

ČAS RAZKRIJE VSE

Če so nas Kubrickove *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999) naučile, da se je neko stoletje nepovratno končalo in da začenjamo živeti v časih dokončnega sprijetja fikcije in faksije, nerazločljivosti stanja sanj in stanja stvari, razpetega med najabstraktnejšo oddaljenost systemskega nasilja pomnogoterjenih podob in najkonkretnejšo bližino zagat globoke teme intime, potem smo z *Nepovratnim* prispeli v čas, ko si lahko morebiti ključna vprašanja sodobnega sveta zastavljamo le še na meji med tovrstnimi pomnogoterjenimi podobami in brisanimi prostori. V tem smislu bi bila lahko vest o ločitvi Monice Bellucci in Vincenta Casela (ona se hoče posvetiti karieri, on pa hrepeni po otroku) tisti dežnik, ki bi nas obvaroval dokončnega padca v utripajočo belino Noéjevega stroja, vendar se lahko šele prek nje vprašamo – v kakšnih pogojih lahko individual(izira)na zgodba zaplodi kolektivno izkušnjo? Odgovor *Nepovratnega* nikakor ni boleč zaradi pogojev njegovega nastanka (Noé ga je lahko izsanjal šele potem, ko sta glavna igralca privolila v sodelovanje in s tem zagotovila relativno visok proračun), temveč usoden prav v smislu ukinjanja tiste razdalje, skozi katero smo (vsaj za nazaj) skušali vzpostaviti distanco do brutalnih podob nasilja in s tem gledati do konca. Noé je v obeh predhodnih filmih to neznosnost blažil, distanciral in ironiziral z "umikom" v Francijo 60-ih in 70-ih, kjer lahko kot nekakšni potujitveni efekti delujejo opozorilni mednapisi, zastrašujoči glasbeni vložki, zvočni šoki in hipni preskoki od totalov na detajle, tokrat pa je razdalja med zunanjo in notranjo podobo ukinjena. Kot da bi ne bilo dovolj, da se zavemo, da nam lahko do živega pride šele tako in šele takrat, ko je vzpostavljeno okolje, v katerem se Marcusu na zabavi zareče in se predstavi kot Vincent (fiktivnemu liku, ki ga igra Vincent Cassel, je ime Marcus) in da lahko med Monico in Alex mestoma zarišemo enačaji, smo prignani v položaj, ko si fiktivne nesreče ne moremo razložiti drugače kot "resnične" ne-sreče.

Bi se končalo drugače, če bi potegnil črtico manj? Bi preživela, če se bivšemu fantu ne bi pokvaril avto? Če ne bi poslušala punce, ki se ji je zdel tunel bolj varen kot prečkanje ceste? Je "moral" v Rectumu umreti še en človek? Zato, ker je Guillermu Nuñezu iz žepa padla denarnica? Na neki, najbolj temeljen in pošten način bi bilo treba ob *Nepovratnem* molčati, molčati zato, da se na eni strani ne bi ujeli v modrovanja o resnici intime in izgubljene nedolžnosti, "za zmeraj zaznamovane z brazgotinami", na drugi pa v razglabljanja o okusnosti, vzdržljivosti želodca in štetju ljudi, ki so med projekcijami zapuščali dvorano, a nas obenem samo rine proti spraševanju, ali je temeljne stvari, vprašanje časa in ne-časa, mogoče premisliti šele takrat, ko nas kdo skozi nesrečo pripelje do belega utripanja svetlobe, do samega časa.

Nikakršno naključje ni, da se ob Noéju tokrat najdemo sredi sveta, prepolnega referenc, ki prevprašujejo smisel – od zaključnega Beethovna, ki ga Noé povzame po *Zardozu* tistega Johna Boormana, ki je v *Odrešitvi* (*Deliverance*, 1971) zrežiral mučno posilstvo, do kadrov-sekvenc kot poklona Kalatozovemu filmu *Jaz sem Kuba* (*Ya Kuba*, 1964) in, končno, plakata astralnega otroka nad njeno in njegovo posteljo. Če je Chion svojo knjigo o *Odiseji 2001* zaključil prav s tezo o astralnem otroku kot potomcu Cruisa in Kidmanove iz *Široko zaprtih oči*, je to bitje v *Nepovratnem* zadnja podoba, ki jo vidimo, preden se nam zvrsti na zelenici visoko nad Parizom, zvrsti na nebu, zvrsti v pulzirajoči belini. Ob tem velja ponoviti del uvodnega odstavka iz Walkerjeve knjige o Kubricku: "Le redki režiserji imajo konceptualni talent – namreč talent za to, da znajo kristalizirati vsak film, ki ga delajo, v kinematografski koncept," ki ga Stojan Pelko ob analizi *Široko zaprtih oči* sklene v tale aksiom:

"stroga konceptualna praksa, ki konstruira formo, da bi razkrila vizijo". Vedno bolj sem prepričan, da pri *Nepovratnem* ne gre le za preverjanje vzdržljivosti očesa, preigravanje fantazem sodobnega sveta, kritiko nasilja, vprašanje morale, intime, maščevanja, spoštovanja zakona in zakonov, za dokument o duhu *début de siècle*, temveč prav za ta redki dar konstrukcije forme, ki se razkrije v vizijo – za poskus upo-dobitve (privilegirano kinematografskega) koncepta časa.

Tako "pripovedovalna" strategija vzvratnega nizanja dogodkov v temeljih zamaje uveljavljeno mnenje o potekanju časa. Kar naenkrat, takoj po najavni špici, smo vrženi v svet, osvobojen težnosti. V njem kamera in z njo naš pogled plavata po prostoru, ne da bi iskala, temveč zalezovala. Zalezovala takrat in tam, kjer, z besedami Sergeja Daneyja, "izginejo vse orientacijske točke in ni nič več zanesljivo". Gibanje se za hip umiri takrat, ko naleti na dve telesi, masiven blok telesa Philippa Nahona, Noéjevega osrednjega junaka iz prejšnjih dveh filmov, in krhko utrujen tresljaj telesa Noéjevega prijatelja Stephana Drouota, "morda najboljšega režiserja naše generacije, ki je jedel preveč amfetaminov in zdaj živi v psihiatrični bolnici". Eden izmed njiju med mnogimi tišinami reče, da "ni kriminala, samo dejanja so", drugi, da "čas vse uniči". In spodaj zatulijo policijske sirene. Vrtoglavost kadra-sekvence kot čista optična in zvočna situacija. Morda svet, ki se vseskozi skuša prizemljiti, postati, pričvrstiti na sedanost teles, a ga njegova neskončna razpetost med preteklost in prihodnost, nazaj in naprej hkrati, sproti odnaša v poljubne smeri. Med trenutek in večnost. Bi se (lahko) končalo drugače, če bi? Bi se sploh (lahko) začelo? Morda svet, kjer akcenco in substanco določa forma časa kot tiste kategorije, ki zmore preizprašati vsak formalen model resnice. Bi (oči) bolelo manj, če bi Noé čas potopil v mnenjsko normalnost in sledil akcijski kontinuiranosti? Bi tedaj sploh zmogli tako daleč, tja, kjer se morebiti lahko soočimo s "čisto prazno formo časa", ne-časom in vse-časom, pulzirajočo belino, morda stanjem stvari znotraj Kubrickovega monolita, morda svetlobo naprave za brisanje spomina iz *Mož v črnem* (*Men in Black*, 1997)? Nekdo je nekaj videl, nekdo je nekaj slišal. Nekdo ni nič videl, nekdo ni nič slišal. Pulzirajočo belino in v njej zvok stroja, tako podobnega brnenju filmskega projektorja.

V njem se tako še vedno in vedno znova skriva eno izmed poslednjih velikih vprašanj, vprašanje časa, Noéjev film pa nas skozenj mestoma gleda kot njegova kratka zgodovina. S triindvajseto serijo *Logike smisla* Gillesa Deleuza bi ga lahko imenovali kar Kronos in Aion, če pa bi začeli v neki drugi poljubni hitrosti in smeri, bi ga prečila časovna puščica Stephana Hawkinga. Na neki, najbolj temeljen in pošten način bi bilo treba ob *Nepovratnem* torej molčati, a skušajmo o njem vsemu navkljub spregovoriti z besedami nekoga drugega: "Zdaj pa predpostavimo, da je Bog sklenil, da se vesolje sicer konča v stanju popolnega reda, prav nič pa ni važno, v kakšnem stanju se začne. Se pravi, da bi bilo vesolje v prejšnjih časih najbrž neurejeno. To pa bi pomenilo, da se nered sčasoma manjša. Videli bi razbite skodelice, kako se sestavljajo in skačejo nazaj na mizo. Toda tako bi videli samo tisti ljudje, ki bi živeli v vesolju, v katerem se nered sčasoma manjša. Menim, da bi takšnim ljudem psihološka časovna puščica kazala nazaj. Se pravi, spominjali bi se dogodkov iz prihodnosti, ne pa tudi tistih iz preteklosti. Ko bi se skodelica razbila, bi se spominjali, da je bila na mizi, ko pa bi bila na mizi, se ne bi prav nič spominjali, da je bila na tleh." (Stephen Hawking, *Kratka zgodovina časa*, CZ, Ljubljana, 1990, str. 137)

Le temps détruit tout.

