



pogib in počas

Stojan Pelko: *Pogib in počas. Podobe Wima Wendersa*.
 Andrej Šprah: "Utrujen od podobe svojega pogleda".
 ISH (Studia Humanitatis. Apes; 6), Ljubljana, 1997.

Ni naključje, da je Stojan Pelko v svoji prejšnji knjigi z naslovom *Očividci* (Analecta, 1994) na sam začetek zadnjega poglavja, ki je bralce prvič zapeljalo na Wendersovo potovanje z angeli, postavil citat iz njegove *Imaginarne zgodovine filma*, uvodnika k zbirki nerealiziranih scenarijev kolegov v jubilejni 400. številki Cahiers du cinéma, ki se glasi takole:

"Ko sem bil še otrok, sem se pogosto spraševal, če res obstaja dobri Bog, ki vse vidi, in kako mu vendar uspe, da ničesar ne pozabi: ne gibanja vsakega oblaka na nebu, ne vseh gibov in vseh korakov slehernega med nami, ne sanj vsega sveta... Rekel sem si: nemogoče si je predstavljati, da tak spomin obstaja, še bolj žalostno in nemogoče pa je pomisliti, da ne obstaja, da se vse izgublja v pozabi. Ta otroška domišljija me še vedno preganja: neskončno velika je torej zgodovina pojavov, a neskončno drobna zgodovina podob, ki preživijo".

V pričujoči knjigi nas namreč oba avtorja prepričljivo prepričujeta, da so Wendersove podobe, vsaj tiste iz njegovih najlepših filmov, nedvomno med njimi, saj s svojo izvirnostjo, enkratnostjo in kompleksnostjo kljub aktualnemu "slabemu zgodovinskosti" (F. Jameson) kot priče "vidnega in slišnega rojstva spomina" (G. Deleuze) vzpostavljajo časovno razsežnost v svetu, v katerem vse bolj dominira prostorska logika brezglobnosti Baudrillardove "kulture simulakrov". *Pogib in počas* v prvem delu sestavljajo trije elegantni eseji Stojana Pelka, *Francoski prijatelj*, *Konec prvega polčasa* in *Trajektoriji libida*, v katerih pisec ob obilju filozofskih, filmskih in literarnih referenc, v navezavi na Deleuzove koncepte pronicljivo analizira posamezne vidike Wendersovega opusa, njegovega ustvarjalnega zorenja in sodobnega filmskega ustvarjanja nasplo.

V drugem delu Andrej Šprah v tekstu s šalamunovskim naslovom *Utrujen od podobe svojega pogleda* obravnava režiserja v kontekstu t.i. postmodernizma in njegovih različnih avtorskih tematizacij, pri čemer se podrobneje ukvarja s filmoma *Stanje stvari* (1982) in *Zgodba iz Lizbone* (1995), ki ju poleg "mesta" nastanka ter strukture filma v filmu družijo še Wendersova zavestna refleksija o "stanju stvari" v kinematografiji ob koncu 20. stoletja, opotekajoči se med ranljivim avtorstvom in primatom hollywoodske produkcije ter novih vizualnih elektronskih tehnologij. Tretji del je namenjen natančni filmografiji Wima Wendersa, ki jo je pripravil Simon Popek, in izbrani bibliografiji, ki vključuje tudi Wendersa v slovenščini. V zvezi z neologizmoma "pogib" in "počas", ki že v naslovu bralca neizogibno napotita na Deleuzovo delo o filmu v knjigah *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, Pelko zapiše, da je prvi izraz v natanko deleuzovskem pomenu v slovenski publicistični prostor ob nekem prevodu vpeljal že davnega leta 1952 Jože Gale, režiser slovitih Kekčevih prigod; drugi izraz je po analogiji s prvim skoval kar avtor sam. *Pogib in počas* je knjiga, ki Deleuzovim re-teritorializacijam konceptov vztrajno išče njihove izmikajoče se objekte na teritoriju Wendersovih nenehnih preizpraševanj lastnega medija, v njegovih "filmih potovanja in postajanja", ki jih zarisuje vedno prisotna težnja, kako premikanja v prostoru spojiti z razvojem v času.

"Neizogibno je bilo, da se je film ob krizi podobe-akcije zatekel k melanholičnim heglovskim refleksijam o lastni smrti; ker ni imel več zgodb, ki bi jih lahko pripovedoval, je za svoj objekt izbral samega sebe in je bil sposoben pripovedovati le še svojo lastno zgodbo," pravi Gilles Deleuze v *Podobi-času* in ob omembi Wendersa pristavi, da film znotraj filma ne naznanja konca zgodovine, temveč da gre zgolj za (novo) metodo dela, za način podobe-kristala. Stojan Pelko z esejem *Francoski prijatelj* bralca najprej uvede v vse tri razsežnosti (nominalno, temporalno in teritorialno) Deleuzove taksonomije filmskih podob, pri čemer ugotavlja, da na Wendersa v njej naletimo ravno tam, kjer se artikulirajo ključni koncepti: podoba-gibanje, podoba-afekcija in predvsem podoba-kristal kot središčna figura podobe-časa, ki odpira novo poglavje filmske zgodovine, ko se klasične podobe-gibanja umaknejo seriji novih, ki aktualnost zvežejo z virtualnostjo spomina, sna, privida in *deja-vuja*. Metafora podoba-kristal je v Deleuzovi interpretaciji določena kot točka neločljivosti dveh razločenih podob, aktualne in virtualne, v kateri se čas podvaja na sedanost, ki mineva, in na preteklost, ki se ohranja: postajanje, ne-kronološki čas je potemtakem naša edina subjektiviteta. Ta shizofrena narava časovnosti je vtisnila pečat tudi Deleuzovemu "kopernikanskemu" obratu, ki ga je po Pelkovem prepričanju treba videti v prehodu od monadnega subjekta k "nomadskemu trajektu", ki preseže tradicionalno filozofsko opozicijo med subjektom in objektom. Če Wenders svoje lastno početje definira kot "umetnost stvari in oseb, ki postajajo identične same s seboj" in se ob japonskem režiserju Yasujiro Ozuju, pionirju podobe-časa, sprašuje, kako nekaj pokazati, a mu obenem pustiti lastno identiteto, je Deleuzova koncepcija umetnosti v tekstu *Kar pravijo otroci* (Kritika in klinika, 1993) Wendersovi na moč podobna: tudi njega bolj kot izviri zanimajo premiki, umetnost kot proces vzajemnega prevajanja poti in postajanj, kot kartografija ekstenzivnih in intenzivnih kart. Wenders se nedvomno uvršča med take kartografe, zemljemerce, potohodce, skratka vandravce, kot ga označi Pelko, saj je geneza večine njegovih filmov zavezana aktu potovanja in hkratnega postajanja: **Golmanov strah pred enajstmetrovko** (1972), **Alice v mestih** (1974), **Napačna poteza** (1975), **V teku časa** (1975), **Paris, Texas** (1984), **Tokyo-Ga** (1985), **Do konca sveta** (1991), **Zgodba iz Lizbone** (1995)... Wenders je nekoč v svojem predgovoru k fotomonografiji o železnici na filmu takole primerjal vlak s filmom: *"Eden omogoča potovanje telesa, drugi duha – oba pa predvsem oči. Potovanje z vlakom je film, ki se dogaja pred očmi enega samega gledalca in katerega negativ je izgubljen.*

Lepi filmi in lepa potovanja odpirajo oči in srce in porajajo avanture v prostoru in času. Oboji so veliki vzgojitelji – morda prav zato obojim grozi izginotje". V Koncu prvega polčasa, drugem eseju, se Stojan Pelko loti problematike časa skozi analizo filma *V teku časa*, ki ga razume kot pot iskanja točke subjektivacije, kot prvi zreli Wendersov film, v katerem se tudi prvič radikalno soočita podoba-gibanje in podoba-čas. *V teku časa*, ki se začne kot klasičen road-movie, se kmalu izkaže za svojevrsten mrtvi tek, v katerem postanki veljajo več od poti. Paradoks podobe-časa je v tem, da so ravno ti drobci mrtvega, negibnega časa pogoj za vzpostavitev njenega časovnega horizonta (npr. v t.i. Ozujevih "pillow-shotih", vmesnikih med dvema kadroma, ki se osamosvajajo v tihožitja, trenutke čiste kontemplacije, v katerih prihaja do identitete fizičnega in mentalnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza). Brez tega Wendersovega iniciacijskega potovanja, pravi Pelko, ne bi nikoli prišli tako daleč, da bi lahko ves film sestavili samo iz prostih dni, mrtvega teka, tihožitij, neme zgovornosti podob brez cilja in časa v prvi osebi. Šele zato, ker je na koncu filma *V teku časa* simbolno umrl John Ford, mojster podobe-akcije, se je lahko Wenders v *Stanju stvari* tako neposredno in neizprosno soočal s smrtjo filma, s "pogibom" podobe-gibanja, čemur je v veliki meri posvečen zadnji esej *Pogiba in počasa*, Šprahova primerjalna analiza prelomnega *Stanja stvari* in nostalgичne *Zgodbe iz Lizbone*.

"Postmoderna reflektivnost ne potrebuje več nikakršne motivacije, ker je sama postala razlog svojega obstoja; subjekta, obsedenega z gledanjem, ni treba 'izoblikovati', ker v bistvu ne obstaja več nikakršen centralni subjekt takega tipa: v 'družbi spektakla' je gledanje povsod in nikjer; odtod izvira povsem nov odnos do filmske podobe: gledalec 'umetniško delo' kratko malo raztrga in požre..." (F. Jameson) V svetu, kjer je prostorsko-časovno spremenljiva vizualnost postala prevladujoča, kjer se realnost v največji možni meri reprezentira in reproducira na način podobe, kjer so slike že dolgo predvsem svoj lasten izvir forme in vsebine, se je Wendersova odrešilna funkcija kamere kot orožja, ki naj bi stvari branila pred tragedijo izginjanja, od filma *Stanje stvari* do *Zgodbe iz Lizbone* povsem spremenila. "Ko usmeriš kamero, je, kot bi nameril puško. Vsakič, ko sem usmeril kamero, se mi je zazdelo, da je življenje izpuhtelo iz stvari..." pravi resignirano izgubljeni in znova najdeni režiser iz *Zgodbe* svojemu snemalcu zvoka, ko mu razlaga o "knjižnici nevidnih, neomadeževanih podob", ki jih je posnel brez lastnega pogleda, zgolj z objektivnim očesom kamere, pripete na hrbet. Če Wenders v *Zgodbi iz Lizbone* svoj alter-ego, režiserja Friedricha Munroeja, pošlje na misijo, ki naj bi filmu povrnila njegov izgubljeni vid, pa od Sama Farberja, junaka filma *Do konca sveta*, ki ga materina slepota požene na potovanje in očetova želja postavi na neznosno mesto vmesnika med njenimi očmi in vsemi podobami tega sveta, zahteva, da pogled dobesedno utelesi. Stojan Pelko se v svojem tretjem, najbolj filozofičnem eseju, v *Trajektorijah libida*, posveti ravno problematizaciji pogleda, vidčevstva in slepote protagonistov postmodernega filma, kar ga prek vprašanja ljubezni pri Wendersu pripelje do Deleuzove tematizacije sublimnega in do tistih vidikov modernega filma, ki jim lahko pripišemo razsežnosti avtentične avdio-logo-vizije.

Mateja Valentinčič

Jure Mikuž

Zrcaljena podoba

Ogledalo
in
zunanost
polja

Vizure

NOVA REVILJA



oranžna sozvezdja civilizacije

Jure Mikuž, *Zrcaljena podoba. Ogledalo in zunanost polja*, zbirka Vizure, Nova revija - Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1997.

Ko smo sedanji "overthirties" še hodili na gimnazijo in nam je že začelo dišati po humanističnih študijah, a so nam bile tuje knjigarne še predaleč, je bila pogosto najbližja pot do velikega znanja polica kakšne ljubljanske knjigarne z edicijami geografskega Nolita. Za hitre prevode hitrih tekstov (Althusser, Foucault, Barthes) si segel po mehkih platnicah rumenih Sozvezdijh, bolj monumentalni projekti pa so si prislužili trdo vezavo in črne platnice Književnosti in civilizacije: Adornova *Estetska teorija*, Auerbachova *Mimesis*, Gombrichova *Umetnost in iluzija*... Če si v rumenih glasno občudoval briljanco poguma, ki si drzne z ostrino duha zarezati v hipnost trenutka, tedaj so bile črne prej podoba večne knjižnične teme izza borghesovskih enciklopedičnih oči. Če so rumene platnice nehote priklicale pred oči pariške granitne kocke in cigarete brez filtra, potem si pri črnih lahko le nemo listal nakopičeno znanje in se počutil kot v podzemnem hodniku aleksandrijske knjižnice: vse je bilo tu, a je bila teža nakopičene erudicije včasih kar prehuda za mladostno vihravost. Potem so prišla študijska leta, pogledi so se razbistrili, izkazalo se je, da so tudi za barikadnim angažmajem pogosto od knjižnične teme razvnete oči, da pa tudi v velikih enciklopedičnih bukvah ni vedno vse "po regljah". Pa vendar, barvi sta ostali: rumena za reakcijo in črna za refleksijo. Mikuževa *Zrcaljena podoba* me dobesedno sili, da v ta dualizem vpeljem tretjo, bogato, toplo barvo, podobno zrelim mediteranskim oranžam, ki zorijo vse tja od stare Grčije do vročega francoskega juga. Zaradi velikopoteznosti ambicije – reflektirati podobo in pomen