez Burger pa prav nasprotno – kar je glede na njune izjave morda presenetljivo – pripovedujeta "klasično" zgodbo. Zgodbo, ki se sicer začena tako, da spominja na značilno minimalistično "vse-se-je-že-odigralo" retoriko, vendar pa kaj kmalu vnese dramaturško napetost, s katero se vzpostavlja tradicionalni narativni lok. Prihod bruca, Marka, ki ogrozi standardno žurersko rutino praznega teka vsakdana "starih bajt". Prihod brucove noseče punce Ane, ki začne mehčati trmasto zakrknjenost glavnega (anti)junaka Dizija v oklep cinizma. Dokončen razpad Dizijevega samoumevnega odnosa s študentsko ljubeznijo Marino, ki je končala študij in se vrnila v realni svet ter si želi "normalnega življenja" – v izjemni, improvizirani sekvenci, ki predstavlja tudi estetski klimaks in vsebinski preobrat filma. Navedene epizode – skupaj z vmesnimi prizori žurov, praznih besedičenj, bežnih ljubimkanj in mačkaste monotonije post-študentskega vsakdana – pa veže rdeča nit Dizijevega postopnega spoprijateljavanja z Markom in Ano, ki z rojstvom njune hčerke pomeni tudi dokončno preobrazbo njegovega

"pogleda na svet" in njegov odhod iz praznega teka začasnega bivališča. Tisto, kar iz naznačenega loka izstopa, pa je nekakšen "poučni" epilog sekvence s košarkarsko žogo, ki izpričuje, da se na generalni ravni pravzaprav ni nič bistvenega spremenilo. "Zgodba" filma je torej očitno zgrajena po "standardnih" dramaturških pravilih, zato se seveda sprašujemo o – drugih – ključnih elementih, ki naj bi film *V leri* ločevali od narativne strukturiranosti v maniri klasičnega realističnega filma in ga približali estetiki "novega", pogojno imenovanega minimalističnega realizma. Če za ilustracijo izpostavimo samo primer med-kadrov, oziroma še natančneje, *black-outa*, lahko vidimo, da je svojevrstna raba tega hkratno razločevalnega in povezovalnega člena dovolj simptomatična. Črnine se ne pojavljajo niti na koncu vsakega prizora (kot naprimer pri Jarmuschu) niti na spoju tematsko "logično zaključenih" prizorov, ampak jih včasih "zvežejo", drugikrat pa zarezajo vanje tako, kot bi si njihovo razločevalno in povezovalno funkcijo razlagali z logiko "zdravega razuma". In prav v tem je tista draž, ki daje filmu legitimiteto izvirne samosvojesti. Pogojno bi rabo črnin lahko iskali v funkciji disharmonije, ki ima nalogo, da vzpostavlja identifikacijo filma z "novim" realizmom, hkrati pa tudi radikalno distanco od njega. In rezi mrtvih časov so punktuacije te distance, ki so seveda eden tistih presežkov, s katerimi se gibanje pretvarja v emocije.

Za (do)končno opredelitev obravnavanega filma se je tako potrebno znova opreti na mnogopomenskost njegovega naslova. In sicer na tisti pomen, ki ga ima simbolika praznega vrtenja v krogu za filmski medij. V mislih imamo malteški križ, napravo, ki štiriindvajsetkrat na sekundo premakne film za en fotograf naprej in ki nas prestavlja v samo jedro "Wendersove enačbe pretvarjanja gibanja v čustvo, motion v emotion. Če motor pretvarja toplotno izgorevanje v mehanično gibanje, tedaj kino ob pomoči mehničnega gibanja poskrbi za toploto srca. /.../ Po zaslugi malteškega križa se perfekcija praznega vrtenja v krogu neskončne sedanosti prebija v druge čase, razpira horizonte preteklosti, sočasnosti in prihodnosti."²² Ne moremo si kaj, da kljub dolej povedanemu ne bi zagovarjali teze, da so prav emocije tiste, ki "poganjajo" film *V leri*. In da se za zatekanjem k omenjanim izraznim sredstvom, ki so v svojem "izvornem" pomenu orodja za proizvajanje filmske estetike, za kakršno se – navidez – zavzemata tudi soustvarjalca filma *V leri*, skriva izvirna avtorska vizija, ki se še kako dobro zaveda točke prehoda med stilsko vajo in izpovedno močjo. Kajti prav poljubna raba vseh obravnavanih in mnogih drugih estetskih in dramaturških konceptov filmu omogoča, da preseže svoje minimalistične nastavke in zagotovi maksimalnost estetskega in čustvenega užitka.

Za ponazoritev povedanega bi morda najbolje služil – že izpostavljeni – paradoks: razmerje med barvnostjo, črno-belostjo in realnostjo. Ko Burger utemeljuje svojo odločitev za črno-beli film, pravi: "Črno-bela tehnika ustvari stilizacijo, zdi se mi bolj avtentična in bolj realna kot barva." Navedena izjava ni samo v neposredni korespondenci z W. Wendersom oziroma S. Fullerjem, ki v *Stanju stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) izreče znamenito misel: "Življenje je res v barvah, toda črno-belo je bolj realno...", marveč tudi z lastnim – dovolj paradoksnim – poudarjanjem razmerja z realnostjo minimalizma. Burger v njem namreč igra na dvojni "dobitek realnosti". Na eni strani na tisto realno, ki se je šele z minimalizmom znova vzpostavilo kot možna – in legitimna – realna podlaga filma, v opoziciji do neslutene pirotehnične postmodernističnih spektaklov, na drugi pa na onega, ki se ga je nekoč izpostavljalo v slavnem motu Bauhauza: "Manj je več." Na tako dobljeni osnovi Burger gradi presežek, nujen za izpolnitev zahteve po (po)polnosti, ki v obvladovanju obrtniške spretnosti terja nadgradnjo z imperativom umetnosti. •



Opombe

1 Poleg prevladujoče teze o "dveh realizmih" v sodobni teoriji filma so pogoste tudi obravnave, ki v razvoju filmske umetnosti zaznavajo več – ali pa tudi manj – realističnih impulzov:

Med novejšje tovrstne obravnave sodi raziskava F. Jamesona, zasnovana na tezi o štirih izmenjujočih se utemeljitvah filmskega realizma: eksperimentalno-opozicionalni, hollywoodski, dokumentarni in fotografsko-ontološki. Podrobneje glej: F. Jameson, "The Existence of Italy", v: F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York & London, 1992, str. 155-230.

V osemdesetih, torej v času, ko je slovenska filmska teorija doživljala enega svojih nespornih vrhuncev, je S. Furlan v raziskavah fenomena globine polja razpravljal o treh modelih reprezentacije realnosti: "Eisensteinovske filme tako lahko opredelimo kot 'pomenske realnosti' ameriške žanrske filme kot 'narativne realnosti', bazinovske 'teoretske', sicer podprte z modelom italijanskega neorealizma, pa bi morda lahko označili kot 'realnost realnosti'." S. Furlan, "Globina polja", v: S. Furlan, Z. Vrdlovec, *Knjižnica Ekran*, 1983, str. 51-56; str. 55. (Publikacija je izhajala kot priloga revije *Ekran*).

V tistih tendencah sodobne filmske misli, ki si je v opoziciji do t.i. filmske Teorije (z veliko začetnico), poimenovane tudi Velika Teorija – ta naj bi (po mnenju protagonistov proti-Teorijskega "gibanja") v sedemdesetih zajemala znotraj anglo-ameriških filmskih študij zasnovano abstraktno misel, sp(rep)leteno iz doktrin, ki izhajajo iz lacanovske psihoanalize, strukturalistične semiotike, post-strukturalistične literarne teorije in althusserjanskega marksizma – zadala nalogo ponovnega pregleda in redefiniranja, naletimo na tezo o "enem samem realizmu". G. Currie denimo razpravlja o zgolj enem realizmu kot osrednjem predmetu filmske teorije, v nasprotju s tezo o treh "realističnih filmskih doktrinah", ki naj bi jih izoblikovala Teorija: doktrino transparence, perceptivnega realizma in iluzionizma. Podrobneje glej: G. Currie, "Film, Reality, and Illusion", v: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. by D. Bordwell and N. Carroll, The Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin, 1996, str. 325-344.

2 Tezo o klasičnem filmu je izvorno formuliral A. Bazin, vendar pa je bila kmalu podvržena nekaterim preformulacijam, ki v temeljnih potezah določajo vzpostavljanje fiktivnega sveta, opredeljenega z notranjo koherenco, verodostojno in sosledno vzročnostjo, psihološkim realizmom in s prikazovanjem prostorsko časovne kontinuitete. Pojem klasični film se je uveljavil kot oznaka za filmsko estetiko, podrejeno omenjenim pravilom filmske naracije, ki je prevladovala v Hollywoodu med leti 1930 in 1960 in ki še vedno predstavlja dominantni narativni princip v velikem delu – predvsem "zahodne" *mainstream* filmske produkcije. Najvidnejše mesto v raziskavah principov klasične hollywoodske naracije bržkone pripada D. Bordwellu. Pojem, ki je najpogosteje obravnavan skupaj z vmesnim pridevnikom: klasični pripovedni film, klasični realistični film, hollywoodski realistični film, klasični hollywoodski film ipd., se pri nas najpogosteje uporablja v prvi navedeni opredelitvi – klasični pripovedni film, vendar pa se bomo v pričujočem spisu zaradi tematske naperjenosti raje poslužili sintagme klasični realistični film.

3 S. Pelko, "Praznovanje", v: *Ekran*, št. 1/2, 1999, str. 3-5; str. 3.

4 Glej op. št. 2.

5 W. Benjamin, "Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati", v: W. Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 145-176; str. 166-167.

6 Uporabo nevidnega spoja podrobno opredeljuje naslednja misel: "Morda lahko nakažemo razliko med eisensteinovsko montažo in montažo v žanrski produkciji z uporabo dvojice poezija in proza. V poeziji, vsaj moderni, so besede med seboj povezane po načelu spora, trčenja, tako formalnega kot tudi pomenskega, v prozi pa jih v tem pogledu družijo sprava in soupadanje, ki jih skuša v imenu povedanega, največkrat 'zgodbe', zlepi v homogen in enovit 'volumen'. V tej priložnosti primerjavi med literaturo in filmom še zdaleč nočemo izenačiti besede in kadra, v kar je nekoč zaneslo zagovornike filmskega 'jezika', ampak hočemo nakazati nekatere podrobnosti le v metaforičnem smislu: tako najbrž povsem drži, da pripada sovjetski nemi film poeziji, ameriški žanrski film pa prozi. In prozi pripada ne le zato, ker nam nekaj pripoveduje, ker prikazuje stanja, dogajanja in akcije, ki se iztekajo v neko 'zgodbo', marveč tudi zato, ker ni narativizirano samo predstavljeno, ampak celoten sistem predstavljanja. Najbolj odločno pa prav gotovo montaža, ki ima nalogo, da razpoke, prazna mesta, špranje v povezovanju posameznih slik zaceli in zamaskira tako, da ostanejo nemoteče, neopazne in nevidne. To bi bila t. i. 'presojna' montaža, ki s svojo naviezno odsotnostjo omogoča vseprisotnost narativizacije." S. Furlan, *ibid.*, str. 53.

7 Z. Vrdlovec, "Diegeza", v: S. Furlan, Z. Vrdlovec, *ibid.*, str. 15-20; str. 19-20.

8 "Konstituante metzovskega 'filma z diegezo' so: konstituiranje gledalca v 'subjekt šiva', ki prek 'primarne identifikacije' s pogledom kamere in 'sekundarne identifikacije' s pogledi oseb zakrpa imaginarni prostor fikcije; 'diegetiziranje izjavljanja' oziroma prenos operacij izjavljanja na račun fiktionalnega sveta ter spodbik med diegezo in pripovedovanjem." Z. Vrdlovec, *ibid.*, str. 20.

9 Z. Vrdlovec, *ibid.*

10 Podrobneje glej S. Heath, *Questions of Cinema*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1981, str. 113-130.

11 W. Wenders, "Impossible stories", v: W. Wenders, *The Logic of Images*, Faber and Faber, London, 1991, str. 51-59; str. 54.

12 S. Pelko, "Black-out (Ozu, Wenders, Jarmusch)", v: *Montaža*, ur. Z. Vrdlovec, Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105-114; str. 107.

13 Da bi se izognili ponavljanju, želimo opozoriti, da je bil eden izmed vidikov teze o navezi Kaurismäki, Jarmusch, Carver – skupaj z določenimi problemskimi sklopi filmskega minimalizma – podrobneje že razdelan v spisu podpisanega: "Aki Kaurismäki – 'samotarski val evropskega filma'", v: *Ekran*, št. 7/10, 1997 (posebna številka *Ekran* - *Lanterna*), str. 67-73.

14 Navedeno po: Pelko, *ibid.* str. 113.

15 Navedeno po: A. Saltzman, *Understanding Raymond Carver*, University of South Carolina Press, Columbia, 1988, str. 15.

16 A. Debeljak, "Raymond Carver in umetnost kratke zgodbe", v: A. Debeljak, *Atlantski most*, Aleph, Ljubljana, 1998, str. 31-42; str. 36.

17 G. Currie, *ibid.*, str. 327.

18 Celoten razmislek se glasi: "Pisec romana ponavadi doseže bralčevo sprejemanje romaneskne realnosti z ustvarjanjem toliko metonimičnih detajlov, kolikor jih bralec potrebuje za občutek, da pozna opisovano izkušnjo v enaki meri, kot pozna zunanjo realnost. V realistični kratki zgodbi pa so metonimični detajli preoblikovani v metaforične pomene s tematskimi zahtevami zgodbe, ki so s ponavljanjem in paralelizmom organizirane v pomenske vzorce." C. E. May, "Reality in the Modern Short Story", v: *Style*, Vol. 27, No. 3, Fall 1993, str. 369-386; str. 374.

19 *ibid.*, str. 375.

20 A. Debeljak, *ibid.*, str. 36.

21 G. Andrew, *Stranger Than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*, str. 139-140.

22 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 52