

SLEPA LJUBEZEN

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.

(Wim Wenders,
Imaginarna zgodovina filma)

Vid, pozaba, sanje, spomin ...

Ko je leta 1987 uredništvo *Cahiers du cinéma* ponudilo pripravo jubilejne 400. številke Wimu Wendersu, je ta zbral vrsto nerealiziranih scenarijev svojih kolegov in iz njih sestavil *Une histoire du cinéma imaginaire*, kakor je naslovil svoj uvodnjik. *Drole d'histoire*, bi porekli Francozi. Čudna zgodba in nenavadna zgodovina. Kako naj bo »imaginarna«, ko pa gre vendar ravno za besede, ki nikoli niso ugledale luči dneva in postale podoba, *imago*? V času tega svojevrstnega »slepega tiska« je bil tudi Wendersov projekt **Do konca sveta** še vedno le mrtva črka, četudi stara že deset let. Danes pa, ko je film narejen, se citirani odlomek uvodnika bere kot njegov najkrajši možni sinopsis: vid, pozaba, sanje, spomin ...

Še več, v tej »imaginarni« topografiji zlahka prepoznamo ključne koncepte, ki dobesedno naseljujejo sodobni, recimo mu kar postmoderni film. Zato si velja ob Wendersovem filmu **Do konca sveta** (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) vzporedno ogledati še drugega, morda ta hip celo najbolj eksponiranega predstavnika reteritorializacije konceptov, namreč francoskega režiserja Leosa Caraxa in njegov najnovejši film **Ljubimca z mostu Pont-Neuf** (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991).

Če je klasični film gradil na vztrajnih kršilcih prepovedanega pogleda, torej na *voyeurjih*, tedaj se je moderni film konstituiral s pomočjo vidcev, Deleuzovih *voyants*. Toda že status teh slednjih je dovolj paradoksen: vidci niso zato, ker bi videli bolje, temveč zato, ker je njihov pogled usmerjen *drugam* — v delirij, halucinacije, nočne more in blodnje. Če torej voyeurji vidijo tisto, česar ne bi smeli gledati, tedaj vidci vidijo prav zato, *ker ne gledajo!* Prvi vidijo navzven in od daleč, drugi vidijo navznoter in od blizu. Poglejte **Dvoriščno okno** in razumeli boste, zakaj je o Hitchcocku mogoče govoriti kot o režiserju, ki je natanko na stičišču med klasičnim in modernim filmom. Toda prav ob Hitchcocku so nekateri spredvideli še eno stičišče — stičišče med moderno in postmoderno. In kaj vidimo, ko pogledamo tja? Vidimo, da smo kar naenkrat soočeni (je mar sploh še mogoče uporabiti to besedo?) z vidci, ki vidijo prav zato, ker ne vidijo — *ker so slepi!* Njihov status je mejen v zelo preciznem pomenu: njihova slepota je indic meje med zunanostjo in



»Njena skiagrafija,
ta pisava sence,
vpeljuje umetnost oslepitve ...«



»Je v tem postmodernem svetu slepote in opešanega vida sploh še mogoča ljubezen na prvi pogled?«

»Filmska kamera, ta enooki angel, v katerega je prepovedano gledati...«

da sploh ne moremo govoriti o prvi pogledu, ki ni naravno, ampak negotovost? Pa se kaj? Claire Thurner, Solveig Dommartin in v prvotni Samovo nekonzistentnosti se je v tem, da gleda nemočno njega — in tako prevzema zgolj ponovi njegovo gesto v razmerju do svoje aktivne. Prvi srečanje med Always in prvi Love in Michael pa je sploh na prvi pogled in ljubezni razvoju, ker je videti redno odstopen (Michael se mu po naročilu ne vidi uliti

notranjostjo, med najbolj intimno bližino in najbolj oddaljeno daljavo. Njihove oči so kot oči pesnika, ki mu je irski kralj v Borghesovi zgodbi *Zrcalo in obraz* naročil tri ode o junaški zmagi: prvo leto se je vrnil z dolgim, klasičnim panegirikom; drugo z nekolikanj bolj »modernistično« pesnitvijo; tretje leto pa ni več prišel sam, temveč so ga morali poiskati kraljevi sli. Spominjal se je, da je ob zori govoril neke besede, ki jih sprva sploh ni razumel. Tako je nastala enovrstična pesem, ki sta jo pesnik in kralj potihem mrmrala skupaj. »*Nekaj, kar ni bil čas, mu je nagubalo in preobrazilo poteze. Videti je bilo, kot da so njegove oči uprte v veliko daljavo ali kot da so izgubile vid,*« opisuje podobo pesnika slepi pesnik Borghes. Ta »ali« je vse prej kot ekskluziven. Je ravno sled nemožnosti razmejivte, zarisana v sami meji. Natanko na to mejo se uvrščajo sodobni filmski slepci. Postmoderni subjekt kot eks-timni subjekt? Dispozitiv »stroja za videnje« v Wendersovem filmu dejansko meri v to smer. Če naj sin prinese podobe sveta slepi materi, tedaj jih mora najprej *ponotranjiti* (posneti s kamero, ki pa hkrati že beleži tudi njegovo sprotno možgansko aktivnost). Toda, pravi Wenders, četudi sta tako povzeti tako objektivna kot subjektivna podoba, to še vedno ne zadostuje. Vse skupaj je šele »prvo videnje«. Treba mu je dodati še »drugo videnje«, ki pa je ravno *povnanjenje* taistih podob: »*V izoliranem, zatemnjenem prostoru se sooči s svojimi lastnimi podobami.*«¹ Tisto najbolj notranje in intimno se mora znova povnanjiti, če naj mati sprepleta. Je mar potemtakem sploh še presemetljivo, če taisti dispozitiv uspe ločeno opraviti zgolj drugi del svoje naloge — in povnanjiti (očetove) sanje?

Toda ali je v tej fazi zares mogoče govoriti o subjektivni in objektivni podobi? Še več, ali je sploh še mogoče govoriti o subjektu in objektu? Kaj pa, če se vse skupaj godi med členoma neke druge dvojice, *med teritorijem in konceptom*? Kaj če koncept spreletava kot ptica in išče primeren teritorij, na katerem bi si vsaj začasno lahko spletel gnezdo? »*Koncept nima Objekta, temveč teritorij. Natanko zato ima preteklo in sedanjo, morebiti pa tudi prihodnjo obliko.*«² Ta teritorialna, topografska razsežnost obeh filmov dobesedno bode v oči, saj uspe zgostiti staro in novo, uspe »nagubati in preobraziti« čas. Kot bi obstajal en sam, privilegiran in edinstven teritorij, na katerem oba filma sploh lahko razvijeta svoje koncepte, spleteta vsak svoje gnezdo. Wendersovi junaki eno uro in pol potujejo dobesedno po vsem svetu, da bi se navsezadnje vsi skupaj znašli v votlini sredi avstralske puščave, ki pa ravno v eno samo podobo — kristal zgošča antično Platonovo špiljo in futuristični dispozitiv. Tudi junaka Caraxovega filma se venomer vračata na svoj most, ki se sicer imenuje Novi (*Pont-Neuf*), a je ravno zato, ker je najsta-

¹ Wim Wenders, »Akt videnja«, *EKRAN*, september—oktober 1991, str. 38—39.

² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991, str. 97.



*»Kdo je tod Kupido
in čigavo roko vodi?«*

*»Kot da je videnje prepovedano, če naj
pride do zarisa; kot da rišemo le pod pogo-
jem, da ne vidimo; kot da je risba ljubezen-
ska izjava, usojena ali naravnana na ne-
vidnost drugega, ali se vsaj rodi iz tega, da
drugega vidi odtegnjenega pogledu. Ko
Dibutad, katere roko pogosto vodi Kupido
(Amor, ki vidi in ki tokrat nima zavezanih
oči), sledi potezam sence oziroma obrisa,
bodisi da riše po steni ali po tančici, tedaj
njena skiagraphia, ta pisava sence, vpelju-
je umetnost oslepitve.«⁴*

rejši, potreben temeljite *prenove*. Lepota obeh filmov je navsezadnje prav v tem, da njuni na videz zunajfilmski zgodbi (Wendersovo potovanje okrog sveta; Caraxova postavitve mostu v razmerju 1:1 sredi francoske province) na najboljši možni način povzemata njuno najbolj notranjo zgodbo: *reteritorializacijo koncepta*. Koncept išče svoj teritorij ...

Zdi se torej, da je slepota protagonistov postmoderne filma v neposredni zvezi s tem tipajočim iskanjem prostora, v katerega bi se lahko zarisala zgodba. In sodobnost tod znova trči ob antiko. V sam izvor akta zarisa, *graphein*, je namreč vpisana slepota, kolikor je namreč objekt pogleda odsoten (ali vsaj neviden). Gre za slavno Plinijevo priliko o izvoru slikarstva, zvezano z imenom Dibutad, mlade ljubimke iz Korinta, ki je nosila ime svojega očeta. Ko je bila na silo ločena od svojega dragega, je na steni opazila njegovo senco, kakor jo je tja metala luč svetilke. Ljubezen jo je navdihnila k temu, da je ohranila drago podobo: s svinčnikom je zarisala črto, ki je natanko sledila obrisu. Od tega dalje govorimo o »slepi ljubezni«, *caecus amor*.³ Jacques Derrida, ki je eno od upodobitev te prilike uvrstil v izvrstno razstavo *Spomini slepca* (Louvre, oktober 1990 — januar 1991), ob tem dodaja:

»Kot da je videnje prepovedano, če naj pride do zarisa; kot da rišemo le pod pogojem, da ne vidimo; kot da je risba ljubezenska izjava, usojena ali naravnana na nevidnost drugega, ali se vsaj rodi iz tega, da drugega vidi odtegnjenega pogledu. Ko Dibutad, katere roko pogosto vodi Kupido (Amor, ki vidi in ki tokrat nima zavezanih oči), sledi potezam sence oziroma obrisa, bodisi da riše po steni ali po tančici, tedaj njena skiagraphia, ta pisava sence, vpeljuje umetnost oslepitve.«⁴

Sence so sicer postale električne, *skiagraphia* je postala kinematografija, vse drugo pa je (p)ostalo enako: zaris je še naprej tista umetnost oslepitve, zaradi katere Sama Farberja (William Hurt) v filmu **Do konca sveta** nezanosno bolijo oči in zaradi katere Michele (Juliette Binoche) v **Ljubimcih** ... pada v nezavest, ko skuša portretirati svojega dragega. Če se prvi zmore soočiti s svojimi lastnimi podobami zgolj v »izoliranem, zatemnjenem prostoru«, tedaj druga za silo vidi edinole v mraku (zaradi česar si lahko svojo priljubljeno podobo v Louvru ogleda edinole na skrivaj, ponoči, ko ne gorijo luči: Rembrandtovemu portretu se tedaj približa v temi, s svečo v roki) in tako le še enkrat prefigurira Platonovo špi-ljo, v kateri ravno ni bilo videti drugega kot zgolj obrise ... Navsezadnje je celo njeno s prevezo zakrito oko svojevrstna temna votlina, ki potrebuje zunanjo svetlobo, če naj se na njene stene zarišejo sence in obrisi. In ljubezen? Če je ljubezen predvsem stvar pogleda, je mar potemtakem v tem postmodernem svetu slepote in opešanega vi-

³ Jacques Derrida, *Memoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, Ed. de la Reunion des musees nationaux, Paris, 1990, str. 53—55, še posebej opomba 50 na str. 54.
⁴ *ibid.*



»Filmska kamera,
ta enooki angel, v katerega
je prepovedano gledati ...«

da sploh še mogoča *ljubezen na prvi pogled*, so mar mogoča *spogledovanja*? Pa še kako! Claire Tournier (Solweig Dommartin) si pridobi Samovo naklonjenost šele s tem, da gleda namesto njega — in tako pravzaprav zgolj ponovi njegovo gesto v razmerju do slepe matere. Prvo srečanje med Alexom (Denis Lavant) in Michele pa je sploh na las podobno priliki o Dibutad: ravno zato, ker je videti radikalno odsoten (Michele ga ima po nesreči na nočni ulici za mrtvega), pritegne pozornost njenega očesa in zaplodi prve poteze njenega svinčnika v skicirki. Prav ta *post mortem* portret bo tista »ljubezenska izjava«, zaradi katere bo Michele smela ostati na mostu. Alex ve, da je podoba sled odsotnosti — zato bo z ognjem skušal izničiti vse tiralice, ki z ogromnim fotografskim portretom Michele grozijo, da mu jo za vselej odvzamejo. Večja ko je naklada tehnološko reproduciranih podob, težje je ohraniti ljubezen. Od tod tragičnost Wendersa v dobi videa in televizije visoke definicije.

Zaključimo te prve, zares preliminarne nastavke za morebitno komparativno analizo dveh avtorjev s še eno zunajfilmsko epizodo. Je mar naključje, da sta oba pred filmsko kamero postavila prav svoji izbranki, svoji kinematografski Dibutad: Wenders Solveig Dommartin, Carax pa Juliette Binoche? Vprašati se moramo še bolj natančno: Kdo je tod Kupido in čigavo roko vodi? Kontroverza v zvezi z njegovo prisotnostjo je presenetljivo podobna kontroverzi o prisotnosti angela Rafaela na upodobitvah svetopisemskega prizora, v katerem Tobija povrne vid slepemu očetu. Umetnostna zgodovina v grobem loči dva tipa uprizoritve tega prizora, distinktivna poteza pa je prav prisotnost oziroma odsotnost angela Rafaela. Prav on je namreč tisti, ki *vodi roko* Tobije in potemtakem tudi zares *povrne vid*. V trenutku pa, ko se vprašamo po tem, kaj pravzaprav vrnitev vida pomeni, se stvari nepričakovano zapletejo. Kateri je namreč prvi »objekt«, ki se ponuja ozdravelim očem? Je to sin, ki vrača vid, ali pa je to angel, ki ga v resnici prinaša? Rafael je resda tisti, ki vid daje, a kaj, ko je obenem sam čista *vizija*? Ta narava čistega simula-kra, ki ga utemeljuje zgolj tisto, kar je sam prinesel — pogled torej —, je navsezadnje povsem eksplicitno izražena v njegovih lastnih besedah:

»Hvalite Boga na vekomaj, saj nisem prišel zaradi ljubezni do sebe, temveč po volji našega Boga (...) Vsak dan se naredim vidnega za vas; ne jem in ne pijem; videli ste namreč zgolj vizijo.«⁵

Preden zapusti svet teles in mesa pa Rafael še naroči osuplim pričam, naj vse, kar se je zgodilo, skrbno *popišejo*. Viziji torej nujno sledi akt zapisa, že omenjeni *graphiein*, ki vzvratno šele zares utemelji samo vizijo. Skiagrafija, fotografija, kinematografija ...

Če je angel tisti, ki prinaša vizijo, tedaj bi si ga upali priličiti prav sami filmski kameri. Prav filmska kamera, ta enooki angel, v katerega je prepovedano gledati, je potemtakem tisti kupido, ki hkrati vodi njegovo in njeno roko. Avtorji morajo zaslepiti svoje ljubezni, da bi jim lahko s samim aktom filmskega zapisa nato povrnili vid in tako rekli tisto, za kar vsi drugi potrebujemo besede: *Ljubim te*.

⁵ *Tobitova knjiga*, 12, 17—19. Citirano po Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, str. 35. V zvezi s historiatom te knjige glej tudi opombo 24 na str. 33.