

Stojan Pelko

Solze in sižeji

Kiarostamijevo potovanje v Italijo

22

Vidno postane razvidno skozi razliko. Razlika je za začetek lahko razlika dveh sinhronih, sočasnih pogledov, a resnična razvidnost se razvije šele v času, *sčasoma*. Da bi torej doumeli, da šele subjektivni pogledi poustvarijo objektivno, ni dovolj, da ostanemo na brezčasni statični točki, ampak se moramo zapeljati po časovni osi naprej, nato pa s pogledi ustvarjeni svet *ponovno pogledati*. Ko tako iz sveta (po)sneto vidnost *ponovno* pogledamo, revidiramo, šele ugotovimo, kako temeljno smo bili soudeleženi že pri prvem (p)ogledu.

PISANJE O OVERJENI KOPJIJ (COPIE CONFORME, 2010, ABBAS KIAROSTAMI) ZAČENJAM Z NEKIM POVSEM IZKUSTVENIM PRIZNANJEM: ČIM SE JE ODVRTELA ZAKLJUČNA SPICA, SEM ŠEL FILM GLEDAT ŠE ENKRAT, KER SEM ZARADI NEODLOČLIVE DVOUMNOSTI DVEH MOŽNIH INTERPRETACIJ (GRE ZA SREČANJE NEZNANCEV, KI PRERASTE V IGRANJE ZAKONSKEGA PARA, ALI RAVNO ZA IGRO DVEH ZAKONCEV? IZ RESNICE V IGRO ALI IZ IGRE V RESNICO?) HOTEL PRITI NA JASNO, NA KATERI TOČKI ME JE REŽISER UJEL IN KAJ SEM PRI TEM SPREGLEDAL.

Tej lekciji lahko rečemo *vrtočglava*, saj nas je prav Hitchcockova *Vrtočglavica* (Vertigo, 1958) naučila, da se o resničnih razsežnostih drame lahko prepričamo le tako, da ugotovimo

razlike šele skozi ponovitev, a s pomembnim dodatkom: da moramo v ta namen *vzeti podoba v svoje roke*. V razliki ponovitve se torej skriva temeljna kinematografska lekcija o tem, kako *podoba konstituira realno*. Ne zato ker bi ga brez nje sploh ne bilo, temveč zato, kot pravi Jean-Luc Nancy, ker podoba »*realnemu izmakne njegovo realnost, da bi mu jo vrnila potrjeno, izkazano, zapečatenost v svoji moči. (...) Podoba torej opredeljuje takšen svet, v katerem mora biti dano povrnjeno: da je lahko tisto, kar je, mora biti prejetost in poustvarjeno. (...) A povrniti realno z namenom, da bi ga realizirali, pomeni ravno gledati ga.*«¹

Kiarostamijeve režije so v tem pomenu dobesedno *realizacije* (kakor Francozi rečejo režiji), saj *realizirajo realno* – odprejo oči za razsežnost realnega, ga naredijo dobesedno za *raz-vidnega*. Podoba v tej viziji sveta ni več niti simbolični formalizem niti imaginarni narcizem, ampak odprtost videnja v realno: *realnost podobe je dostop do realnega samega*.

Zato velja pri *Overjeni kopiji* začeti od konca: od zaključnega prizora umetnostnega

zgodovinarja v hotelski kopalnici. Med kateri dve razsežnosti, kateri dve »steni« je ujet v trenutku, ko za njim v naših glavah še vedno odmeva njen pretresljiv poziv: *Ostani, ostani...?* Najprej smo se gledalci s svojim pogledom znašli na mestu zrcala in mu tako zrlili v obraz, kot je – narcistično – sam gledal sebe. Ko nas še z zadnjim popravkom pramena las pusti same, za trenutek obtičimo v – formalni – skušnjavi, da bi simbolično resnico iskali v ujetosti kadra, v »uokvirjenosti« v rutino vsakdana in nezmožnost njenega preboja. A šele ko odide, ko se zaprt prostor izprazni, se (naše) videnje zares *odpre v realno*: stena nasproti zrcala ni le okvir, je dobesedno »okno v svet«, ki v plosko površino zrcaljenj vnese ne le globino tridimenzionalne zunanosti, ampak še kako tudi *gibanje* (prelet ptic, predvsem pa čas (bitje zvonov, mračenje podobe). Seveda se lahko igramo in v bitju zvona iščemo (zvočne) indice, ali je ujel vlak ob devetih, a fascinacija tega prizora je predvsem v *preboju refleksov v smer refleksije*. V vzajemnem zrcaljenju refleksov se kaj hitro izgubimo med odbleski zrcal, kopijami in simulakri; šele ko to igro prebijemo z refleksijo, ko premislimo vzroke in posledice, ko jih *mobiliziramo v realnem času*, imamo

¹ Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Društvo za oživiljanje zgodbe 2 koluta, 2009, str. 19 in 20.

vsaj hipotetično možnost, da se izvijemo – in o(b)stanemo. Zato v tem zaključnem prizoru *Overjene kopije* prepoznavam *realizacijo* misli, ki je bila – kot že tolikokrat doslej v specifični filozofsko-filmski anticipaciji – napisana prej, kot je bila posneta. Napisal jo je Jean-Luc Nancy, prav ob Kiarostamiju:

»Film – njegovo platno, njegova občutljiva membrana – je napet, obešen med svetom, v katerem je reprezentacija skrbela za znamenja resnice, za oznanjanje smisla ali za jamstvo neke prihodnje navzočnosti, in svetom, ki se skozi izvotlitev, v kateri se realizira njegova premissljujoča evidenca, odpira v lastno navzočnost.«²

Realizirati premissljujočo evidenco pomeni režirati misel, pomeni dati videti svet skozi njegovo izvotlitev, pomeni odpreti oči za vpetost lastne navzočnosti v verigo odsotnosti. In ko tako pogledaš na svet, je dobesedno vse mogoče.

Mogoče je, da en skrben pogled – matere na sina, ki vedno zamuja za njo po ulici – tako pritegne drug, zvedav pogled pisca, da bo prihodnjič, ko ju bo videl oba skupaj, materinega in sinovega, uprtega v Davidovo kopijo na firenškem trgu, dobil navdih za knjigo o originalu in kopiji.

A če je tam, na trgu, pred petimi leti, pisec ugledal svoj motiv, potem je tu, v kavarnici, zdaj, motiv zagledal svojega pisca, saj nam solza v njenih očeh da misliti, da sta bila takrat tam na trgu morda prav ona in njen sin. Solza postane *indic realnega*, dokaz, da je bilo tedaj nekaj odvzeto iz realnosti, nato pa s posredovanjem knjige povrnjeno nazaj v svet. Ko se dva pogleda srečata v istem času, se spogledata. Ko se srečata pogleda iz dveh različnih časov, ju zapečati solza. *Razvidnost* je morda le drugo ime za zamajanje registra realnosti, za ta temeljni *vpogled* v odsotnost kot modus lastne navzočnosti. Zato se je tako težko ujeti v pravem trenutku, zato je toliko zgrešenih srečanj: »*Nekam odsotna si*...« Kaj navsezadnje do tega *solznega trenutka* počne Juliette Binoche? Pritegniti hoče njegov pogled tako, da mu v sedanji realnosti (Ali naj raje rečemo »realni sedanjosti«?) kaže postvarjene dokaze njegove teze o premoči kopije, na primer »toskansko Mona Lizo«, slabih petdeset let staro kopijo, ki jo turistični vodiči obravnavajo z večjo večstoletno

vnemo, kot če bi bila renesančni izvirnik. Ugajati mu hoče z objektivnimi dokazi pravilnosti njegovega pogleda. A mu ne zanje ne zanjo ni mar, nezainteresiran je. Šele ko mu »vrne pogled«, ko se sama znajde na mestu subjekta, *sižeja*, ko izvotli njegov čas za nazaj, se obema odpre razsežnost realnega, »*tistega realnega, ki ima trdnost in trpežnost smrti ali življenja*«. ³

Zato me mika ob vzporednici z *Vrtoglavico* na tem mestu vpetegniti še drug Hitchcockov film, *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1954), saj se zdi, da imamo v *Overjeni kopiji* opravka s svojevrstno *temporalizacijo* tistega, kar je v *Dvoriščnem oknu* postavljeno v prostor: če je tam pogled skozi okno vsakega od dvoriščnih stanovanj svojevrstna vzporedna *uprizoritev* (da, režija kot *mise-en-scene*) situacij zakonskega življenja, tedaj so tu prizori para realizirani, kolikor so zaporedno postavljeni v čas nizanja celega filma. Ključni preskok iz prostora v čas, natančneje, izvotlitev tridimenzionalnega prostora s četrto, časovno dimenzijo, se zgodi prav v neki mračni sobi, *cameri obscuri*: tisti z zlatim drevsom, kamor se mladoporočenci hodijo fotografirati za srečo. Ona vstopi vanjo in izgine v temi, on počaka pred sobo. K šaljivosti prizora sprva sicer prispeva dejstvo, da bodo ponj prišli kar trije – ona, ženin in nevesta – a že ko zavrne drugega, ženina, se zavemo, da se je prostor *pred našimi očmi* dobesedno razcepil v *tri čase*: v temni sobi (ki jo vidimo na desnem robu kadra) so se pogovarjali o njuni domnevni preteklosti; s pogledom smo na njem, torej v sedanjosti; a v odsevu stekla čez plakat na levem robu kadra že vidimo, kako se za fotografiranje

pripravlja nov par – torej dobesedno prihodnji »kader«. Če je kje živa Nancyjeva prisposoda o Kiarostamijevem platnu kot »*nekakšni izvotljeni luknji, skozi katero drsijo slike*« oziroma »*podajalniku sličic pri aparatih za projekcijo negibnih podob*«, tedaj je to tu, v tej fotografski mračni kamri, skozi katero se kot po tekočem traku izmenjujejo negibni, petrificirani poročni pari. In življenje gre naprej... V eni in isti podobi, znotraj enega in istega kadra vidimo vse tri čase: preteklost, sedanost in prihodnost. A kar postane res *razvidno*, navzoče, je njuna zgodba.

Zato bosta, ko se naslednjič znajdeta *skupaj* ob vzhodju kipa, na s cvetjem okrašenem manjšem trgu, njuni vlogi že na smrt resni: ker je ona resno vzela njegovo lekcijo, da »*je vse, kar šteje, le pogled*«, zanj noče biti več le (s) pogledljivka, ampak *siže*: ženska, naslonjena moškemu na ramo. A v trenutku, ko je želja prvič tako natančno artikulirana, kaj izrečena, materializirana v masivno prezenco monolita, se prostor-čas razmnoži, re-producira s svojevrstno multi-vizijo: okrog samega kipa vidimo *istočasno* razpostavljene v prostor kar tri sicer *zaporedne* življenjske situacije: na robu fontane sedita mlada zaljubljenca, desno zadaj se fotografirata mladoporočenca, mimo pa se sprehodi še par z otroškimi vozičkom. Ne le da se s pomočjo na rob trga odloženega antikvarnega ogledala in retrovizorja parkiranega motorja pomnožijo zrcalni odsevi na monolitno skulpturo, pogledi se pomnožijo še z izsiljenim, v usta položenim pričevanjem mimoidočega turističnega para. Je mar tedaj sploh še čudno, če na ta multi-kompleksni, hiper-komplicirani svet

3 Nancy, str. 11.

4 Nancy, str. 24.





vizij, kopij, simulakrov in fantazm avtoritarni modri stavec odgovori z očetovskim nasvetom enega samega, *vitalnega* dotika: »*Položite ji roko na rame! C'est vital pour elle.*« Resnična lepota Kiarostamijeve režije tega trenutka je, da ta težko pričakovani *vitalni dotik* realizira dobesedno *nevidno*: četudi je napovedan (vnaprej) in razviden (za nazaj), ga v trenutku, ko se zgodi, *ne vidimo*, saj nam pogled na dotik zakrije drevesno deblo, ki kot da je po naključju prav tedaj zraslo prav tam.

Ta nevidni objem dosega moč realnosti prve solze, je drugo pričevanje realnega, spet se je izvotlitev (vidnega) sveta odprla v navzočnost, le da sta zdaj prvič zares navzoča *oba skupaj*, dobesedna *dvojina*. Tu spet anticipativno, čez-časovno, filozofsko-filmsko spregovori Nancy: »*Te navzočnosti prežema resnost in milina negotovega sveta, na katerem lahko občasno pristane skrben pogled: trenutek, ko skozi metodo in naključje realno postane navzoče.*«⁵

Zato ne preseneča, da ga je v tretjem trenutku realnosti mogoče tudi že artikulirati. Ko vsa mila in resna leži na postelji sobe številka devet, mu ne reče le: »*Ostani, ostani*«, ampak tudi pove, zakaj: »*Tako je bolje za naju, zate in zame. Daj nama to priložnost.*« Razvidna dvojina para ohranja hkrati *ponovitev in razliko*, sebe in njega, njiju oba: »*Pour toi et pour moi, pour nous deux*«. Niti ju romantično ne požge v odsotnost iz sveta niti ne ohranja egoistične prisotnosti ednine, ampak skuša dobesedno *misliti oboje skupaj*: singularno in mnogotero. *Dvojina* je ta vrzel med ednino in množino, je razlika vidnosti, ki svet dela razviden, ljubezen pa navzočo. In ob tem razvidu posameznik praviloma zajeclja: mož njene sestre, ona ... Zato je njen finalni »dž-dž-dž-džejs« najlepša ljubezenska izjava, zato ima moč realnega solze in sižeja hkrati, zato je hkrati čas, prostor in gibljivi vezaj med njima, saj je slišati kot odhod vlaka s postaje, ob devetih ...



Ko skuša Alain Badiou v kratkem besedilu ob Wendersovem *Napačnem gibu* (Falsche Bewegung, 1975) določiti tri tipe govornenja o filmu, se po nerazločni sodbi (všečnost, izmenjava mnenj) in diakritični sodbi (avtorski stil, formalna analiza) na koncu dokoplje do *aksiomatične sodbe*. Zanj bi naj bilo značilno odkrivanje tega, *kako ideja obišče film*, kako v filmu doseže svoj kader (*prise*) ali kar svojo presenetljivost (*sur-prise*), predvsem pa, kaj nam razkrije takega, česar prej nismo mogli vedeti ali misliti o tej ideji: »*Pokazati, kako nam ta film omogoči potovati s to idejo, tako da odkrivamo nekaj, česar nam ne bi moglo odkriti nič drugega.*« V Kiarostamijevem potovanju po Toskani v družbi z Juliette Binoche, prvem filmskem potovanju izven njegovega Irana, so se skrivale številne nevarnosti prvih dveh pristopov: tako samovšečnosti evrokoprodukcijskega art-pogleda kakor formalizem avtorskega stila. Zanimivo je, da se tako nekatera nestrpna zavračanja filma kakor tudi večina naklonjenih publicističnih kritik vrtili v tem neprebojnem zrcaljenju *arta in avtorja*. A če nam kaj v resnici prinaša metodičnost Kiarostamijevega potovanja, tedaj je to prav neko novo *filmsko odpiranje oči za realno*, katerega konstitutivni element je v teh sto letih postal ravno film sam. Skoraj pol stoletja po Rossellinijevem *Potovanju v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954) se je moral tu, med sredozemskimi cipresami, znajti perzijski pesnik, da bi nam pokazal, da je realnost še kako možna, če jo mislimo in razumemo hkrati kot *sliko in priliko*, kot podobo in kot priložnost. Če odpremo oči, dobro pogledamo in zajecljamo. Neorealizem ali renesansa?

(Film *Overjena kopija* je na sporedu Kinodvora od 14. do 22. marca 2011.)

