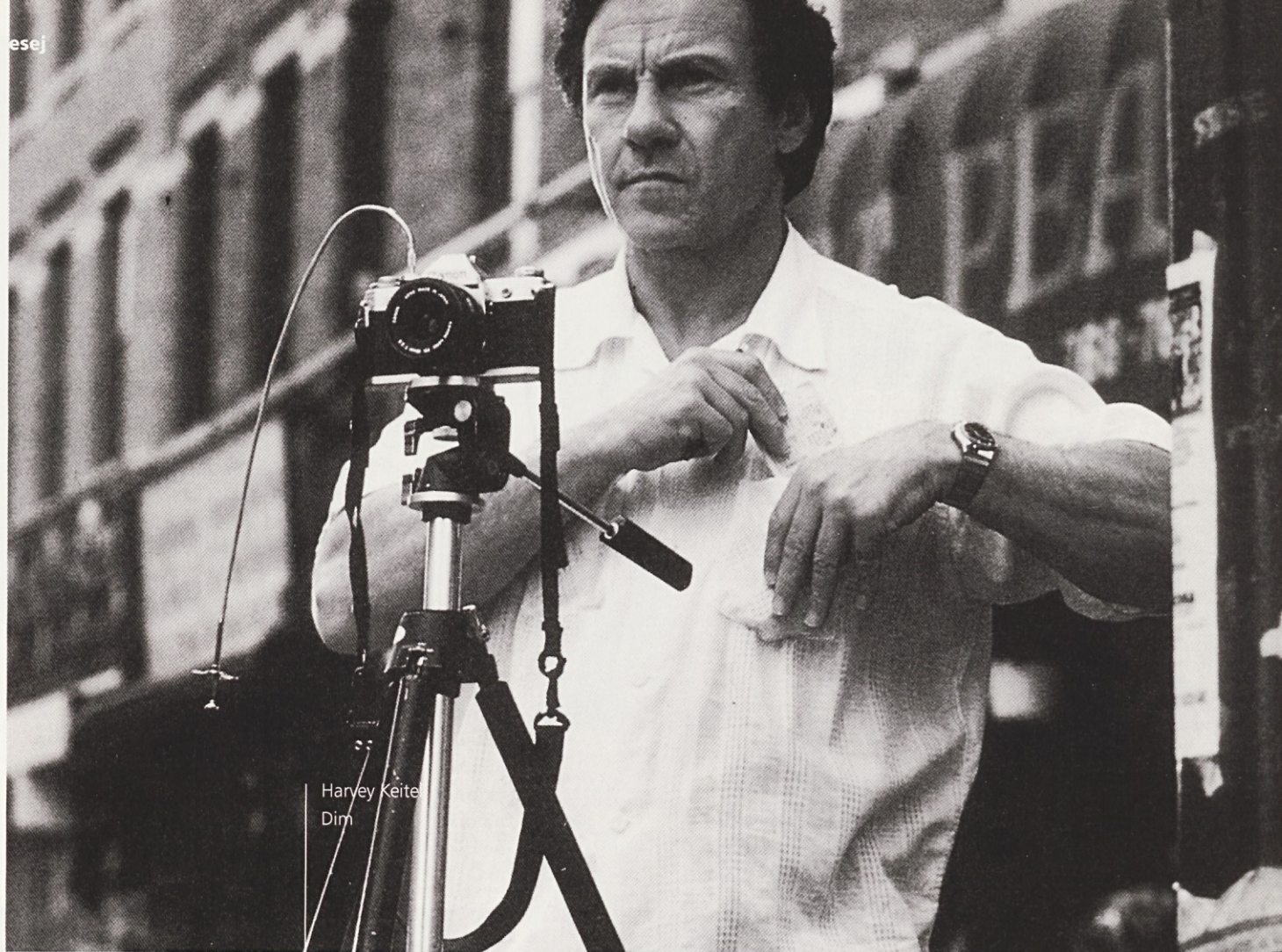




Harvey Keitel
Dim

moder v obraz skozi zaveso dima

"Če te bodo dobili s čikom, te bodo postavili pred zid. Danes tobak, jutri seks. Še nasmehniti se ne boš smel."
Auggie Wren v filmu *Dim* (Smoke, 1994)

Projekt, o katerem naj bi tekla beseda v pričujočem spisu – in ki je v zgodovini kinematografije bržkone dokaj neobičajen pojav –, je v večjem delu (meni znanih) razmislekov obravnavan kot svojevrsna dvojna ekspozicija istega izhodišča, oziroma na način, ki v drugem delu "filmskega dvojčka" prepoznava predvsem nekakšno nadaljevanje prvega. V nasprotju tovrstnim razdelavam pa moja izhodiščna misel izvira iz prepričanja, da imata filma – razen istega bazičnega prizorišča, istih ustvarjalcev in dela igralske ekipe, vključno s ključnim likom Auggia Wrena – pravzaprav kaj malo skupnega. Oziroma, kot je v pogovoru o uvodni sekvenci filma *Moder v obraz* (Blue in the Face, 1994) posrečeno ugotovil prijatelj Marjan, da nas (ki smo videli tudi *Dim*, in se nam je globoko v spomin usidrala "Božična zgodba Auggija Wrena") povsem preseneti reakcija Harveya Keitela, ker: "Auggie pač ni tak." Ravno ta začetni burleskni vložek je po mojem mnenju tisti, ki izrecno poudari, da imamo opravka z nekim drugim Auggijem, s tem pa seveda tudi s povsem drugim filmom.

S filmom, ki se od svojega predhodnika temeljno razlikuje... In ki suvereno predstavlja povsem neodvisno filmsko dejanje. Na tem mestu bi se tako tole razmišljanje lahko od *Dima* poslovilo, če se ne bi moj namen, da razvijem predpostavko o bistveni drugačnosti filmov, oklepal prav edine podobnosti, ki jo med obema filmoma prepoznavam: dejstva, da vsak film vsebuje svoj vrinjen tekst, ki opredeljuje izjavnost njegove govornice. V mislih imam na eni strani serijo fotografij v *Dimu*, ki jih Auggie Wren že celo desetletje vsako jutro točno ob osmih zjutraj snema z istega mesta nasproti Brooklyn Cigar Co., na križišču med 3rd Street in 8th Avenue, na drugi pa dokumentaristične video in filmske vloške, ki v *Moder v obraz*

prikazujejo utrip brooklynskega vsakdana. Na tisti segment v vsakem filmu torej merim, ki filmsko govorico nadgrajuje z besediščem nekega drugega – vizualnega – medija, s tem pa seveda odločilno vpliva tudi na izraznost samega filma. Vpeljava vizualnih postopkov, ki naj bi ne bili izvirno filmski, v teksturo sklenjene filmske celote seveda ni kakšna izvirna poglobitvena Waynea Wanga, pač pa v zgodovini kinematografije dokaj ustaljena praksa v delih režiserjev, ki raziskujejo razmerja različnih vizualnih govoric znotraj filmske estetike.¹ Zatorej tudi reflektivne osvetlitve takšnih procesov sodijo že med "klasične" tekste filmske teorije. Ali natančneje: filmska teorija se je pogosto opredeljevala do fenomena "fotografskega bistva" filmske podobe, kot – redkeje sicer – tudi do specifičnega estetskega režima video podobe. Kar pa predstavlja določeno enkratnost in univerzalnost, je način uporabe ne-filmskih vizualnih postopkov znotraj posameznega filma in pa seveda konsekvenc, ki iz tovrstnih procesov izhajajo. Uporaba ne-filmskih vizualnih praks v filmu je najpogostejše sredstvo, s katerim se opozarja na vprašanja – filmskega – razmerja z realnostjo, saj se bistvena drugačnost vsakega vizualnega medija meri prav v tem odnosu – odnosu do realnosti. S tem seveda nočem reči, da je film sposoben z dejanskostjo vzpostaviti zgolj en in samo takšen odnos, pač pa trdim le, da vizualnost drugega reda subvertira estetske ravni prav tiste umetnine, v katero je naseljena. V filmu *Dim* je fotografija ta, ki se v nekem trenutku poigra z estetskimi ravni filmskega in na ta način sam film predružači s poudarki, ki bi jih njegova avtentična govorica ne mogla izraziti s tolikšno nedvoumnostjo. Na eni strani – na narativni – fotografija v filmu deluje kot metafora, ki s svojo prisposodbičnostjo opredeljuje neulovljivo: smrt², na drugi – na estetski – pa akcent fotografije očitno razgali filmsko razmerje do realnosti – tisto razmerje, ki naj bi v (fikcijskem) filmu venomer ostalo njegovo – skrito – notranje bistvo.

Če bi si hoteli na tem mestu odločilni trenutek pobliže ogledati, se zdi potrebno navesti celotni izsek dialoga, kjer Auggie Wren (Harvey Keitel) prijatelju Paulu Benjaminu (William Hurt) razkazuje in razlaga svoje "življensko delo" – zbirko 4000 fotografij, posnetih vsak dan ob istem času z istega mesta:

P.(aul) B.(enjamin): "Vse so enake."

A.(uggie) W.(ren): "Res, več kot 4000 slik istega kraja. Križišče ob osmih zjutraj. 4000 dni različnega vremena. Ker moram biti vedno tu, ne grem nikoli na dopust. Vsako jutro na istem mestu ob istem času."

P. B.: "Neverjetno."

A.W.: "To je moj projekt oziroma moje življensko delo."

P. B.: "Neverjetno. Vendar ne vem, če kaj razumem. Kako si sploh prišel na to zamisel?"

A.W.: "Ne vem. Kar tako. Križišče je navsezadnje moje. No, to je le delček sveta, a tudi tu se kaj zgodi. Kot kjerkoli drugje. Je le zapis mojega koščka sveta."

P. B.: "Kar prevzame te."

A.W.: "Nikoli ne boš dojel, če boš tako hitel."

P. B.: "Kaj misliš s tem?"

A.W.: "Slik niti ne pogledaš."

P. B.: "Saj so vse enake."

A.W.: "Vse so enake, a vsaka se od druge razlikuje. Svetla in temna jutra, poletna, jesenska svetloba, dnevi med tednom in konec tedna, ljudje v plaščih ter ljudje v majicah in kratkih hlačah. Včasih so ljudje isti, včasih drugi. Včasih ti drugi postanejo isti, slednji pa izginejo. Zemlja se vrti in sonce jo obsije z različnih kotov."

P. B.: "Bolj počasi?"

A.W.: "Tako ti priporočam. Saj veš, kako je. Jutri, jutri, jutri. Čas teče po ustaljenem ritmu."

Preden pa se povsem posvetimo omenjeni seriji fotografij, ki nam jih velikodušno razkrije pogled filmske kamere, se zdi smiselno skreniti še k posameznim segmentom eseja "O nekaterih motivih pri Baudelairu" Walterja Benjamin. Ne toliko zato, da bi v njem morda našli odgovor na vprašanje – pisatelja – Paula Benjamin (sic!) – fotografu – Auggiju Wrenu, kako je prišel do ideje za svoj

življenski projekt – "Neverjetno. Vendar ne vem, če kaj razumem. Kako si sploh prišel na to zamisel?" –, temveč predvsem zaradi prepričanosti, da je v Benjaminovem tekstu moč zaslediti kar nekaj problemskih sklopov, na katere naletimo tudi v avtorskih postopkih Paula Austerja, scenarista *Dima* in so-avtorja obeh filmov³. Ob prerezu nekaterih motivov Baudelairovih ustvarjalnih praks se Benjaminova raziskava podrobno posveti vprašanju velemestne množice, ki naj bi močno vznemirilo prenekega literata konca devetnajstega stoletja. Fenomen množice in predvsem opazovalca le-te je najti v delih "fizionomov velemesta" kot so V. Hugo, E. A. Poe, E.T.A. Hoffmann⁴, sam Baudelaire in pa P. Valéry. Valéry, ki ima ostro oko za kompleks simptomov, ki določajo 'civilizacijo', takole opredeljuje eno izmed odgovarjajočih stanj stvari: "*Prebivalec velikih mestnih središč*", piše, "*ponovno pada v stanje divjaštva, hočem reči – osamljanja. Občutek, da moraš biti usmerjen k drugemu, ki je prej ves čas odseval kot potreba, se zlagoma izgublja v gladkem toku socialnega mehanizma. Vsaka izpopolnitev tega mehanizma broma nekatere načine obnašanja, nekatera čustva.*" Udobje izolira. Po drugi starni pa njegove uporabnike približuje mehanizmu. Iznajdba vžgalic v prejšnjem stoletju je botrovala nizu novotarij, ki jim je skupno, da z naglim gibom roke izzovejo mnogočleni niz procesov. "Med številnimi gibi vključevanja, metanja, sprožanja in tako dalje je postalo še posebej pomembno 'klikanje' fotoaparata. Pritisk s prstom je bil zadosten, da je nek dogodek ohranil za nedoločen čas. Aparat je trenutku zadal, takorekoč, posmrtni šok."⁵ Vzporednosti med tematiko opazovalca velemestne množice – v *Dimu* prav fotografa – lahko mirno dodamo tudi problem osamljenosti, ki je neizpodbitna usoda nosilnih likov *Dima*. Večina akterjev filma je namreč samotnih iskalcev izgubljenega časa, pa tudi tisti, ki niso izrecno sami, so osamljeni oziroma zazrti v neko pred-samostno preteklost. So v stanju, ki ga Auster vidi v takšni opredelitvi samote, ki ji najbolj ustreza angleški izraz *loneliness*⁶. Fizičen odraz tovrstne osamitve, ki jo je povzročila izguba ljubljene osebe, je telesni hendikep nekaterih akterjev; je brazgotina, rana, ki jo je pustila na telesih – in v dušah – teh ljudi omenjena Valéryeva opredelitev prebivalca velemesta; to vračanje nazaj v čas "divjaštva", ali kot pravi sam Wang, v občestvo "ranjenih živali": "Želela sva (s Paulom Austerjem, op. A.Š.), da bi bile vse osebe fizično ali psihično ranjene. Tako imamo Stockardovo brez očesa, Forresta brez roke, Harolda Perrineauja brez očeta, tukaj je Bill brez žene. To je film o ranjenih živalih."⁷ Iskanje vzporednic med Benjaminovimi analizami in pisanjem Paula Austerja nas ob spustu še za seženj globje v Benjaminov esej in s tem tudi korak v stran od Austerjevega pisanja za film privede do njegovega romana *The Music of Chance*⁸. Dejstvo je, da je roman, ki se ukvarja s problemom hazarderstva, izšel istega leta kot *Božična zgodba Auggeja Wrena*, kar navaja na misel, da so avtorja v tistem ustvarjalnem obdobju obsedala prav vprašanja, na katera trčimo ob prebiranju omenjanega Benjaminovega teksta. Kajti dejstvo je tudi, da se nemški filozof v poglavju, ki neposredno sledi zgornjemu navedku, povsem od blizu sooči s pojmovnostjo hazarda, ki ga, kot zbir naključnosti – zaradi zakonitosti, po kateri nobena posamezna igra ni v nikakršni povezana s predhodnjo – v paradoksnih primerjavi enač z delom "fizičnih" delavcev. Kajti vsak naslednji gib delavca za strojem je prav zaradi striktnosti ponavljanja v bistvu ločen od predhodnjega, kakor je vsaka naslednja karta, vsaka naslednja igra neprestano ponavljanje od začetka. S tem pa umanjka dejavnik izkušnje kot zavestne kontinuitete, ki naj bi pomenila nadgradnjo predhodnjega. "*Jasno je, da hazarder teži za dobitkom. Toda njegove želje po zmagi in priuživanem denarju ne moremo imenovati želja v pravem pomenu te besede. Morda ga v duši zadovoljuje strast, morda nekakšna odločnost. V vsakem primeru pa je v situaciji, ko si ne more pomagati z izkušnjo. Želja pa, prav nasprotno, spada v kategorijo izkušnje. Česar si človek želi v mladosti, ima na starost v izobilju*", pravi Goethe. Prej ko se želja izrazi, več izgledov je, da bo izpolnjena. Dlje ko želja sega v prihodnost, bolj se lahko nadejamo njene izpolnitve. Toda tisto, kar

je vodilo nazaj, v daljavo časa, je izkušnja, ki ta čas napolnjuje in razčlenja. Zato je izpolnjena želja krona, dosojena izkušnji. V ljudski simboliki lahko prostorsko daljavo zamenja daljava časa. Zato je zvezdni utrinek, padajoč v brezkončno daljo prostora, postal simbol izpolnjene želje. Rdeča biljardna krogla, ki se kotali v naslednjo luknjo, naslednja zgornja karta – sta pravi nasprotji zvezdnemu utrinku. Čas, ki ga vsebuje trenutek, ko človeku zasije svetloba zvezdnega utrinka, pripada s svojo zgradbo tistemu času, katerega je Joubert označil z njemu lastno gotovostjo. 'Čas,' pravi, 'se nahaja v večnosti; toda to ni zemeljski čas, čas sveta Ta čas ne uničuje ampak izpopolnjuje.' Ta čas je pandan peklenskemu času, v katerem se odigrava eksistenca onih, ki ne morejo dokončati ničesar, kar so začeli.⁹

Preskok, ki sem si ga iz sveta filma privoščili v svet besedne umetnosti se je zdel potreben iz dveh razlogov: Prvič, ker se mi dozdeva še kako pomemben pečat raziskave hazarda življenja, tematske obsesije, ki jo v teksturo *Dima* vnaša prisotnost Paula Austerja. Četudi je potrebno poudariti, da Auster zatrjuje, da ob vprašanju hazarda raziskuje predvsem fenomen naključnosti.¹⁰ In najbrž ne more biti zgolj naključje, da tudi W. Benjamin v svojih razmišljanjih o fotografiji (skupaj z gledalcem) čuti potrebo, da bi v fotografski podobi našel "iskrico naključja, tega Tukaj in Zdaj, s katerima je realno preželo karakter podobe; da bi našel neznanostno točko, kjer se je v obstoju tiste zdavnaj pretekle minute še danes in tako izrecno ugnezdilo bodoče, da ga lahko odkrijemo s pogledom nazaj."¹¹ Naključja, kot zbir nepredvidljivih, presenetljivih, nepričakovanih trenutkov v življenju, so tudi v *Dimu* nosilni členi "zgodbe": Auggie, ki razmišlja, kako bi zgolj nekaj hipov, ko bi ji vračal drobiž, če mu ne bi plačala z natančno vsoto, pisateljevo ženo ubranilo pred morilsko kroglo; Rashid, ki pisatelja reši pred drvečim kamionom; Rashidova prisotnost na kraju ropa, ki mu spremeni življenje, in pa seveda Auggijevo fotografiranje naključnih mimoidočih in mimovozečih iz točke vselej istega gledišča Mestoma so naključja prignana celo do paradoksnosti, ki proti koncu filma kulminira v Auggijevi "definiciji" paradoksa: "Če bo, bo, če pa ne, pa ne. Nikoli ne veš, kaj se bo zgodilo. Ko misliš, da veš, ne veš ničesar. Temu se reče paradoks." In drugič, ker je prav ob vprašanju hazarda W. Benjamin postavil tezo časovnosti, ki se v mnogočem dotika tudi vprašanje časa v problematiki obravnavanega filma – čas trenutka zvezdnega utrinka! –, s tem pa tudi časovnih razmerij med temporalnostjo filma in fotografije. In v našem primeru ne katerekoli fotografije, pač pa vedno iste, a hkrati venomer drugačne fotografije oz. serije le-teh – torej serije ponavljanj; ponavljajev, ki prav s svojo vseskozi-enako-drugačnostjo opozarjajo na paradoksnost naravo časa, ki na eni strani opredeljuje nje same, na drugi podobe, otrpljene na celuloidu, in na tretji čas, ujet v Barthesovo sintagmo "to je bilo". Pomenska zveza – noem fotografije –, ki bi lahko bila ključno vodilo nadaljnega razmišljanja, pa je vendarle vezana predvsem na eno samo fotografijo. V *Dimu* imamo res opravka z eno – vsako posamezno – fotografijo, hkrati pa tudi s serijo vedno enakih fotografij, v kolikor fotografijo določa tudi prizorišče, točka gledišča, kadriranje; opravka imamo z nepregledno množico ponovitev, z zgodbo, vselej isto, pa vendar venomer drugačno. S časom tedaj, ki je hkrati zgoščen v trenutku, obenem pa v nizu teh trenutkov zavezan kontinuiteti – nenehnosti trajanja.

"Če gre verjeti Bergsonu, je s predstavo trajanja (*durée*) človekova duša odrešena obsesije časa. Proust se je držal te vere in je z njeno pomočjo razvil vaje, v katerih se je celo življenje trudil obelodaniti preteklost, izpolnjeno z vsemi reminiscencami, ki so, v času njenega ostajanja v podzavesti, prodrle v njegove pore. Bil je edinstven bralec 'Cvetja zla', ker je čutil, da se tam dogaja nekaj sorodnega. Ne moremo dobro poznati Baudelaira, če ne upoštevamo Proustove izkušnje z njim. 'Pri Baudelairu,' pravi Proust, 'čas čudno razpada; le nekaj posameznih dni je razodelih: to so pomembni dnevi. Tako razumemo, zakaj so pri njem pogosti obrati, kot 'ko nekega večera' in podobno.' Ti pomembni dnevi, če rečem z Joubertom, so dnevi izpolnjenega časa. To so dnevi spomina. Ne določa jih nikakršno

doživetje. Niso povezani z ostalimi, ampak se, nasprotno, ločujejo od časa. Tisto, kar tvori njihovo vsebino, je Baudelaire formuliral s pojmom *correspondances* (skladnost), ki stoji neposredno poleg pojma 'moderna lepota'.¹²

Množica fotografij v zajetnih albumih Auggija Wrena pa izpričuje, da je pomemben vsak dan. "Vsako jutro na istem mestu ob istem času," je predpogoj, da lahko nastane "zapis koščka sveta", zapis, ki s svojo nepretrganostjo predstavlja trajanje samo, s svojo ponovljivostjo pa tisto, kar po Andrewu Benjaminu (prav zaradi skladnosti) ne more biti več objekt v razsežnosti spomina:

"Skladnost (...) zaznamuje razkol znotraj doživetja. Zajema doživetje v sedanjosti, ki je doživetje tistega, česar ni več mogoče doživeti. Doživeto je izgubljeno, pretekli čas zaznamuje tisto, kar ni več prisotno."¹³

Proces ponavljanja je na ta način moč primerjati z gibi delavca za strojem, z gibi, ki jih prav zato, ker "predstavljajo striktno ponavljanje" predhodnih gibov, ne moremo imeti za doživetje. Ti avtomatski, prazni gibi, ki ne predpostavljajo nikakršne končnosti, nobenega izpolnjenja, so sicer "umeščeni v spomin, toda ne da bi bili objekt zavestnega spoznanja."¹⁴ Z enako predpostavko albume fotografij v filmu na začetku lista tudi pisatelj, dokler ga fotograf ne opozori, da s takšno naglico ne bo ničesar doumel. Tedaj šele, v upočasnenosti, pisatelj začenja dojemati, da enakost vseh v sebi nosi različnost vsake posamezne, dokler ne naleti na eno samo: na fotografijo svoje žene, ki jo je pred štirimi leti ubila zablodela krogla ob roparskem napadu v bližini Auggijeve trgovine... Iz serije fotografij je zdaj izvzeta samo ena.

Tista, ki afirmira Barthesovo tezo "drugega punctuma": "Ta novi punctum, ki ni stvar oblike, pač pa intenzivnosti, je čas, presunljiva emfaza noema ('to-je-bilo'), njegova čista reprezentacija. Leta 1865 je mladi Lewis Payne poskusil ubiti ameriškega državnega sekretarja W. H. Sewarda. Aleksander Gardner ga je fotografiral v celici; čaka, da ga bodo obesili. Fotografija je lepa, fant tudi: to je studium. Punctum pa je: umrl bo. Hkrati berem: to bo in to je bilo; z grozo opažam predprihodnjik, katerega enju, zalog je smrt. Fotografija mi s tem, da mi daje absolutni preteklik poze (aorist), pripoveduje o smrti v prihodnjiku. Prešine me prav odkritje te ekvivalence."¹⁵

Barthesova trditev, da se konstativ fotografije ne nanaša na objekt, "pač pa na čas", zadobiva v *Dimu* polno potrditev. Ker pa je film sam pravzaprav metafora o času, ne preseneča, da se avtorja v nadaljevanju poigrata tudi s paradoksnostjo narave časa. Če je fotografija v filmu ključni metaforični moment, ki uveljavlja vprašanje temeljnih prvin fotografske podobe in nas zategadelj nezadržno napeljuje k misli na časovna potovanja, s tem pa seveda na Mesto slovesa (La Jetée, 1962) foto-roman Chrisa Markerja – najboljši film vseh časov (Marcel Štefančič, jr.), ki potovanje skozi čas omogoča prav s priklicem mentalnih podob, ki so se ohranile v (pod)zavesti glavnega junaka, in se na ta način iztrgale jarmu linearnega časa –, je deklarativna raven fotografije kot zamrznjenega časa zajeta v zgodbi smučarja, ki se je ponesrečil nekje v Alpah. V zgodbi, ki jo Paul Benjamin pripoveduje svojemu rešitelju in varovancu Rashidu (ali Thomasu ali kamur že koli): P. B.: "Dobro me poslušaj. Pred petindvajsetimi leti je živel fant, ki je šel sam smučat v Alpe. Sprožil se je plaz in fanta je pogoltnil sneg. Njegovega trupla niso nikoli odkrili."

R.: "Konec?"

P. B.: "Ne še. Imel je sina, ki je bil takrat še čisto majhen. Leta so minevala in tudi on je postal smučar. Lansko zimo se je sam odpravil v gore smučat. Bil je nekje na sredini spusta, ko se je zaustavil ob veliki skali, da bi pomalical. Ko je ravno odvijal sendvič, se je ozrl navzdol in tik ob svojih nogah zagledal zamrznjeno truplo. Sklonil se je, da bi bolje videl in naenkrat začutil, da gleda v ogledalo, da gleda samega sebe: tam leži mrtev, truplo pa je nedotaknjeno in zamrznjeno v kosu ledu, kot da bi čakalo na ponovno oživitev. Spravi se na vse štiri in pogleda mrtvecu v obraz. In spozna, da zre v obličje lastnega očeta. Najbolj čudno pa je, da je oče zdaj mlajši od sina. Sin je zrasel v moža in je tako starejši od očeta."

To soočenje sina z lastno podobo v zamrznjeni in s tem minevanju uplenjeni podobi mrtvega očeta – soočenje s preteklim, ki pa je, kakor žuželka v jantaru (Peter Wollen), ohranjeno popolnoma nespremenjeno – bi bilo moč pojmiti kot izpričanje "usode fotografije": "Usoda Fotografije je torej taka: kar me napeljuje, da verjamem (res je, enkrat na kolikokrat?), da sem našel 'pravo popolno fotografijo', povzroča nezasišano zlitje realnosti ('To je bilo') in resnice ('To je to'); je hkrati trdilna in vzhicena; podobo pelje do tiste brezumne točke, kjer je čustvo (ljubezen, sočutje, žalovanje, zanos, želja) jamstvo za bit."¹⁶ V filmu *Moder v obraz* predstavljajo vrinjeni odlomki – zaradi mnogoterosti nivojev podobe: dokumentarni video vložki, dokumentarni filmski posnetki, igrani film kot dokument – odraz celotne, tako vsebinske kakor estetske, mnogoplastnosti samega filma, čeravno bi bilo moč trditi, da ima film pravzaprav zgolj eno nosilno tematiko: nostalgijo. Iskanje pravega razmerja med "realnim" in "fiktivnim" v izjavnosti filma, ki naj bi bilo tudi predpogoj njegove narativne uravnoteženosti, je bržkone onemogočilo tisto filigransko natančnost, s kakršno je fotografija v *Dimu* postala takorekoč vizualni traktat o razmerju – oziroma o enem izmed možnih razmerij – med filmsko in fotografsko podobo. Razmerja nivojev podobe, ki jih *Moder v obraz* vzpostavlja, so zatorej mogoče bolj poljubna, vendar pa prav tako v veliki meri merijo odnos filma do realnosti oziroma tisti segment v njem, ki zgodovino filma že od samega začetka cepi na dva pola: na tega, ki "verjame v podobo" in onega, ki "verjame v realnost". Na tem mestu bi se bilo zagotovo zanimivo pozabavati s posameznimi drobcami, ko "igrani film" zadobi status dokumentarnosti: v mislih imam inserte iz filma *A walk in the sun* (1954), Lewisa Milestona, ki kot vizualni navedki podčrtavajo Auggijevo spominjanje razlogov, zakaj je začel kaditi. Toda, ker je bila moja začetna namera naperjena na vprašanje ne-filmskih vizualnih praks v filmu, se bom posvetil predvsem videu, kot enemu izmed treh postopkov vdora realnosti, ki sta jih, v prid estetični nadgradnji filma *Moder v obraz*, uporabila Wang in Auster. Video – kot ena izmed form, ki zaradi svoje "...zmožnosti, da služijo kot nekaj vrhunski, privilegirani, simptomatični indeks zeitgeista; da obstajajo, če uporabimo sodobnejši izraz, kot kulturna dominantna nove socialne in ekonomske povezave; da obstajajo – če zdaj končno pogledamo s filozofsko najustreznejše plati – kot najbogatejša alegorična in hermenevitična sredstva za nov opis samega sistema"¹⁷ –, je po trditvah Frederica Jamesona najresnejši kandidat za današnjo kulturno nadvlado. Ena bistvenih značilnosti, ki video ločuje od drugih, predvsem filmskih praks, je po Jamesonu časovnost videa; "video čas" je realni, ne-fikcijski čas, je odštevanje realnega časa, minuto za minuto, prav tako kot ga odšteva merilec v ekranu video iskala. V igranem filmu je realnost (skoraj) vedno vnaprej zgoščena, pred-skrajšana, skozi pomenskost posameznih narativnih tehnik. Film s tem resnični čas zamenjuje s fiktivno in vnaprej skrženo časnostjo, kar se očitno razkrije v primerih, kadar film preskoči nazaj v resnični čas. "Resnični čas v tem smislu je objektivni čas; torej čas predmetov, čas, odvisen od meritev, od katerih so odvisni predmeti. // Skušal sem namigniti, da je video enkrat – in v tem pomenu zgodovinsko privilegirani in simptomatičen –, ker je edina umetnost ali medij, v katerem je ta dokončni šiv med prostorom in časom prostor forme, in tudi zato, ker njegova mašinerija edinstveno obvladuje in razoseblja tako subjekt kot objekt in spreminja prvega v kvazimaterialni zaznavni aparat za strojni čas slednjega in za video podobo 'celostnega pretoka'."¹⁸

Jameson izrecno obravnava le video kot "eksperimentalni video ali 'video art'" in kot "komercialno televizijo" (kar Anne Friedberg združuje pod skupnim imenovalcem televizualnost) ter ga striktno ločuje od "dokumentarnega videa". Dokumentarnemu videu celo priznava zmožnosti, da doseže nefiktiven status, enak temu, ki je lasten "eksperimentalnemu videu", četudi je prepričan, da večina dokumentarnih videov – in filmov – še vedno "projicira nekakšen

čas – v osrčje svoje estetske ideologije in njenih doslednih ritmov in efektov."¹⁹

A potrebno je poudariti, da v tem primeru ni časovnost ta, ki bi bila bistvenega pomena za konstituiranje – filmske – realnosti, pač pa je tisto, kar radikalno ločuje nivoje podob in s tem omogoča – pogojno! – kulturno hegemonijo novega medija, predvsem vizualna struktura video slike. "Metamorfoza je naravni režim video slike: ta potemtakem nima nobenega naravnega razmerja s kakšno realnostjo,"²⁰ zatrjuje Pascal Bonitzer in tako zelo zaostrojuje problem, saj naj bi bila v filmu *Moder v obraz* prav video-podoba eksplicitni dokument dejanskosti. Realnosti, ki je na filmu "lahko a posteriori ponarejena, vendar je a priori tu in prav ona se vtisne in napravi vtis."²¹ Kje je torej finta, kje je prevara, ki nas prepriča, da so video vložki relevantni odraz resničnosti vsaj v tolikšni meri kot inserti dokumentarnega filma ali dokumentarnost odlomkov igranega? Dozdeva se, da je predvsem metoda dela – v našem slučaju postopek *cinéma vérité* – tista, ki omogoči, da zmore tudi medij, ki nima več nikakršnega razmerja z realnostjo, kjer "ne gre več za vprašanje resnice ali laži in kjer se vse dogaja tako, kot da je slika sama svoj lastni izvor forme in vsebine"²², priglufati vtis, da imamo še vedno opravka z neposrednim posnetkom realnosti. Gre za dovolj razvpit dokumentaristični postopek, ki je v začetku šestdesetih težil za izpo(po)lnitvijo davne ideje sovjetskega avantgardističnega režiserja Dzige Vertova o kinu-resnici. Vertovove eksperimentalne "dokumentaristične" zahteve po "Kino-Resnici" so bile v mnogočem pogojene s tehničnimi standardi, ki jih je bilo v obdobju zvočnega filma moč zares uveljaviti šele z izpopolnitvijo prenosnih magnetofonov v drugi polovici petdesetih let. Prav možnost sinhrona snemanja zvoka je – poleg takrat že zelo lahkih prenosnih kamer, velikega izbora objektivov, lahke in močne razsvetljave, izredno občutljivega filma –, zelo olajšala snemanje na lokaciji in botrovala oživitvi ideje "neposrednega filma" oz. prav v hommage Vertovu in njegovim "Kino-Resnicam" *cinéma-vérité* poimenovanim ustvarjalnim postopkom Jeana Roucha, Edgarja Morina ali Chrisa Markerja. Postopek, ki je v Ameriki dobil bližnjega sorodnika v principu, imenovanem *direct cinema*, se je kmalu naselil tudi v fikcijskem filmu, sprva v delih avantgardistov kot npr. Godard, Rosi, Makavejev, pozneje pa je postal ena izmed standardnih stilnih variant igranega filma. Znotraj produkcije – in zgodovine – dokumentarnega filma naj bi *cinéma-vérité* predstavljal tisti način reprezentacije realnosti, ki ga Bill Nichols poimenuje: "vzajemni način". To je način, kjer režiser, oziroma snemalec (pogosto v eni osebi) ni več zgolj oddaljeni opazovalec, zapisovalec dogodkov, ampak aktivni udeleženec le-teh. In to ne samo kot Vertovov kameraman, kinok,²³ pač pa se lahko v dogajanje vključuje kot soudeleženec, razsojevalec, mentor, provokator. Zato je podoba v nenehni povezavi z zvokom, z govorom, če ne temu celo podrejena, saj so prevladujoči verbalni načini takšnega dokumentarca komentar, intervju, psevdodialog ali psevdomonolog; torej razlage – videnja ali mnenja – udeležencev dogodka, prebivalcev kraja, prič zločina, žrtev nesreč. Zaradi svoje zvedavosti, ki naj bi objektiv in mikrofoni čimbolj približala dogajanju, podoba pogosto zdrsne iz okvirov ustaljenih normativov snemanja; izmakne se pravilom, ki določajo slovnico filmskega jezika: nenavadni rakurzi, nedoločljivi plani, nekonvencionalni rezi in nepričakovani spoji so povsem običajni v tovrstnem podajnjem dejanskosti. V prikazovanju, ki mu naj bi bilo najpomembnejše dejanje samo, umeščeno v konkretni socialni in zgodovinski kontekst. "Gledalec vzajemnega filma pričakuje, da bo priča podajanja historičnega sveta, kot ga zaznava tisti, ki v njem prebiva in ki z značilnostmi svojega bivanja določa specifično razsežnost filma."²⁴

Dokumentarni video posnetki v *Moder v obraz* so povsem poljubni izseki iz utripa brooklynskega vsakdana, nadgrajeni z razmišljanji njegovih prebivalcev o posebnostih tega koščka sveta. Tako dandanes kakor v polpretekli zgodovini. Metoda dela, ki bi jo lahko imeli za strnjeni povzetek postopka *cinéma-vérité*, omogoča, da zadobijo statistični podatki o Brooklynu, ki jih navajajo naturščiki v

filmu kot nekakšen vezni tekst med "igranim" in "dokumentarnim" delom filma, realno podoba; da postanejo odraz vsakdanjega življenja. In s tem uravnotežijo avtorska hotenja, da bi zmes igranih gagov in odlomkov podajana dejanskosti postala nostalglični zapis o "svetu, ki izginja".

A ostaja vprašanje, zakaj je v segmentih, ki prikazujejo današnji utrip velemesta, uporabljena prav video-tehnika? Najpreprostejši odgovor bi verjetno bil: zaradi denarja. Še posebej, ker je način, kako in s kakšnimi sredstvi je film nastajal, postal že prav razvpit. Toda najenostavnejši odgovor ni vedno tudi pravi. Zatorej mislim, da je video-del v *Moder v obraz* hoteni pandan Auggijevim fotografijam v *Dimu* prav zaradi potrebe, da bi tudi drugi film spregovoril o realnosti z ne-filmsko vizualno govorico. In s tem dobil tisti učinek, ki ga filmski jezik išče takrat, kadar želi posebej poudariti, da govori o času, oziroma, da je čas središčna obsedenost, ki ga prežema. In da navzočnost časa v zgolj eni izmed svojih oblik dandanes – v času, ko naj bi se realnost dokončno preoblikovala v fluktuacijo podob – ne more biti nikakršna garancija realnosti, kajti realnost "še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda."²⁵ Ker sem na začetku spisa vehementno zatrjeval, da oba filma nimata pravzaprav ničesar skupnega, je sedaj napočil trenutek, da svojo zmoto skesano priznam. Obe mojstrovini sta razmislila o shizofreni naravi časa. Le da *Dim* raziskuje razsežnost časa v njegovi strnjeni obliki – čas trenutka smrti, oziroma tisti, ki ga Walter Benjamin poimenuje izpolnjeni čas, medtem ko ga *Moder v obraz* meri v neulovljivosti njegovega izmuzljivega bistva – kot tok, v katerem se ničesar ne ohranja. Ali če naj si pomagam z Metzovim razmišljanjem o filmu in fotografiji: "Film mrtvim povrača videz življenja, krhki videz, ki pa ga krepijo pobožne želje gledalca. Fotografija pa, nasprotno, zaradi objektivne sugestivnosti svojega označevalca (negibnosti in nemosti) vzdržuje spomin na mrtvega kot da je mrtev."²⁶ Razliko, ki jo Christian Metz vidi v negibnosti in nemosti fotografije ter gibanjem množice podob na filmu, je razlika med brezčasnostjo fotografije, ki je enaka brezčasnosti "podzavesti in spomina", medtem ko je gibanje vsebnost časa samega. Negibnost in nemost pa sta obenem tudi temeljna simbola, ki predstavljata smrt. In fotografija je po Metzu – in seveda ne samo po njem – na mnogo načinov povezana s smrtjo. Ne zgolj v simboličnih konotacijah, ki enačijo akt fotografiranja s strelom, fotoaparata pa z orožjem, ali tistih, ki hipnost posnetka obravnavajo kot trenutek iztrganja objekta iz obstoječega sveta v drug svet, v "drugačno vrsto časa", pač pa tudi v simboliki smrti kot dejanja odrešitve: "Fotografski posnetek je trenuten in dokončen, kot smrt in kot ustroj fetiša v nezavednem, ki je določen s pogledom v otroštvu ter pozneje nespremenjen in vseskozi dejaven. // Dubuis opozarja, da z vsako fotografijo neznamen delček časa, brezobzirno in za vedno uide svoji običajni usodi in se tako zaščiti tudi pred lastnim izničenjem."²⁷ Izogne se tisti usodi, ki jo v življenju, kjer naslednji trenutki neprestano izpodrivajo predhodne, imenujemo pozaba. Če torej fotografija, s svojim dejanjem usmrtitve delčka časa in prostora, ta drobci – kot svojevrstni konservator –, v nasprotju s spremenljivostjo zunanjega sveta vseskozi ohranja v nespremenjenosti, pa "film objekt, potem ko si ga je enkrat prisvojil, povrne v razvijajoči se čas, istoveten tistemu, ki ga živimo."²⁸ In prav na sredo tega razmerja – med čas življenja in čas smrti – bi mogli končno umestiti obravnavano dvojico filmov. Namreč: kadar se film (četudi zgolj posredno) sprašuje o svoji lastni naravi, se slej ko prej sooči tudi z vprašanjem svojega rojstva in smrti. In kakor je fotografija v eni izmed svojih bivanjskih oblik – v sosledju množstva fotogramov – dejavnik, ki je, kot njegovo skrito bistvo, za film življenskega pomena, postane v trenutku, ko hoče biti ona (ena!) sama – njegova smrt. Po drugi plati pa naj bi šele fotograf film osvobodil prisile njegovega lastnega časa in mu tako odprl vrata tja, kjer bi se mogla izpolniti zahteva Rolanda Barthesa: potreba po "rojstvu filma v njegovo zrelost".

Opombe

- 1 V ilustracijo naj omenim samo Wima Wendersa, ki v svojih filmih omenjena sredstva ne le s pridom izkorišča, pač pa je o njih tudi pogostokrat razpravljala v svojih razmislekih o postopkih filmske ustvarjalnosti. Ali pa Larsa von Trierja, ki je – da bi dobil željeni optični učinek – velik del *Loma valov* presnel na video in ga nato prenesel nazaj na celuloide.
- 2 Podčrtati velja, da ne gre za metaforičnost fotografije na sebi, pač pa ima metaforično vlogo zgolj njena "pojavitve" v filmu. Ali kot pravi R. Barthes: "Navzočnost stvari (v nekem minulem trenutku) na Fotografiji ni nikoli metaforična; in kar zadeva živa bitja, tudi njihovo življenje ni zgolj metaforično, razen če fotografiramo trupla; a celo tedaj: s trupli postane fotografija grozljiva prav zato, ker potrjuje, če lahko tako rečem, da je truplo živo kot truplo: to je živa podoba mrtve stvari." R. Barthes: *Camera lucida: zapisi o fotografiji*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1992, str. 70.
- 3 a) V najavi intervjuja za *Magazine Littéraire*, je Paul Auster predstavljen kot "eden najbriljantnejših pisateljev svoje generacije", temeljni tematski sklopi njegovega ustvarjanja pa naj bi bila vprašanje samote, razdvojenosti in naključnosti. "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austerom"; navajam po prevodu Ivana Dobnika za oddajo: "Pogledi na sodobno umetnost" na tretjem programu Radia Slovenija.
- b) Tako *Dim* kakor *Moder v obraz* sta predstavljena kot: "A film by Wayne Wand and Paul Auster".
- 4 W. Benjamin, "O nekim motivima kod Baudelaira"; v: W. Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str.177-221; str. 199-200.
- 5 Ibid. str. 199-200.
- 6 "V angleščini sta dve besedi za oznako samote. Je solitude in tudi loneliness. Loneliness označuje občutje zapušenosti. Pomeni: nočem biti sam, čutim težo samote, hočem biti z drugimi. Solitude je v angleščini nevtrana. Gre preprosto za opis stanja: sam si. Loneliness vzbuja več čustev in občutja." "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austrom", ibid.
- 7 W. Wang; v: A. Rennet, "Joy Luck Club director Wayne Wang talks about the art of film, empty rooms, and working with all-star cast in a Brooklyn tobacco shop". Vir: Internet.
- 8 Po romanu "The Music of Chance" je l. 1993 Philippe Haas posnel film z naslovom Glasba hazarda. "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austerjem", ibid.
- 9 W. Benjamin, ibid., str. 203-204.
- 10 "Je neizogibnost in so naključnosti in življenje ni nič drugega kot naključnost. Zadoštuje odpreti oči in se ozreti po vaših bližnjih, torej po vaših prijateljih in ugotoviti, koliko resničnega življenja se odvija v njih. Mi smo, nenehno, plen vsakdanjih naključij. Mislim samo na eno besedo: neizogiba. Sta dva pomena: filozofski in vsakdanji - odvisno o čem govorimo, npr. o avtomobilski nezgodi. Po definiciji nezgoda ni predvidljiva. Spada k stvari, ki se zgodi - nepredvideno. In naše življenje je sestavljeno iz 'nezgod'. Zelo me zanimajo tudi nezgode, ki se ne zgodijo! Možnost obstoji... Človek prečka ulico in za las uide verjetnost, da bi ga povozil avto... Ta milimeter, ki se mu ima zahvaliti za življenje, me privlači. Tako majcena razdalja, ki prispeva k oblikovanju življenja." "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austrom", ibid.
- 11 W. Benjamin, "Mala povjest fotografije"; v: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga, 1986, str. 152-165; str.154.
- 12 W. Benjamin, "O nekim motivima...", ibid., str. 206-207
- 13 A. Benjamin, "Tradition and experience: Walter Benjamin's 'On some motifs in Baudelaire'"; v: *The problems of modernity: Adorno and Benjamin*, ed. by A. Benjamin, Routledge, London, 1991, str. 122-140; str. 131.
- 14 Ibid. str. 132.
- 15 R. Barthes, ibid., str. 82.
- 16 Ibid. str. 97.
- 17 F. Jameson, "Nadrealizem brez nezavednega"; v: F. Jameson, *Postmodernizem*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1992, str. 132-159; str. 134.
- 18 Ibid., str. 140.
- 19 Ibid., str. 139.
- 20 P. Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1985, str. 26.
- 21 "Povsem drugače deluje video," nadaljuje Bonitzer. "Neprosojni magnetni trak nima nič skupnega s prosojnim in občutljivim filmskim trakom. Video ne ponareja optične realnosti, saj deluje na drugem področju - je neposredno ročen, ali bolje, 'digitalen'. Slika je takoj izpostavljena neskončnemu razstavljanju in se skoraj naravno ponuja nefiguativni obravnavi." Ibid., str. 25.
- 22 Z. Vrdlovec, "Diegeza", Knjižnica Ekran, 1983, str. 15-20 - (izšlo kot priloga revije Ekran); str. 18.
- 23 Vertov je že v prvi polovici dvajsetih let tega stoletja postavljala kamermana - kinoka - na operativno raven, ki naj bi ga prav z "neprestanim gibanjem" osvobodila človeške nepokretnosti: "...približujem se predmetom in se od njih oddaljujem, splazim se podnje, zavijim se nanje, gibam se vzporedno z nozdrvmi konja v galopu, s polno hitrostjo se zarezem v množico, drvim pred vojaki v teku, preobračam se na hrbet, poletim skupaj z letalom, padam in vzletam družno s telesi, ki padajo in vzletajo." D. Vertov, "Kinoki. Prevrat"; v: Teorija filma, priredil D. Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 272-280; str. 276-277.
- 24 B. Nichols, *Representing reality*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991, str. 56.
- 25 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana 1997, str.46.
- 26 C. Metz, "Photography and fetish", October, 34 / Fall 1985, str. 81-91; str.84.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.