

STANJE STVARI: FILM KOT ZGUBLJENI OBJEKTI ŽELJE

Wenders je v nekem intervjuju postavil trditev, da je ameriška množična kultura v povojnih letih „nezavedno“ prežela (zahodno) evropsko kulturo ter s tem ustrezno sprevrnil pričakovano razmerje; pričakovali bi nasprotno trditev, namreč da je ameriška množična kultura, ki je po zadnji vojni preplavila Evropo, izrinila v „nezavedno“ tradicionalno kulturo, zakoreninjeno v evropski zgodovini, in da je zato treba znova prodreti k „polačnim“ koreninam, ki jih danes zastira amerikanizirana množična kultura. Wenders torej prav dobro ve, da je „nezavedno zunaj“, „na površini“, da živi v „zunanjem“ ritualu, ki določa naš vsakdan, ne pa v neimenljivih, pravičnih globinah. In njegov problem nikakor ni v tem, kako naj se danes mi, Evropejci, „osvobodimo“ te travmatične opredeljenosti z ameriško množično kulturo in končno pustimo spregovoriti svoji lastni zgodovinski tradiciji, marveč — nasprotno — refleksija neke radikalne zgube, ki je v osrčju našega razmerja do te kulture oziroma do njenega osrednjega momenta, hollywoodskega filma.

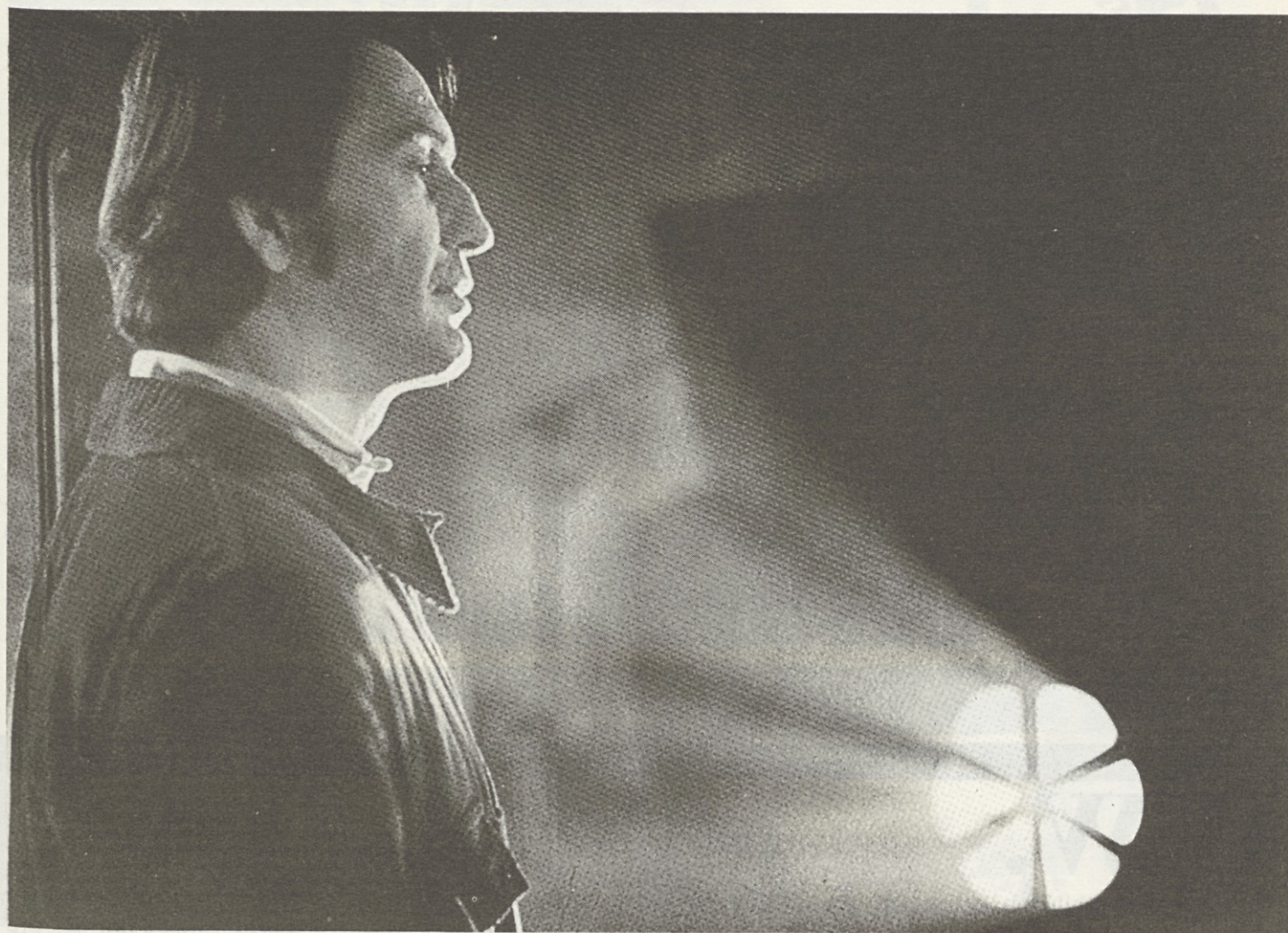
Temeljno izkustvo, ki opredeljuje „filmsko zavest“ že od šestdesetih let naprej, je namreč izkustvo „konca Hollywooda“ in s tem, kolikor „Hollywood“ danes še vedno hočeš-nočeš uteleša film kot tak, „konca filma“, izkustvo neke njegove imanentne nemožnosti, blokiranosti; filmi, ki se danes snemajo, so vsi notranje zaznamovani s to blokiranostjo oziroma nezmožnostjo. Nekoliko poenostavljeno povedano, „klasični“ hollywoodski film, utelešen v velikih žanrih štiridesetih in petdesetih let (*film noir*, vestern, melodrama), je danes zgubil svojo „neposrednost“, neposredna identifikacija je postala nemogoča, naš pogled nanj je nujno pogled iz melanholične, nostalgичne, ironične itd. distance. Najbolj grobi pokazatelj takšnega „stanja stvari“ je smeh, ki ga danes vzbujajo „najlepši“ prizori klasičnih hollywoodskih filmov: Pascal Bonitzer omenja divji smeh, ki ga danes v pariških dvoranah sprožajo najbolj pretresljivi momenti velikih melodram Douglasa Sirka (**Zapisa no v vetru, Imitacija življenja**), kar lahko pisec teh vrstic potrdi z lastnim izkustvom, ko je bil priča smehu v dvorani ob najbolj „usodnih“ trenutkih Dmytrykovega filma **Umor, moja draga**, enega največjih „črnih“ filmov, ekranizacije Chandlerjevega **Zbogom, moja draga**. — Nedolžna neposrednost je torej nepovratno zgubljena, praznino te nemožnosti pa zapolnjuje cela vrsta „reflektiranih“, „posredovanih“ različic, od „metagovoričnih“ filmov, filmov, ki skušajo v samo svojo strukturo vkalkulirati to distanco, reflektirati svoje razmerje do „klasičnega“ filma (Leonejev **Nekoč je bil divji zahod** — kje je nekoč bil divji zahod? — kajpada v klasičnih vesternih!; Reiszova **Žena francoskega poročnika**, kjer „pravo“ melodramsko zgodbo nenehno podvojujejo prizori s snemanjem filma o tej zgodbi, itd.), prek precej obupanih poskusov, da bi s poudarjeno naturalistično grobostjo ohranili kontinuum s klasičnim Hollywoodom (Peckinpah), pa do direktnih „retro“-poskusov oživitve klasičnega Hollywooda (Kasdanova **Telesna toplina**, Spielbergov ciklus o Indiana Jonesu), ki pa zgolj potrjujejo heglovsko postavko o identiteti kot največjem protislovju, tj. o nemožnosti čiste ponovitve: prav takšni poskusi čiste ponovitve, oživitve klasičnih žanrov, izpadejo dvojno „reflektirano“, izumetničeno, so najdlje od neposrednosti, ki so jo hoteli zajeti.

Pri vsem tem je kajpada jasno, da je sama neposredna naivnost „klasičnega“ Hollywooda, kot jo danes doživljamo, rezultat naknadne, retroaktivne operacije, vzvrat-

ni konstrukt, da je bila doživeta kot takšna šele s trenutkom, ko je bila zgubljena. Ni naključje, da je kritiška šola, ki je prva dala ameriškem žanrskemu filmu digniteto umetnosti — krog okoli revije **Cahiers du cinema** sredi petdesetih let — potem, ko so njeni pisci začeli delovati tudi kot filmski avtorji, ustvarila nemara prvo smer, ki se je zavestno dojemala kot „reflektirana“, kot „posredovana“ z zgodovinskim izkustvom klasičnega ameriškega (Hitchcock, Hawks) in francoskega (Renoir) filma — francoski „Novi Val“ (Truffaut, Godard, Rohmer itd.). In — če naj se vrnemo k Wendersu — radikalnost **Stanja stvari** izstopi prav ob njegovem soočenju s podobnim filmom iz francoske novovalovske tradicije, s Truffautovo **Ameriško nočjo**: v obeh primerih igra sam film vlogo fascinantnega „objekta želje“, v obeh primerih gre za „film o filmu“, prežet s fanatično predanostjo filmski umetnosti, toda Truffaut ostaja na ravni naivno-neposrednega ugodja, skoz vrsto anekdot skuša podati zanos, ki spremlja snemanje filma, skupnost igralcev, tehnikov, snemalcev itd., ki se konstituira ob snemanju filma, je predstavljena kot idiličen krog, kjer posamezna neskladja s svojo komično naravo zgolj še poudarijo dejstvo, da so pravzaprav vsi srečni v svojem poslu — kar pri njem povsem manjka, je izkustvo radikalne zgube, nemožnosti, blokiranosti, ki je temeljna poteza Wendersovega „filma o filmu“ — če je Truffautova **Ameriška noč** „film o filmu“, pa je **Stanje stvari**, nasprotno, film o nemožnosti Filma.

Več kot zunanje naključje je, da je bilo **Stanje stvari** posneto v premoru med snemanjem **Hammetta**, ko je zaradi zapletov s producentom (Coppola) vse že kazalo, da **Hammett** nikoli ne bo končan. Kot je rekel Wenders v nekem intervjuju, je imelo **Stanje stvari** zanj osebno terapevtsko vrednost, omogočilo mu je, da je prestal obup, ki se ga je lotil ob zagati s **Hammettom**. Upoštevati je namreč treba, kaj je Wendersu pomenil **Hammett**: veliko več kot zgolj še en film — pomenil mu je, njemu, ki je globoko, že kar travmatično zaznamovan s klasičnim hollywoodskim filmom kot „objektom-razlogom želje“, končno priložnost, da sam posname „pravi“ hollywoodski film, da realizira svojo željo. Zato tudi snov, ki si jo je izbral, ni naključna: napol izmišljeni detajl iz življenja Dashiella Hammetta, klasika „trdega“ romana, s celo vrsto aluzij na njegove romane (predvsem na **Malteškega sokola**) in posnet v strogem „retro“-slogu, v celoti v studiju, kot da bi hotel oživiti edinstveni univerzum „črnega filma“. **Stanje stvari** pa je prav refleksija te blokiranosti, film o nemožnosti **Hammetta**, o nemožnosti oživitve „pravega“ hollywoodskega filma (da je bil **Hammett** kasneje uspešno dokončan, to kajpada na zadevi nič ne spremeni). **Stanje stvari** je film „žalovanja in melanholije“, če naj povzamemo naslov znane Freudove razprave: filmo soočenju subjekta z zgubljenim objektom želje, ki je v tem primeru kajpada sam film.

Ključ filma je iskati v njegovi tridelnosti, v povsem različni vsebinski in formalni organizaciji vsakega izmed treh delov in v načinu artikulacije teh treh delov. Prvih deset minut filma nam predstavi skupino, ki blodi po pustih pokrajini, okuženi z atomskim žarčenjem; gre za preživele po atomski katastrofi, ki postopoma odkrivajo, da so tudi med njimi že okuženci, obsojeni na smrt. Igralci se gibljejo počasi, okorno, v težkih kombinacijah, prizori so posneti temačno, močno filtrirano, v nenaravni svetlobi, tako da dobijo vtis inertnosti, sanjske negibnosti — sredi najbolj napetega dogajanja pa film



Stanje stvari

naenkrat naredi svojski odskok, pokaže nam, da imamo opraviti s „filmom o filmu“, vse, kar smo doslej gledali, so prizori iz **The Survivors (Preživeli)**, znanstveno-fantastičnega filma, ki ga pravkar snemajo pri osamljenem hotelu na portugalski obali. Iz nenaravne sanjske negibnosti smo naenkrat vrženi v banalni vsakdan — snemanje filma je prekinjeno, ker je zmanjkalo denarja; producent iz Los Angelesa je ustavil financiranje. Tako se znajdemo v drugem, osrednjem delu filma, ki zavzema dve tretjini njegovega trajanja, kjer pa se v nekem pomenu nič ne dogaja: ta del prikazuje filmsko ekipo, toda ne kot Truffaut sredi vznesenega dela, marveč v neznosni praznini, ko ljudem, ki jim film „vse pomeni“, nenadna prekinitev snemanja spodmakne tla pod nogami in ne vedo, kaj bi; ko ekipa tako čaka na sporočilo iz Los Angelesa, zapolnjujejo prazni čas z refleksijami, prijateljskimi srečanji, popivanjem itd. — nemara je Wendersu skoz vrsto anekdot v tem delu uspelo izraziti temeljno ljubezen do filma veliko bolj uspešno kot Truffautu, saj se šele zdaj, ko je ekipi vzeta možnost snemanja, zares pokaže, kako so navezani na film. Tretji del filma, zadnje pol ure, pa nas znova vrže v povsem drug svet, v svet dinamične akcije. Prestavljeni smo v Los Angeles, kamor se odloči odpotovati režiser, da bi razčistil zadeve s producentom. Tam pa zve, da producent blodi po mestu v bivalnem avtu in se tako skriva pred mafijo, ki ga hoče likvidirati, ker je manipuliral z njenimi denarji. Režiser ga končno najde na nekem parkirišču in se tako dokoplje do resnice, da je njegov film finansirala mafija. S producentom blodita po noč-



Hammett

nem Los Angelesu in si krajšata čas z refleksijami o usodi filma, naslednjega jutra pa ju na parkirišču odkrije mafija. Morilci likvidirajo producenta in režiserja, ki zadnji trenutek, umirajoč, pritisne na kamero ter posname avto morilcev. Celoten ta zadnji del (nočna vožnja, sklepni umor) je posnet tako mojstrsko, da spada med redke momente filmov zadnjih let, ki jim je zagotovljeno mesto v sleherni filmski antologiji. Pustimo torej ob strani vrsto blestečih detajlov, ki bi vsak zase zahtevali obširno interpretacijo (naj omenimo le vlogo otrok kot opazovalcev dogajanja v drugem delu filma), in poudarimo zgolj dejstvo, da oba prehoda (med prvim in drugim ter drugim in tretjim delom filma) delujeta kot nekak refleksivni odskok, odmik v skrito ozadje: od neposrednosti filma k okoliščinam snemanja, od snemalne ekipe k „realnemu družbenemu ozadju“, zločinskim finančnim pogojem, ki omogočajo snemanje in o katerih sama ekipa ničesar ne ve. Na pr-

FILM KOTI ŽGUBLJENI OBJEKTI ŽELJE

vi pogled gre torej za preprosto dvojno demistifikacijo, vendar je perspektiva, po kateri tako linearno prodiramo od videza čedalje globlje k resnici, k pravemu „stanju stvari“, varljiva: velja le, če se ozko omejimo na fabulativno vsebino filma, na ravni filmske forme pa poteka obratno gibanje. Ni namreč naključno dejstvo, da je zadnji del posnet najbolj „akcijsko“, na način tradicionalnega filma, kjer dejanje končno „steče“; drugi del je akcijsko veliko bolj „prazen“, v njem se fabulativno dogajanje sploh ne more vzpostaviti, najdemo se v praznem prostoru; uvodni del pa nas vrže v neposredno soočenje z objektom želje, z mučnimi, okornimi liki, s fantazmatskim prostorom na robu smrti, tako da prekinitev snemanja pravzaprav deluje kot olajšanje, podobno tistemu, ko izkusimo ob prebujenju, da „so to bile le sanje“, da smo rešeni neke neznosne more (in prav tako deluje kot olajšanje prehod drugega v tretji del: končno je predrt blokiranost akcije, končno se je „nekaj začelo dogajati“). V lacanovskih terminih rečeno: resda smo s potekom filma vse bliže „družbeni realnosti“, vendar pa se hkrati vse bolj oddaljujemo od travme „realnega“.

Kaj lahko torej zoperstavimo temu melanholičnemu

izkustvu nemožnosti filma, kako naj se izkoplujemo iz te pozicije žalovanja za zgubljenim objektom želje? Nemara pa ta pozicija niti ni tako neprijetna, če pomislimo na neznosen gnus, ki ga prinese nasprotno izkustvo realizirane želje. Prav v tem bi bil osnovni nauk izjemnega filma skupine Monty Python **Smisel življenja**: po „uradni“ klasifikaciji gre v tej seriji skečev za „komedijo“, a kaj kmalu izkusimo, kako mučen, neprijeten je ta „humor“, ki temelji na strukturi realizirane želje oziroma užitka, ki ni prepovedan, marveč zapovedan. Učitelj spolne vzgoje šolsko vtepa učencem v glavo tehnike predigre in spolnega akta, oficir na dvorišču kaserne tuleč odpušča vojake, naj se gredo posvetiti bolj prijetnim opravilom, natakhar posiljuje s hrano absurdno napihnjenega gosta — rezultat je totalen gnus nad življenjem, in ni nam težko ugotoviti, kako je osnovna pozicija Monty Python radikalno puritanska, pozicija radikalnega odpora do priskutnega krogotoka življenja. — Nemara je torej danes, v času totalitarne „permisivnosti“, melanholično izkustvo, ki ga prinaša Wendersovo **Stanje stvari**, eden redkih načinov, da ohranimo odprt prostor želje.

Slavoj Žižek

W.W.

V prijaznem povabilu, naj prispevam zapis o Wendersu, mi je Ekranov urednik med drugim napisal: „Kajti čeprav je ta režiser povsod že „kult“ in celo tudi pri nas, pa je Wenders v resnici povsem neke druge od tistih postavk, ki jih grmadi polizobražena malomeščanska scena!“ Čeprav sam takoj podpišem tak stavek, pa naj — ne da bi se varoval — le pripomnim, da je Wenders sam z nekaterimi prijemi (ki terjajo temeljitejšo analizo in bolj reflektiran premislek, kakršnega zmore omenjena malomeščanska scena, ki — mimogrede — povsod ne samo predstavlja, ampak tudi drži v svojih rokah in obvladuje vsaj petindevetdeset odstotkov pisanja oziroma pisarjenja o filmu), naredil večino svojih filmov kot umetnine, obenem dopadljive vsakemu gledalcu in nedostopne tradicionalnemu kritičnemu obravnavanju filma. Posledica tega je, da je praktično na večino elementov njegovega filmskega jezika opozorjeno skoraj v vsakem zapisu, medtem ko so le redki od njih temeljiteje premišljeni in interpretirani. Glavni vzrok je seveda ta, da so Wendersovi filmi aktualni, moderni, delani danes, kar pomeni z zavestjo, da mora biti tudi njihov jezik popolnoma aktualen, se pravi rezultat časa, ki ga živimo, in seveda kot taki implicitno tudi rezultat vseh civilizacijskih in komunikativnih izkušenj, in to ne glede na to, da sporoča človekove univerzalne, mitične vsebine oziroma o njih razmišlja pogosto meditira in celo zelo kontemplativno, toda za senzibilnega gledalca nikoli hermetično. Tako seveda diskurz o njegovih filmih zahteva enako kompetentna teoretična izhodišča; piscev, ki le-ta obvladajo, pa ni v svetu nič več, kot je režiserjev Wendersovnega formata. Ker je verjetno res tako, so lahko moje ambicije seveda le parcialne, v upanju,

da bo vsaka temeljitejša analiza ene od konstitutivnih premis Wendersovnih filmov prispevala k bodoči, prepotrebni globalni interpretaciji. In ker so ti filmi tipični „odprti“ filmi, ki spodbujajo k razmišljanju, nikoli ne k enemu, ampak vedno k več, pogosto tudi kontradiktornim odgovorom, je lahko moje pisanje le premišljevanje in ne premislek.

Ena glavnih lastnosti, na katere se spomnim, kadar premišlujem o Wendersovih filmih, je poudarjeno pojavljanje različnih aparatov, ki jih danes uporabljamo za snemanje, predvajanje in hranjenje naših komunikacijskih sporočil: **Nick's Movie**, **Stanje stvari**, **V teku časa** so filmi o filmu, **Hammett** je pisatelj, v **Ameriškem prijatelju** je govora o slikarstvu, Wendersovi junaki radi fotografirajo, rišejo, pišejo, igrajo instrumente ali pripovedujejo in si sproti vse beležijo, v skoraj vsakem filmu je pomembna kakšna knjiga, fotografija ali časopisna notica, glasba je lahko spremljava, pogosto pa gre tudi za konkretno ploščo itd. Lahko bi torej rekli, da imajo v vseh njegovih filmih poleg igralcev isto semantično vlogo regulatorji raznih medijev, predvsem filmske kamere, fotoaparati, največkrat polaroidi, videoaparature, glasbeni avtomati ipd. Že od Vertova naprej prek Bergmana in Godarda opozarja vpeljava filmske kamere v vidno polje filma na rastočo samozavest filmskega jezika, pogosto pa tudi na njegove glavne lastnosti. Ustvarjalci različnih strok se pogosto sprašujejo o mitoloških in dejanskih začetkih svojega medija, saj to prispeva k razčiščevanju in pojasnjevanju posameznikovega odnosa do govorice, v kateri se izraža. Tako poznamo v umetnosti velika dela, ki so obenem refleksija, teoretični program in hvalnica lastnih izraznih sred-