



Herzog: raziskava razsežnosti spomina

andrej šprah

"Se pravi, čas naj ne bi bil ponovljiv. To drži, če, kot pravijo, preteklega ne moremo priklicati nazaj. Toda kaj pravzaprav pomeni "preteklo", če sedanost vsakega med nami določa preteklost, celo vsak trenutek sedanosti? V določenem smislu je preteklo dosti bolj resnično, zagotovo pa bolj stabilno in trajno od sedanjega. Sedanost drsi mimo in izgine, spolzi kot pesek med našimi prsti. Njegova snovna teža pa se pojavi šele v spominu."

Andrej Tarkovski

Začetni kader Herzoga uvaja mirujoči plan (brezizraznega) neba. Nato se začne kamera polagoma spuščati na zemljo, dokler se ne zaustavi v splošnem planu z gozdom obdane ceste, ki se oži v obzorje. V kader šine podoba v črno oblečene ženske na rolerjih, ki zdrse mimo in izginja v daljavi. Zatemnitev. Prednapis, nekakšen moto filma, pa nas je opozoril, da začetni posnetek ni kazal samega neba, pač pa razsežnosti med nebom in zemljo. Kajti uvodna misel, med drugim, zatrjuje: *"Med nebom in zemljo so se spletale mnoge zgodbe. Najlepše so ljubezenske. Nekatere od njih trajajo še danes."* Začetni pogled kamere je torej skušal poudariti, da sta tako prostor kakor čas – na sebi – neulovljiva, saj je vizualno nemogoče definirati neopredelljivo območje med nebom in zemljo, kakor je nemogoče upodobiti trajanje sedanosti, ne da bi ga postavili v (so)razmerje. Skušal je predočiti drobec sedanosti, ki drseča mimo in izginjajoča opozarja, da bo njena snovnost udejanjena edinole v spominu, ali pa kvečjemu v podobi angela, saj brezčasnost angelov lahko pomeni (tudi) večni zdaj, ki pa ga je – umrljivemu – moč *"uzreti zgolj iz perspektive preteklosti ali prihodnosti, edini čas, ki v tej shemi umanjka, pa je prav sama sedanost."*

Tudi Herzog je film, ki je brez sedanosti, kakor bi hotel zadostiti tistemu Godardovemu načelu, ki pravi, da obstaja sedanost edinole v slabih filmih. Toda njegova očitna brez-zdajšnjost se zdi

24 neizogibna predvsem zato, da bi izpolnil zadano nalogo: iskanje (in

najdenje?) razmerij, ki določajo vprašanje časovnosti v kinematografskem dispozitivu... In da bi se kar najbolj približal kinematografičnosti filmske podobe: *"Podoba bo kinematografična, ko bo upoštevan nujni pogoj, namreč, ne samo, da podoba živi samo v času, ampak živi tudi čas v njej, in sicer v vsaki posamezni sličici."* Seveda se nemudoma postavlja samoumevno vprašanje, kaj naj bi bil ta v-kinematografični-podobni-živeči čas? *"Ponavadi gre človek v kino zaradi iskanja izgubljenega, zamujenega ali še ne najdenega časa,"* zatrjuje Andrej Tarkovski v svojem razmišljanju s pomenljivim naslovom *Odtisnjeni čas*. V tej maniri je moč v samem jedru filmskega vseskozi iskati tisto sled čistega spomina, ki jo v filmu prepozna Christian Metz, ko pravi, da je na platnu v kinematografu vse posneto, *"kakor spominska sled, ki bi bila taka takoj, ne da bi bila prej kaj drugega"*. Zaplete pa se takrat, ko se tudi film sam eksplicitno ukvarja z iskanjem razsežnosti časa, ki bi jih moral – po definiciji – že (pre)poznati. Tedaj torej, kadar se ravni izjavnosti filmske podobe soočijo z nivoji iskanja (in najdenja?) spomina samega. In prav zato, za spomin, oziroma za razkrivanje mnogoplastnosti njegovih razsežnosti znotraj filma, njegove zgodovine in estetskih procesov, ki ga določajo, gre ustvarjalcem Herzoga. In za ljubezen, seveda. Za ljubezen, kot najvišjo stopnjo izkušnje medčloveškega razmerja ter za ljubezen do filma, ker, če zaupamo Tarkovskemu, *"prav film, tako kot nobena druga vrst umetnosti širi, bogati in pogloblja človekovo izkušnjo."*

V želji, da bi se kar najbolj približali vidikom časovnih razsežnostih filmske podobe, so se avtorji odločili, da bodo uporabili nekaj temeljnih – filmskih – sredstev (po)vračanja časa: *flash-back* kot *"privilegirano filmsko sredstvo uprizarjanja spomina"*, fotografijo, bolje, fotografsko podobo, ki jo moramo razlikovati od "filmske fotografije" oz. fotograma kot vizualnega bistva samega medija, in film-v-filmu. Prav uporaba raznorodnih ravni odtisov – sence – časa znotraj filma izdaja, da so v obravnavanem filmu (pri)povedna

razmerja podrejena stopnjevanju znotrajčasnih silnic, oziroma napetosti, ki jo povzroča iskanje spominskih podob in njihovo razporejanje v strnjene narativni tok. In ravno vprašanje, v kolikšni meri je filmu uspelo – navkljub središčni metafori, ki ga določa – povedati "zgodbo", je bržkone bistveno za sodbo, ali naj bi bilo iskanje (izgubljenega!) časa samosebni namen estetskega eksperimenta ali pa vendarle prepričljivo umetniško dejanje. Če smo še za odtenek natančnejši: ali gre za resnično iskanje "smisla življenja", oziroma, kot bi rekel Boris A. Novak, za poskus "zlepljenja črepin razbitega in raztrešenega sveta", ali za zgolj niz fragmentov, ki se v svoji razdrobljenosti lahko le od daleč spogledujejo z idejo strnjene celote? Govorimo o takšnem odnosu med filmskimi podobami in pripovedjo, kot tisto, ki naj bi med njimi vzpostavljala ravnotežje, o kakršnem razmišlja mojster raziskovanja vprašanja zgodbe v filmu, Wim Wenders: "To delajo zgodbe. Potrjujejo, da je mogoče določiti smisel življenja. (...) Toda večina ljudi temu ni kos – povedati zgodbo je težko –, zato v zameno uporabljajo stavek, ki se mi zdi neizmerno žalosten. 'Tega ne bom nikoli pozabil,' pravijo. 'Tega ne bom pozabil, dokler bom živ.' Tako pravijo, da bi nadgradili svojo izkušnjo, ali da bi nadoknadili svojo pripovedno nemoč. V resnici pa mislijo: 'V bistvu se ne znam pravilno izraziti, ampak, saj veš, kaj mislim'. Z drugimi besedami, nehali so s poskusi komunikacije." V podkrepitev misli, da je navedeno v – vsaj daljni – sorodnosti tudi s tematiko *Herzoga*, bi lahko prislunili pričujoči izmenjavi izkušenj spomina in pozabe med očetom, pilotom Zlobcem (Boris Cavazza) in njegovim začasnim služabnikom, potapljačem (Matjaž Tribušon); razgovoru, ki je umeščen med dvojico *flash-backov*: med idilične podobe hčerinega (Ana - Nataša Barbara Gračner) in stopnjujoče prebliske očetovega spomina. V kratkem, s spominskim tokom oklepljenem pogovoru, skuša sluga potešiti gospodarjevo radovednost o tem, kašna je njegova nova skrivnostna prijateljica. Gospodar služabnikove negotovosti, kako naj opiše dekle, prekine z odločnim prepričanjem, da so najpomembnejše oči:

C.: "Oči?"

T.: "Oh, oči. Oči ima pa angelske. Jaz se včasih kar izgubim notri. Zadnjič sem ji hotel nekaj povedati, pa sem pozabil."

C.: "Kaj pa?"

T.: "Če vam pravim, da sem pozabil. Kar jaz pozabim, se ne spomnim več."

C.: "Kar se pa jaz spomnim, pa ne pozabim več."

Prav na sredino tega razmerja, v presečišču silnic spomina in pozabe – tja, kjer naj bi se spomin upiral težnjam izbrisa, ki prežijo v minljivosti –, se umešča temeljna tendenca *Herzoga*. Postavlja se znotraj nedoločljivega teritorija, v območje, ki je zgolj pokrajina spominov: celotna "zgodba" je podajana retrospektivno, je pravzaprav spominska sled prvoosebnega pripovedovalca, je plod dejstva, da le-ta ni "mogel pozabiti". "Ne oziraj se za mano, če ne me ne boš nikoli pozabil," ga posvari odhajajoči angel. "Nisem se ozrl," zatrjuje Tribušon, "pozabil pa tudi ne." Vztrajanje spomina pa je tudi vzrok, da se je zgodba, ki smo ji priča, sploh lahko zgodila. Njena gena izhaja iz dejstva, da ključna oseba filma, pilot, ne more ali ne zmore pozabiti. Hudo bolni Zlobec živi v preteklosti; živi s spomini, v spominih in za spomine, ki ne samo da so usodno določili njegovo življenje, pač pa so tudi vzrok njegove bolezn zaradi katere se mu "izteka čas". Kajti prav iskanje materialne sledi spomina – ogrlice – na dnu morja in želja, da bi na taisto dno, ki je grob njegove nepozab(lje)ne, na dan konca II. svetovne vojne v strmoglavljenem zavezniškem avionu – *Herzogu* umrle ljubezni, postavil križ – "Za spomin." –, je povzročilo njegovo invalidnost in bolezen, ki ga bo ugonobila. "Hvala, nisi pozabil," so besede, ki – za nazaj – osmislijo pilotovo "življenjsko zgodbo"; besede, s katerimi se temni angel, v podobi njegove davne, v resnici mrtve vendar v spominu živeče ljubezni, nekdanjemu ljubimcu zahvali za svoje utelešenje. Nedvomno je silovitost Zlobčevih spominov tista, ki je pilotu onemogočala "normalno" življenje, prihod angela v podobi ljubljene osebe pa je poslednja možnost, da bi končno po-spravil zmedo v svojem, nikomur dostopnem bivanju. Da bi se spravil s seboj in s svetom, ki ga je prizadel z nemožnostjo živeti v sočasnosti. Ker šele ko bo pospravil v svoji "polžji hišici", pravi prilika o dveh

polžkih, ki jo pride povedati angelsko bitje, bo končno prišel težko pričakovani veliki val in ga odnesel k njegovi ljubljeni v brezkrayne prostranosti morja.

Na sredo omenjanega razmerja je umeščen tudi druga "zgodba", ki preči osnovno: zgodba pilotove hčerke Ane, zgodba njene – prav zaradi očetovega nasprotovanja – neuresničene ljubezni z očetovim najboljšim prijateljem, mornarjem Rihardom (Janez Hočevar - Rifle). In znotraj vseh teh spominskih silnic, je zgodba pripovedovalca, ki je tam le zato, da bi si zapomnil – da bi ohranil v spominu, skoraj nepomembna. Služabnik-potapljač je zgolj priča, ki podobe, katere mu na pot prinašajo vetrovi preteklosti, zbira in skuša sestaviti v smiselne povezave. Pravzaprav mu to ne dela velikih preglavic, saj se je znašel v odločilni situaciji, ko je napačil čas "sprave s preteklostjo", spremljan s silovitim (po)vračanjem podob in pomenov, ki jih nosijo s seboj. Pristal je v – vnovičnem – usodnem trenutku, ko se takorekoč vse, vsak dialog, vsako dejanje, vsak premet, nanaša na nekaj preteklega, na nekaj, kar edino zanj, poleg svoje prisotnosti v zdaj, nima še drugega, predhodnega pomena. Pomena, ki ga lahko pojasni šele vedenje o dogajanjih v nekem drugem, že minulem a hkrati vseskozi povračajočem se času. Zavoljo tako globoke zakoreninjenosti filmskih akterjev v preteklosti, v spominih, se je očitno zdelo ustvarjalcem eno samo filmsko sredstvo uprizarjanja spomina premalo. Zato je uporaba klasičnega sredstva filmske retrospekcije, *flash-backa*, nadgrajevana z uporabo fotografije in filma-v-filmu. *Flash-backi* se v *Herzogu* uporabljajo kot metoda dela, vendar pa se jih zdi potrebno strogo ločevati na Zlobčeve ter Anine (Rihardove bomo obravnavali pozneje) spominske presvetljava: če bi bilo za pilotove moč trditi, da v bistvu pletejo lastno notranjo mrežo, v katero zapletajo dogodke "realnosti", da bi iz njih – kakor vampir – izsesali kri, ki jim je potrebna, da še naprej ohranjajo preteklo pri življanju, lahko Anine gledamo kot obuditve – strnjene – niza podob, ki jih je zdramilo ponovno, nenadejano srečanje s posebljeno preteklostjo – z ljubljeno osebo, ki je ni videla deset let. Tako se Zlobčevi "spomini" pojavljajo kot prebliski, poudarki, kontrapunkti; kot fragmenti, ki – kakor z mečem – sekajo v realnost linearnega časa, da v njej zavezajo globoke rane. Anini pa so kot kratke zgodbe; so vidnja zaključeni – četudi fragmentarni – dogodkov minulega, ki je ohranjen kakor celota. Očetovi spomini so – predvsem – podobe predsmrtnega boja ter same smrti, (pa tudi nesreče, katere posledice ga vse hitreje bližajo poslednji uri), hčerini pa so spomini na ljubezen. Vendar pa je nemožnost ta, ki v bistvu napaja njuni pomnjenji. Dejstvo je, da oba vesta, "kako je, če si zaljubljen". ("Svet se postavi na glavo. Hiše visijo z neba, oblaki pa valovijo po tleh.") In dejstvo je, da sta se oba soočila z nemožnostjo udejanjenja ljubezni; da sta užila samo segment zaljubljenja ne pa tudi izpolnitve ljubezni v trajanju. Toda razliko v njunih ne-udejanjenjih nam mora bržkone razjasniti prav različnost načina njunega (s)pomnjenja. *Flash-back* bi bilo moč najpreprosteje označiti kot "subjektivni moment znotraj pripovedi", pravi ena izmed mnogih opredelitev tega filmskega (pa tudi literarnega) narativnega orodja in nadaljuje: "*Flash-backi* so filmski prikazi spomina, zgodovine in končno subjektivne resice." Seveda pa so najsplošnejše enciklopedične oznake do obravnavanega predmeta dovolj odprte, saj se zavedajo, da imajo opravka s spremenljivo stalnico in zato dopuščajo vsakovrstna odstopanja od zgolj ene zveličavne definicije. Tako lahko o *flash-backu*, ki običajno prikazuje daljši "neprekinjen niz dogodkov, ki tvorijo iluzijo realnega časa," govorimo tudi, kadar se "preteklost oglašva v obliki fragmentov spomina, ki trajajo le nekaj sekund". Izbrali smo le dve zaznambi, ki natančno sovpadata z zgoraj vpeljano shemo razlik Aninega in očetovega pomnjenja. Toda bolj kot problem načina pojavljanja ali trajanja *flash-backov* v filmu, je pomemben odnos *flash-backa* do časa, ki se v njem povrača. "Čas in spomin se zlivata drug v drugega, sta hkrati dve plati ene same medalje. Brez časa ni spomina. In spomin je nekaj tako kompleksnega, da ga ne bi do konca doumeli, četudi bi našli vse njegove razsežnosti," trdi Andrei Tarkovski, ko razvija nastavke za svojo teorijo filmskega časa. V njej eno bistvenih lasnosti filma, ki ga razločuje od ostalih umetnostih zvrsti in – prav zavoljo te značilnosti – postavlja na privilegiran položaj, predpisuje



njegovi možnosti "zadržati čas neposredno" ter ga podati "v obliki resničnosti". In to neodvisno od trenutne posamezne pojavne oblike njegove troedine biti – preteklosti, sedanjosti, prihodnosti. Zato morajo za vse vidike časa – v filmu – veljati enaka formalna pravila: "Eden temeljnih pogojev filma je, da se mora filmsko dejanje razvijati zaporedno, torej montirati sekvenčno, ne glede na to, ali se v resnici morda razvija hkrati ali pa se je že razvil, kot denimo takrat, kadar gre za spominske sekvence (flash-back) itd."¹¹ Ti pogoji notranje logike filmskih ustvarjalnih načel so na nek način v nasprotju z logiko samega – človeškega – spomina, ki mu pravzaprav bolj ustrezajo določila fotografije. (A o tem pozneje.) V mislih imamo razmerje med prihodnjim in preteklim trajanjem, ki ga Bergson poimenuje "naravna iluzija". Ta izhaja iz dejstva, da "ima naš spomin navado, da v idealnem prostoru niza člene, ki jih drugega za drugim zaznava, saj si preteklo zaporednost vselej predstavlja v obliki vzporednosti. To lahko počne prav zato, ker preteklost sodi k že iznajdenemu, k smrti in ne k ustvarjanju in življenju."¹² V tej luči bi mogli mrežo Zlobčevih *flash-backov* brati kot dobesedni prevod tega spoznanja na celuloidni trak. Njegova nesposobnost živeti v v-prihodnost-uperjeni-zdajšnjosti izhaja iz njegovega vztrajanja v preteklosti, v spominu; in to ne toliko v spominu na – preteklo, a ne minilo – ljubezen, kakor prav v spominu na smrt. Vendar pa je to samo eden od – možnih – vidikov filmskega spomina. Zagovor mnogoplastju vidikov spominjanja je moč najti tudi v samem *Herzogu*, predvsem v že omenjanih razlikah med očetovimi in hčerinih spominskimi sekvencami. Toda te razlike niso najbolj bistvene, govorijo predvsem o načinu, kako so spomini "shranjeni in potlačeni". Zato se zdi konkretnosti posameznih *flash-backov*, kot razmerje med formalno istovrstnimi časovno pa raznorodnimi podobami, najbolj smiselno iskati v odnosu do spomina samega, oziroma do tiste njegove značilnosti, ki jo Deleuze ob analizi fenomena *flash-backa* razkriva v Mankiewiczevih filmih: "spomin bi nikoli ne mogel evocirati in pripovedovati preteklosti, če bi ne bil nastal že v trenutku, ko je bila preteklost še sedanjost, se pravi, kot prihodnji cilj. Prav kot tak je spomin neko vodenje:

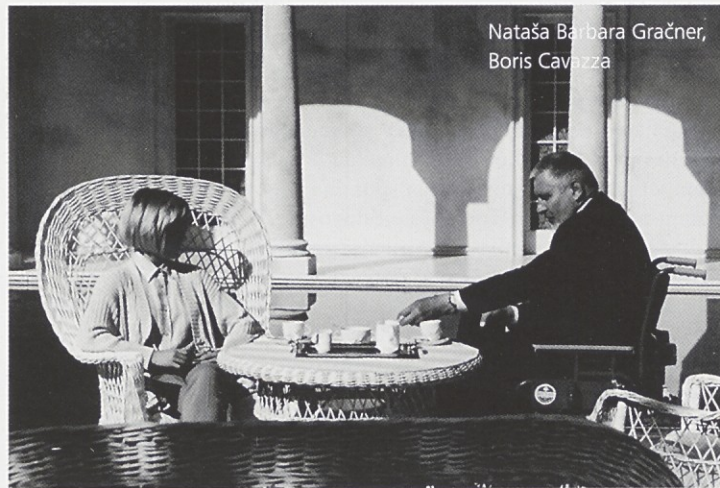
spomin si naredimo v sedanjosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanjost minila."¹³

A tudi *flash-back* se v svoji notranji naravi razlikuje oziroma deli na dva bazična načina podajanja spomina, ki ju Deleuze obravnava na primerih Carnéjevih in Mankiewiczevih filmov: "Flash-back je bodisi enostaven konvencionalen opozorilni znak bodisi prejme upravičenost od drugod: usoda pri Carnéju, viličasti čas pri Mankiewiczzu."¹⁴ Nas zanimata predvsem oba vidika drugega primera: tisti, kjer mora *flash-back* svojo "nujnost prejeti od drugod", s tem pa je pojasnjena tudi vzročnost samega spominskega izseka, in tisti, ko – nasprotno – skrivnosti "napotujejo na druge, še globlje skrivnosti". In še nekaj je pomembno v tej drugi varianti uvajanja spomina, ki jo pri Mankiewiczzu vidi Deleuze. Gre za postopek, kjer se spiritualna vloga spomina – npr. *off-glas*, ki spremlja pomnjenje – umakne in "naredi prostor bitju, ki je bolj ali manj zvezano z onstranom: fantom v *Pustolovščini gospe Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947), duh v filmu *Po mestu se govori* (People Will Talk, 1951), *avtomati v filmu Vohljač* (Sleuth, 1972)."¹⁵ Stranpot v samo jedro raziskav – filmskega – spomina se je zdela potrebna, da bi v teh presvetljavah skušali bolje razumeti nekaj enigmatičnih zapikov *Herzoga*. Prva neznanka je podoba temnega angela, podoba, ki v svojem bistvu predstavlja utelešenje spomina. Če ta hip pustimo ob strani pomeske silnice, ki težijo k pojmovnim opredelitvam angelskega in se oprimemo tistih, ki so uperjene v spominsko, bi lahko pomislili, da je njen prihod "od daleč" – kar je lahko časovna ali prostorska razsežnost – v sorodnosti, zelo daljni sicer, z zgoraj navedenimi bitji onostranstva – fantomi, duhovi... Ne gre za neposredno vplivanje – vsaj na začetku je soodvisnost pojavitev črne, nezemne lepote in Zlobčevih spominskih presvetljav samo posredna. A bolj ko se fragmenti realnega časa in sledi preteklosti sestavljajo v smiselne vezi, bolj se angelsko bitje bliža svojemu ciljnemu objektu, dokler se tik pred smrtjo samotarskega pilota njegova prisotnost ne zlije v eno z valovanjem dejanskosti spomina. In se, s ponovno izročitvijo ogrlice, dopolni, kar je usoda davno tega okrutno razdvojila... In se resnica preteklega izravna v

sinhronosti s sedanjim. Kajti angeli se ne ozirajo na čas, ker ga, zaradi svoje brezčasnosti, preprosto ne poznajo. Ker niso zavezani časovnim določilom, jim je neznanka tudi pozaba in ni naključje, da se jih je pogosto tesno povezovalo z metaforiko spomina.¹¹ In v tem ni *Herzog* nikakršna izjema. Je predvsem radikalizacija pojmovanja angela kot "očem nevidnega", oziroma vidnega samo redkim posameznikom, kajti v obravnavanem primeru je angel povsem enak človeku: je snoven in je viden. Le giblje sa po koordinatah drugačnih dimenzij, kot jih lahko zazna(va)mo umrljivi. Druga neznanka so Zlobčevi spominski prebliski. Četudi imamo opravka s tremi "lastniki" *flash-backov*, se zdita Anina in Rihardova zavezanost preteklemu že na prvi pogled docela razumljivi in pomenita le različni variaciji enoplastnega uprizarjanja spominskega, medtem ko so pilotovi padci v vrzeli mentalnih podob minulega preprejeni s skrivnostnim in celo strašljivim. Njegovi spominski drobci so najbolj podobni pobleškom mesečine v noči, ko čez nebo potujejo oblaki, ki se le sem in tja pretrgajo, da tavajočemu komaj zaznavno stezo za hip prelije srebrnina. Pripadajo tisti vrsti *flash-backov*, ki nam pomagajo razrešiti uganko; takšnim torej, ki so zaradi svoje pojasnjevalne narave v funkciji bolj verodostojnega podajanja dogodkov, kakor to zmore linearna pripoved s svojim kronološkim zaporedjem. "Flash-backi so *determinirani hermenevitično: to pomeni, da bodo v zaključku prinesli rešitev uganke. Tako flash-backi dosežejo svoj 'naravni' konec takrat, ko se preteklo ujame s sedanostjo, ali takrat, ko je pojasnjeno sedanje stanje stvari.*"¹² Takšno funkcijo bi lahko pripisali onemu segmentu Zlobčevih spominov v *Herzogu*, ki se nanaša na izgubo ljubljene dekleta v razbitinah strmoglavljenega letala. Stopnjujoče nizanje podob iz aviona tik pred in v trenutku nesreče, nam razloži prenekatero nejasnost o življenju samotarskega starca. Toda celota nam bo znana šele takrat, ko bodo vsi spomini poravnani v isto linijo, ko bodo sovpadli z linearnostjo dogodkov realnosti pripovednega časa. Takrat torej, ko bo prišel čas za – udejanjeno – ljubezen... in čas za smrt.

Ta čas poravnave "starih grehov" pa lahko napoči šele takrat, ko se na eni strani trije omenjeni nivoji združijo v strnjeno celoto zaporedja logičnih sosledij, in ko se, na drugi, ne-celosti dopolnijo s podobami ostalih medijev spomina: fotografije in filma-v-filmu. Poleg razrešitve uganke Zlobčevih življenjskih preizkušenj se morajo doreči neznanke vseh navzkrižnih odnosov ljubezni: ljubezni med pilotom in telegrafistko, ljubezni med očetom in hčerjo, ljubezni med Rihardom in Ano, in ljubezni med prijateljskima Rihardom in Zlobcem. V vrtincu prepletanj tolikih silnic so spet *flash-backi* tisti, ki jih uspejo vsaj delno razjasniti. Ob Zlobčevih, ki smo jim že dorekli zadnjo misel, in Aninih, ki so preprosti, enoplastni tok spomina, so ostali še mornarjevi. Ti so v obeh svojih cepitvah prepleteni s spomini drugega. Na eni strani se ujamejo z Aninimi pomnjenji idiličnega časa njunega zblizanja, na drugi pa so trdno sklenjena spominska sled na nesrečo, ki ji je botrovala pilotova obsedenost z nekdanjim. Tukaj se Rihardovo spominjanje križa z, že omenjanim, delom pilotovega – zdaj en *flash-back* pripada dvem osebam – in v svoji dvojni kodiranosti pojasni uganko druge, šele prihajajoče, smrti: kdaj in zakaj je Zlobec postal "kripl" in neozdravljiv bolnik. V standardni maniri prvoosebnega pripovedovalca dobimo rešitev poslednje ključne zagonetke, ki so jo bili zmožni razrešiti *flash-backi*.

Kar je ostalo, je vprašanje – pretrgane – fotografije in super-8 mm filma. Vprašanje, na katerega že v razvojni fazi filma opozorita zaporedni sekvenci razkrivanje "naprav": fotoaparata in amaterske kamere. A ne pokažejo se samo aparature, temveč smo (bili) opozorjeni tudi na bistveno vlogo njunih produktov. Že pred seznanjenjem z aparati nas je kamera popeljala do panoja fotografij v Zlobčevi graščini, ki si, posnete z vedno istega mesta, slede v nekakšnem kronološkem zaporedju. To notranje, nam še neznanu logiko, pa znenada zmoti v oči bijoča podrobnost: ena od fotografij je pretrgana, ostali sta le dve tretjini, kjer vidimo očetovo in hčerino podobo ter del mopeda, kako pohabljen sili iz prostora, ki ga je nekdo odtrgal od celote. Rihard pa se sreča s super-8-mm kamero in fotografijo prav v zgoraj omenjeni sekvenci "kazanja naprav". In sicer se v svoji barki, ki je – enako kakor Zlobčev dvor – očitna



Nataša Barbara Gračner,
Boris Cavazza

zakladnica spominov, sooči s kovčkom, kjer hrani orodja za povračanje spomina: kamero in kolut filma in fotografijo, ki leži na vrhu kovčka; prav ob njej se pomudi dlje, kot bi bilo normalno za trenutek zgolj bežne nostalgije. Četudi nam film v tem hipu pokaže le hrbtno stran – cele – fotografije, bo kmalu jasno, da je to prav neokrnjena kopija tiste, ki smo jo – raztrgano – videli na panoju Zlobčevih zabeležij vsakoletne istosti. "Zakaj mora biti vsako leto isto," sprašuje Ana očeta ob ponovitvi scenarija priprav in "praznovanja" njenega rojstnega dneva, katerega uradni ceremonial je tudi fotografiranje očeta in hčere. Za spomin! Fotografija-v-filmu ima lahko kar nekaj (pod)pomenov, ki se nanašajo tako na notranje bistvo filma kot "fotografske" umetnosti kakor na razmerje do časa, ki ga film in fotografije ohranjata docela raznorodno. Naš namen na tem mestu ni, da bi fotografijo gledali v so(od)visnosti s filmsko podobo, pač pa jo bomo obravnavali zgolj kot enega izmed sredstev povračanja časa, torej ne kot objekt notranje-estetskega, pač pa kot dejavnik vsebinskega vodila "zgodbe" filma.

"V *'družbi spektakla' oziroma v 'spektaklu reprezentacij' je fotografija postavljena na dokaj izjemno mesto. Fotografija je namreč spomin. Čeprav 'nemogoča znanost o enem bitju' se tako fotografija zoperstavlja fragmentiranosti in shizofrenični vrtoglavosti postindustrijskega subjekta, saj vrača potlačeno sled zgodovine in izglubljene sanje o kontinuiteti, torej o sedanosti kot navezi s preteklostjo, ki šele omogoča prihodnost. (...)* In v takšni konstelaciji le še fotografski referent v navezi s spominom omogoča preiskovanje zgodovine, preteklosti, kar je predpogoj za določanje lastne identitete."¹³ Po pomoč k raziskavam fotografskega referenta v sodobnem času se nismo zatekli zato, ker bi nas ta hip zanimal, denimo, sociološki vidik podobe v pričujočnosti, pač pa, ker nas močno vznemirja možnost "določanja lastne identitete." Še bolj pa obratna možnost, ki naj bi jo imela fotografija – če predpostavimo, da identiteto določa – tudi v nasprotni smeri: da identiteto zanika. Torej, da izbris iz fotografije pomeni tudi izbris iz časa samega – iz zgodovine. Najrazvpitejši primer naivnega prepričanja, da je zgodovino mogoče ogoljufati, so seveda fotografije slavnostne tribune s sovjetskimi političnimi veljaki na paradah ob obletnicah oktobrske revolucije. Fotografije, s katerih je bil sčasoma izbrisan ta ali oni Stalinov sodelavec, ki je padel v tiranovo nemilost. (Kot da bi s smrtjo človek zares za vselej izginil iz obličja trajanja.) Da pa ne gre za zgolj preprosto naivnost komunističnih aparatčikov ob povelečevanju vloge podobe v javnosti, pač pa nasprotno, za njihovo polno razumevanje bistva fotografskega medija kot nosilca spomina, nam bo morebiti razkril še malo globlji pogled v razmerje med zgodovino in fotografijo. Opremo se lahko npr. na Benjaminovo potrebo, da bi v fotografski podobi našel "iskrico naključja, tega Tukaj in Zdaj, s katerima je realno preželo karakter podobe; da bi našel neznan točko, kjer se je v obstoju tiste zdavnaj pretekle minute še danes in tako izrecno ugnezdilo bodoče, da ga lahko odkrijemo s pogledom nazaj."¹⁴ V tej iscri naključja, ki fotografijo določa, je sled prisotnosti – odtis tega, kar je bilo –, ki ima dvojno vlogo: na eni strani priča o neponovljivosti pretekega, hkrati pa dokazuje, da je – preteklo – še zmeraj navzoče. "Je več kot zgolj

spomin z vsemi popačenji in olepšavami, ki so mu lastna; fotografija predstavlja čas in luč preteklosti v njuni strah zbujujoči drugačnosti."¹⁰ V tisti nespremenljivosti torej, ki jo zgolj mentalne podobe posameznika ne morejo zagotoviti, saj se spomini vseskozi prilagajajo nezavednim v gibom v spremenljivemu bistvu jaza. Prav nezanesljivost človekovega pomnjenja je bržkone primarni razlog izumljanja sredstev povračanja spomina – sprva pripovedovanja in potem upodabljanja. Toda nezanesljivost individualnega spomina je tudi elementarno sredstvo (tvorjenja) zgodbe in zgodovine: ker človek ve, da ni sposoben obdržati koherence – lastne preteklosti – za nazaj, si izmišlja zgodbe: izbira privilegirane trenutke in iz njih ustvarja spomine za naprej. Vendar pa tudi te v-bodočnost-uperjane-spomine bistveno določa reničnost doživetega: resnica pa je ali v koherenci ali v materialni podobi spomina kot "prihodnjega cilja" (Deleuze). Zato vsaka fotografija "obuja izgubljene odlomke spomina, naključna prečenja časa, ki jih ni mogoče najti drugje kakor v posameznikovi osebni zgodovini."¹¹ V tem smislu fotografija predstavlja ogledalo. In sicer zrcalo, ki je "bolj verodostojno kot vsako dejansko zrcalo; v njej smo vedno znova priče lastnega staranja. Pravo zrcalo nas spremlja skozi čas, pozorno in nezanesljivo; spreminja se skupaj z nami, da se zdi, kot bi ostajali nespremenjeni."¹²

Fotografija v *Herzogu* je tedaj bržkone uporabljena zato, da bi nedvoumno poudarila segmente samega spomina, ki smo jim priča predvsem skozi *flash-backe*; da bi potrdila, "prisotnost preteklega" (Metz) in podkrepila njegovo resničnost, je materialni dokaz, da se je v neki bivši zdajšnjosti – v določenem času in prostoru – zgodilo natančno to. Hkrati pa je tudi sredstvo, ki – fotografiran – drobca časa iztrga pozabi: "Peter Wollen je našel ustrezno primerjavo: na fotografiji so fragmenti preteklosti ohranjeni kakor 'žuželke v jantaru'."¹³ Zato je Zlobčev trganje fotografije toliko manj razumljivo. V bistvu gre za dejanje obupanca, ki se (racionalno) zaveda, da preteklosti ni mogoče spremeniti, a jo (instinktivno) skuša vsaj izničiti. Njegovo obnašanje je podobno tistemu, ki ga Walter Benjamin navaja v potrditev teze, da ure in koledarji merijo čas povsem različno. Gre za dogodek v juljski revoluciji, ko so ob večeru prvega dne vstaje borci na različnih mestih v Parizu istočasno vendar neodvisno drug od drugega, streljali v ure na stolpih, da bi "zaustavili dan".¹⁴ Zlobec si z odstranitvijo svojega prijatelja iz zgodovinskega spomina morebiti želi vrniti čas nazaj; ali morda celo izničiti z njim povezane dogodke: da bi torej spet bilo kot (je bilo) prej. Ne smemo namreč pozabiti, da v-spominih-živeči pilot pač nima pravega "občutka za čas". Seveda je tukaj bistvena razlika med Zlobčevim trganjem fotografije in tistim, ki ga proti koncu zakrivi angel. Dejanje angela zares simbolizira možnost novega začetka; možnost, da bi bilo kot prej, a to zato, ker je pač bitje onostranstva in kot tako – za razliko od pilota, ki se časa še kako zaveda, le njegovih razmerij ne zmore ovrednotiti; ne zna ujeti "pravega trenutka": "Takrat sem bil premlad. Zdaj sem prestar." – zares brezčasno, s tem pa neodvisno od zakonitosti podob ter zakonov časa in spominov in preteklosti...

A preden bi mogel angel (znova) pretrgati fotografijo, jo je bilo potrebno zlepiti v celoto. Potrebna je bila intervencija še enega sredstva, ki se ponša z možnostjo povračanja preteklega. Tukaj se na teorijo lahko opremo le toliko, da nam potrdi, da smo še vedno v istosmernih razmerjih; da se še vedno gibljemo v razsežnostih spomina: "film znotraj filma (...) ni nič bolj samozadosten kot flash-back ali sanje; je zgolj metoda dela, ki jo je treba zagovarjati od nekje drugje."¹⁵ Zdi se, da v primeru *Herzoga* vpeljava filma-v-film ni imela bistveno drugačnega pomena, kakor vloga "fizičnega" dokaza. Oziroma dokaza o nečem, kar je bilo in je sedaj povsem vseeno, če tega v resnici ni več: služabnik-potapljač ob svojem potopu ni našel tistega, kar vidimo na Rihardovem filmu. Resnica je ohranjena na celuloиду. Spoznanje, da je, namesto njega, na grob mrtve ljubice postavil križ – "Za spomin." – prav ta, izobčeni prijatelj, je Zlobca privedlo do - ponovnega - revidiranja zgodovine. Dokaz je film. Posnetki razbitin na morskem dnu in križa poleg njih, o čemer priča projekcija Rihardovega "kratkega filma", postavijo stvari nazaj na svoje mesto. Spominu je zadoščeno. Zdaj so lahko fotografije zopet cele, zaljubljeni se lahko ljubijo naprej, kajti

"pospravil je za sabo" – spravljal se je s svetom in s preteklostjo, ki bo vsak hip postala večni zdaj... Čaka le še na val, da ga odnese s sabo. Če skušamo za konec odgovoriti na uvodoma zastavljeno vprašanje o poskusu sestavljanja celote (sveta) in najdenja izgubljenega časa, vidimo, da je bilo že samo vprašanje zasnovano preveč enoznačno. Zagotovo bi bilo moč trditi, da tako notranja dinamika "zgodbe" kakor njene razrešitve zadostijo tistim – Wendersovim – kriterijem, po skladnosti in osmišljanju razpršenosti individualnih eksistenc. Po drugi strani pa se o stanju raztreščenega sveta film pravzaprav ne sprašuje. Ker ga določa zgolj preteklost, in se ukvarja z vzpostavljanjem skladnosti v njej sami, živi v (samo)svoji zdajšnjosti, ki niti ne more biti sedanost. Zato je pričujoče premišljevanje pripeljalo do spoznanja, da individualna zgodovina včasih dejansko lahko traja mimo določil sočasnosti in se tega v resnici niti ne zaveda, ker tudi na zunaj ne izgleda, kot da bi bistveno "odstopala od normalnosti". Odločilno za takšno samosebnost pa je prav vztrajanje v svetu podob – v spominih, v sanjah, v prividih... Tako, se zdi, je tudi v "našem" filmu. V takšnem primeru pa postanejo kriteriji "realnosti" predvsem normativi estetskih razmerij, ker podobe ne poznajo nujnosti, ki bi bila "pogoj nadaljnega razvoja dogajanja; stojijo tam, kjer pač so."¹⁶ Zatorej bi bilo potrebno prvotno vprašanje preoblikovati: ali je iz razpršenih podob posameznih spominov avtorjem uspelo sestaviti podobo spomina, kot "snovne teže izginule sedanosti"? Neposredni odgovor na tem mestu seveda ni mogoč, saj bi prejkone sprožil plaz novih spraševanj. Kar je moč trditi, je, da jim je uspelo narediti film, ki se, s preigravanjem vprašanj nosilcev spomina in s tem "ujetega časa", dejavno umešča med tiste poskuse sodobnega filma, ki jim je bolj kot "resničnost" sveta, o katerem pripovedujejo, pomembna "resnica" podobe, ki ta svet prikazuje. •

Opombe:

- 1 Celotno besedilo pravi: "Davnega leta 1945, tik pred kapitulacijo Nemčije, so iz italijanskega Barija pogosteje vzletala zavezniška letala. Letela so čez Jadransko morje in čez obalna hribovja, vse tja do Bele krajine. Za okenci letelih ptic so sijali obrabi zavezniških pilotov, potemnelih angelov, mladih telegrafistk, trgovcev s sanjami in srebrnimi samovari. Med nebom in zemljo so se spletale mnoge zgodbe. Najlepše so ljubezenske. Nekatero od njih trajajo še danes."
- 2 S. Pelko, *Očividci, Problemi-Razprave*, Ljubljana, 1994, str. 77.
- 3 A.: Tarkovski, *Ujeti čas*, EWO, Ljubljana, 1997, str. 53.
- 4 Ibid., str. 50.
- 5 Ibid.
- 6 S. Pelko, "Potovanje v središče spomina"; v: *Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991, str. 81-88; str. 84.
- 7 B. A. Novak, "Neskončno zrcaljenje besed"; intervju v: *Ars vivendi*, št. 27, oktober 1995, str. 12-16; str. 14.
- 8 W. Wenders, *The logic of images: essays and conversations*, Farber and Farber, London, 1991, str. 44-45.
- 9 S. Hayward, *Key concepts in cinema studies*, Routledge, London, 1996, str. 122.
- 10 A. Tarkovski, *ibid.*, str. 45.
- 11 Ibid., str. 54.
- 12 H. Bergson, *Ustvarjalna evolucija*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983, str. 275.
- 13 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989. (Navedeno po prevodu Stojana Pelka v zborniku *Ekrana, Mask in Formata: Spomin*, Ljubljana, 1996, str. 79.)
- 14 Ibid., str. 80.
- 15 Ibid., str. 78.
- 16 Na tem mestu se zdi smiselno opozoriti na IX Benjaminovo zgodovinsko-filozofsko tezo, ki govori o Kleejevi sliki *Agelus Novus*, v kateri Benjamin prepozna podobo "angela zgodovine". W. Benjamin, "Istorijsko-filozofske teze"; v *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 79-90; str. 83.
- 17 S. Hayward, *ibid.*, str. 123.
- 18 S. Furlan, "Simulirati je doživljati"; v: *Blade runner: solze in dež*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1993, str. 52-60; str. 60.
- 19 W. Benjamin, "Mala povjest fotografije"; v: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga, 1986, str. 152-165; str. 154.
- 20 J.D. Peters, "Beauty's veil"; v *The image in dispute: art and cinema in the age of photography*, ed. by Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997, str. 9-32; str. 24.
- 21 Ibid.
- 22 C. Metz, "Photography and fetish", October, 34 / Fall 1985, str. 81-91; str. 84.
- 23 Ibid.
- 24 Podrobneje glej: W. Benjamin, "Istorijsko-filozofske teze", *ibid.*, str. 87.
- 25 G. Deleuze, *ibid.*, str. 76.
- 26 W. Wenders, *ibid.*, str. 53.