

Sodobni slovenski esej



Klemen Berus

Umetnost, čas in sanje

Variacija na seminarsko

Pričujoči esej je sprva nastal kot del seminarske naloge pri predmetu zgodovina in teorija filma. Tistega leta smo, bolj kot režiserje, obravnavali pesnike. Ukvarjali smo se z Mandelštamom, Ahmatovo, Cvetajevo in – nikakor ne kot izjemo – s Tarkovskim, največjim pesnikom med režiserji. Za nalogo nam je profesor predstavil problem: Kundera proti Brodskemu – dva avtorja, dva pogleda, dva eseja. S sporom dveh literatov kot izhodiščem smo morali napisati eseje o umetnosti in času vseh obravnavanih pesnikov. Zaradi primerneга značaja predmeta (obravnave) se mi je zdelo smiselno fenomenološko pristopiti tudi k samemu besedilu. Slednje je tako kmalu preraslo meje klasične seminarske naloge. Intervencija se je izkazala za uspešno, se poznala pri dobri oceni in spodbudi profesorja, naj pošljem besedilo v lekturo in mu ga posredujem, da bo potem poskrbel za morebitno objavo v kulturnem mediju. Obljubil sem mu, da bom to storil čim prej.

Od takrat so minila že skoraj tri leta.

Razlogi in potek odlašanja ter načrt:

1. Minila sta dva meseca in besedilo sem končno poslal v lekturo.
2. V besedilu so bili angleški citati iz knjige, ki je v slovenskem prevodu na voljo samo v nekaterih knjižnicah slovenskih umetniških akademij.

3. Avtor slovenskega prevoda je ravno profesor dotičnega predmeta.
4. Zaradi razloga št. 3 sem lektorjem dejal, naj ne prevajajo angleških citatov. Bil sem prepričan, da si bom knjigo izposodil na eni od umetniških akademij in citiral slovenski prevod svojega profesorja.
5. Za eno leto sem šel študirat v tujino.
6. Ko sem se vrnil, sem ugotovil, da si lahko knjigo izposodi moje dekle, študentka ravno prave umetniške akademije. Šla je v akcijo.
7. Knjiga ne obstaja. V resnici sploh ni šlo za knjigo, temveč za neko arhivirano besedilo, ki niti ni bilo na voljo za izposojlo.
8. Ukvarjal sem se z drugimi stvarmi.
9. V začetku leta 2020 sem opazil, da je razpisan natečaj za najboljši slovenski esej in, na mojo srečo, prebral pogoje natečaja, ki so izrecno zahtevali: c) esej naj bo splošne oz. literarne narave; strokovnih esejev z opombami žirija ne bo upoštevala.
10. Razbremenjen teže strokovnosti in citiranja sem odstranil vse strokovne citate in opombe, ki so vsa ta leta sabotirali esej.
11. Napisal sem nestrokovne opombe, ki jih ravnokar berete.

Načrt:

Namesto da bi svojo obljubo izpolnil neposredno profesorju, jo bom izpolnil po ovinku. Pričujoče besedilo – ki bo sicer okrnjeno profesorjevih prevodov citatov in pa, to je treba poudariti, nestrokovno! – bom poslal na natečaj, prišlo bo med finaliste in za nagrado objavljeno v kulturnem mediju. Tako bom poskrbel za izpolnitev svoje obljube, se sebi in profesorju oddolžil za vsa leta odlašanja in kamen se mi bo odvalil od srca.

Umetnost, čas in sanje

Ali se Milan Kundera moti?

Glede česa točno naj bi se motil? Glede odgovora, ki ga poda na vprašanje, zakaj se mu je zameril Dostojevski? Ali se moti že v sami formulaciji vprašanja? V svojem eseju *An Introduction to a Variation* postavi čustva nasproti razumu. Seveda gre za "razumljivo" nasprotje. Toda Kundera esej zastavi kot odločanje med enim in drugim. Dostojevski se mu zameri, ker naj bi postavljал čustva pred razum. In Kunderi so se čustva zamerila med rusko okupacijo Češkoslovaške. Rusi – narod, prepojen s čustvi – so takrat tam izvajali razna grozodejstva, ki pa so, tako Kundera, izhajala prav iz

čustvenega vzgiba. Za razliko od Zahoda, ki naj bi temeljil na razumu. Tudi samega Kundero so ruski vojaki ustavili med vožnjo z avtom. Po rutinskem pregledu vozila ga je ruski oficir vprašal kaj "čuti" in dodal, da gre pri vsem skupaj glede okupacije za nesporazum ter da imajo Čehe radi. Okupator te okupira iz ljubezni! Kunderi se je ob prizorih tisočih tankov in ogroženi prihodnosti države okupatorjevo izkazovanje ljubezni zamerilo do te mere, da se je pri vprašanju čustev nasproti razumu suvereno odločil za razum. Takoj mu je postalo jasno, zakaj bolj uživa v besedilih določenih avtorjev, kot je Diderot: ker izhajajo iz kulture razuma, ne čustev. Ker njihovi vzgibi izvirajo iz razuma, ne iz čustev. A ravno s takim stališčem je – ironično – na situacijo reagiral izrazito čustveno. S tem ko je podlegel ogorčenosti in pripisal dogodkom širši pomen, sebi pa malodane vlogo priče apokalipse ali celo mučenika, je pozabil na razum. Na slednjega ga je v eseju *Zakaj se Kundera moti* spomnil Joseph Brodski. Ta ga je opomnil, da grozodejstva, storjena na območju vzhodne Evrope, niso bila posledica čustev, temveč zgodovinske nujnosti. Slednja pa je produkt prav Zahoda – torej razuma. Praška pomlad je ogrozila sovjetsko oblast, ki si ni želela liberalizacije Čehoslovaške pod reformami Alexandra Dubčka. Dubčkove reforme, ki bi pomenile konec cenzure, tajne policije in decentralizacijo oblasti, bi lahko imele negativen učinek na avtoritarno oblast komunističnih strank. Tako je Sovjetska zveza skupaj z Madžarsko, Poljsko in Bolgarijo sklenila Varšavski pakt in leta 1968 okupirala Čehoslovaško. Vzgibi so bili torej vse prej kot čustvene narave.

Recimo, da se Milan Kundera torej moti glede odgovora na svoje vprašanje. Toda je to sploh vprašanje, ki bi si ga morali zastavljati? Zakaj se mi upira Dostojevski? Seveda je to legitimno vprašanje. Problem je v tem, da je Kundera odgovor nanj iskal na napačnih mestih. Iskal ga je v takratnih okupatorjih, iskal ga je v sovražnikih, iskal ga je v zgodovini krščanstva in tako naprej. Iskal ga je povsod drugod kot pa tam, kjer je verjetno tičal odgovor – pri sebi. Poleg tega je iskal črno-bel odgovor. Pravi odgovor pa je verjetno veliko kompleksnejši. Tako kot je veliko kompleksnejši tudi sam Dostojevski, ki ga je Kundera odslovil kot "vesolje, v katerem se vse spremeni v čustva". Kot izpostavi Brodski, gre pri literaturi Dostojevskega za veliko kompleksnejše prepletanje čustev z razumom – gre za čustvene odzive na misli razuma. Kunderov problem je torej že v tem, da vprašanje "Zakaj se mi upira Dostojevski?" enači z vprašanjem izbire. Sam se postavi v položaj, v katerem ima na razpolago le dve opciji: izbiro med Dostojevskim in svojim ljubim avtorjem Diderotom, izbiro med čustvi in razumom, Vzhodom in Zahodom, med njimi in nami. Omejene možnosti

so na prvi pogled neprijetna izbira. Toda ravno v omejenosti je udobnost. Človek se ne ukvarja z razmišljanjem o različnih možnih alternativah – odloča se med dvema in izbere prijetnejšo. Njegovo vprašanje “Zakaj se mi upira Dostojevski?” se tako spremeni v “Zakaj imam raje Diderota kot Dostojevskega?”, nato se sprevrže v “Zakaj imam raje Zahod kot Vzhod?” in “Zakaj imam raje Francoze kot Ruse?” ter “Zakaj imam raje razum kot čustva?”. Tako iz legitimnega vprašanja o Dostojevskem nastanejo vprašanja, ki nam *a priori* ponujajo popolnoma napačne odgovore, ki niso povezani s prvotnim problemom.

Tudi sam sem med študijem naletel na podobno vprašanje znotraj svoje usmeritve. Morda bom zdaj, ko poznam Kunderove napake, prišel do podobnega odgovora.

Zakaj se mi upira Tarkovski?

Tarkovski je ime, ki ga mora poznati vsak študent filmske režije. Ne le to. Verjetno ga mora poznati vsak študent, ki se kakor koli ukvarja z umetnostjo ali razmišljanjem o njej. Zagotovo o njem predavajo na filozofski fakulteti. Ime, ki je postavljeno na piedestal filmske umetnosti. Seveda je bilo neizbežno, da sem kot študent filmske režije naletel nanj. V akademjski videoteki sem si izposodil film *Nostalgija*. Med prvim ogledom sem zaspal.

Pri filmih so me vedno privlačile zgodbe. Zgodbe in trenutki znotraj zgodb, ki so v meni vzbudili določena čustva. Včasih so se me dotaknili liki in njihove odločitve, njihove uresničene ali neuresničene želje. Včasih se me je dotaknila zgolj karakterizacija lika. Toda vsega, kar sem ravno naštel, pri Tarkovskem ni. Ni zgodbe. Ni karakterizacije likov. Če že imajo želje, jih je težko razbrati, tako ali tako pa bolj malo naredijo za to, da bi jih dosegli.

Filmska govorica Tarkovskega je poetična. Posnetki so estetizirani. Scenografija in lokacije delujejo nadnaravno, čeprav so posnete v naravi. A kljub vsemu sem med ogledom in po gledanju filmov Tarkovskega ostajal popolnoma apatičen. Kadri s prelepo svetlobo, absurdnimi motivi in z (za Tarkovskega značilnim) dežjem se me nikoli niso dotaknili. Čeprav mi je dež všeč. Ko se v *Nostalgiji* glavni junak sprehaja po praznem zapuščenem bazenu z namenom z ene strani na drugo prenesti gorečo svečo, ne da bi ta med potjo ugasnila, sem se na glas razburjal pred zaslonom, ko mu med počasno hojo sveča vsakič znova ugasne nekje na polovici poti in se mora vrniti na začetek, da bi jo spet prižgal. Ta desetminutni kader je na koncu

edina situacija, ki je iz mene izvabila kakršen koli odziv. Toda dvomim, da je bila provokacija mladega študenta cilj, ki ga je želel Tarkovski doseči.

Zato se sprašujem. Kaj je torej cilj? Zakaj bi mi Tarkovski želel to pokazati? Kaj sploh kaže?

Kaj sanja Tarkovski?

Še ne tako dolgo nazaj sem imel negativen odnos do sanj in njihovega pomena. Neizbežno pride do trenutka, ko se neki osebi zdi pomembno, da drugi pove o svojih sanjah – sanjah v dobesednem pomenu. Ko mi je kdo govoril, kaj je sanjal neko noč, sem zgodbo, ki se je razodevala pred mano, vedno spremljal z nekakšnim odporom. Enostavno se mi ni zdelo vredno obremenjevati se s stvarmi, ki nekomu drugemu podzavestno rojijo po glavi. Ne le da gre po navadi za popolnoma nepovezane zgodbe – na katere je, ker so se pač odvile v njegovi glavi, navezan le pripovedovalec –, tudi pripisovanje pomena tem zgodbam se zdi brezpredmetno, ker so pač tako absurde.

Podoben občutek sem imel pri gledanju *Nostalgije*. Tarkovski mi je pokazal svoje sanje! In za to je potreboval dve uri ... Ravno med pisanjem tega odstavka, ki sem ga pisal daleč v noč ali že v jutro, sem postal zaspan (kar se verjetno tudi pozna na kvaliteti stavkov) in se grem zdaj raje posvetit svojim ... sanjam.

V nadaljevanju vam razkrijem, kakšne so bile.

Kaj sanja avtor eseja?

Igrali smo rokomet, na trenutke tudi nogomet. Igrišče je bilo modro, tekoče. Bazen z vodo. Toda mi nismo plavali, temveč smo tekli po vodi in igrali igro z žogo. Včasih smo jo igrali z roko, včasih z ного. Nasprotniki so bile nasprotnice. Vse so bile ženskega spola. Moja ekipa prav tako. Brcnil sem žogo in z vrhunsko asistenco našel svojo soigralko pred golom. Ta ni znala ustaviti žoge, zato ji je ušla. Žal mi je bilo, saj bi se moja podaja zapisala med najlepše asistence tekme. Kljub temu smo dobro igrali in močno zadelali. Zmagovali smo. Naša vratarka, bivša sošolka iz osnovne šole, je dobila idejo in se z žogo vred potopila. Pod vodo je preplavala celo dolžino igrišča, se nato pred nasprotnikovim golom dvignila na površje, zletela v zrak in

zabila gol. Vsi smo pozdravili njeno idejo. Tega se prej v zgodovini te igre ni domislil še nihče.

Čakal sem na prevoz, ki mi ga je obljubil oče. Ob cesti so čakali tudi drugi študentje. Vsi smo čakali na prevoz, ki nas bo popeljal iz prestolnice na obrobje, kjer smo (nekoč bili) doma. Na drugi strani ceste sem zagledal bivšega sošolca iz srednje šole. Preden sem stekel na njegovo stran, sem preveril promet. Ko sem prišel do tja, ga ni bilo več. Sprehajal sem se po ulicah, ki so bile ljubljanske, čeprav niso bile videti kot Ljubljana. Zazvonil je mobilni. Bil je oče. V trenutku, ko je začel govoriti, sem se transportiral tja, kjer se je nahajal, na periferijo – v Novo mesto, pred hišo moje babice, mamine mame. Oče se je usedel v avto in v svoj mobilni govoril, da bo krenil. Odpeljal se je pome v Ljubljano, jaz pa sem ostal tam, v Novem mestu. Rekel je, da so ga prosili, da na nekem dogodku izgovori eno besedo: "Lepo." Sprejel je, zato se nama bo mudilo, ko me pobere v Ljubljani.

V babičini hiši smo igrali klavir. Klavirja nismo znali uglasiti. Bil je popolnoma razglašen. Poskušali smo ga naravnati, a ga nihče ni zares znal. Mislili smo, da nam je uspelo, vendar je spet zazvenel narobe. Pritoževali smo se nad klavirjem, ki da je najbolj neroden inštrument, ker ga je vedno treba uglaševati, pa še s težavo se to počne.

Bil sem del družbenoangažiranega zborovanja. Sedeli smo v dvorani na lesenih stoli. Sedel sem v prvi vrsti pred odrom, na katerem so se zvrščali glasbeniki. Vmes so vsake toliko na projektorju zavrteli film. Filmi, ki so jih vrteli, so bili televizijski prispevki z aktualno družbenopolitično tematiko. Po vsakem prispevku je množica bučno ploskala. Neka gospa iz publike je dotični prispevek začela hvaliti v superlativih in vsi so zaploskali njenemu komentarju. Zraven mene sta sedela moški in ženska, ki sta se dvignila, dobila mikrofon v roke in začela prepevati. Pomislil sem, da bi bilo zabavno nastopati na taki prireditvi. Ustrašil sem se, da bo kak znanec res mislil, da bom naslednji na oder stopil jaz, glede na to, da sem, kot kaže, sedel med nastopajočimi. Kar me je skrbelo, ni bila možnost, da bi se to res zgodilo, temveč dejstvo, da bi ljudje mislili, da sem nekaj, kar nisem. V tem primeru uspešen nastopajoči glasbenik, ki je v resnici le del publike. Pevcu ni delal mikrofon, zato smo dvoglasje slišali le tisti, ki smo bili blizu. Pomislil sem, kakšna škoda je, da ga ne slišijo preostali, hkrati pa sem razmišljal, da ima tako dober glas, da ga verjetno lahko sliši vsa dvorana. Povezovalka programa mu je v roke porinila svoj mikrofon. Nekoliko se je zmedel, ko je zaslišal svoj odmev v dvorani, potem pa je prilagodil oddaljenost mikrofona od ust in nadaljeval. S pevko sta se sprehodila med občinstvo in prepevala.

Petje sta ustavila pred zadnjo besedo v pesmi in mikrofona usmerila proti gospodu v publiki. Gospod je pesem dokončal z besedo "lepo".

Pričakovali bi, da bo besedo "lepo" izgovoril na "lep" način in bi bilo s tem dejanje še slogovno dovršeno. Besedo pa je izgovoril parodično. Glas se mu je vmes zlomil, a lomljenje glasu je bilo načrtno zaigrano. Harmonijo dveh popevkarjev in osladno nastavljeno rimo je prelomil s cinično gesto. Sam sem se na glas zasmel in pričakoval, da se bo moj smeh izgubil v zvoku mojemu podobnih krohotov. A preostali se niso smejali. V publiki je završalo. Nekaj tišjih smehov se je sicer zaslišalo, a prevladovali so zvoki neodobravanja, zvoki družbenoangažirane srenje, ki je bila razočarana nad nepopolnim zaključkom priljubljene pesmi. Ženska, ki je prej v presežkih hvalila prispevek, je zdaj zmajevala z glavo.

Ponoči sem se s kolesom peljal po Ljubljani in iskal pot domov. Na prehodu za pešce sem srečal povezovalko programa. Nisem je vprašal za pot. Izgubljeno sem taval po cesti, vedoč, da bom prej ali slej našel dom.

Moje seminarske, moje sanje

Vključiti poglavje o svojih sanjah v seminarsko nalogo bi lahko bila provokacija, odziv na subjektivno, fenomenološko razmišljanje Tarkovskega o filmih in umetnosti nasploh; če avtor izhaja iz svoje izkušnje, potem bo film nedvomno našel publiko in se je dotaknil. Toda poglavja o svojih sanjah nisem napisal (le) zato, da bi se lažje dotaknil čustev profesorja, ki bo ocenjeval seminarsko. Sam kontekst popolnoma subjektivnega poglavja v – čeprav nestrokovni, to je treba poudariti! – seminarski nalogi, ki bi morala temeljiti na razumu, nekoliko spominja na boj med čustvi in razumom – in razbija mejo med njima. Vključitev takega poglavja – morda nekoliko na prvo žogo, a vseeno – razbije strogo ločnico med čustvi in razumom. Razbije ločnico med sanjami in realnostjo. To je v svojih filmih počel prav Tarkovski. In tega se Kundera ni zavedal, ko je bral Dostojevskega.

Kaj so namreč sanje drugega, če ne ravno popolna združitev razuma in čustev, mešanica dejstev in domišljije. Tarkovski pravi, da mora biti umetniško delo, če želi biti zvesto življenju, natančno v podajanju dejstev in hkrati pristno v komunikaciji čustev.

Kaj so sanje drugega kot ravno to? V mojih sanjah, ki sem jih opisal, je bilo mnogo dejstev in faktografskih danosti. Srečal sem "resnične" osebe (oče, bivši sošolci), "resnične" predmete in stroje (žoga, mobilni telefon, klavir, mikrofona, avto), "resnične" aktivnosti (igra z žogo, predstava, vožnja

s kolesom), "resnične" lokacije (Ljubljana, Novo mesto, športna dvorana, babičino stanovanje).

A kljub vsej faktografiji, na katero sem naletel v sanjah, se je ta obrnila v absurdne smeri. Osebe so se pojavljale in izginjale. Sam sem se transportiral iz enega kraja v drugega. Kraji so se močno razlikovali od resničnih, a so zame vseeno bili točno ti kraji. Lokacije so bile nenavadne (vodno športno igrišče). Aktivnosti so bile groteskne (igra z žogo, da ne govorimo o absurdni družbenoangažirani proslavi).

Tarkovski govori o mostu, ki povezuje avtorjeve subjektivne impresije z njegovo objektivno reprezentacijo resničnosti. Ta most so sanje. Oziroma ta most je umetnost. Zanimivo, kako lahko včasih sanje in občutki, ki jih izzovejo, ostanejo z nami še več dni po tem, ko smo jih sanjali. Enako je s filmi, glasbo, risbo, literaturo, umetnostjo nasploh. Vsak od nas je na neki način umetnik. Večina nas ustvarja sanje zase. Nekateri pa jih ustvarjajo tudi za druge.

(Ne) skrbi, bile so samo sanje

Ruska pesnica Ana Ahmatova je v tridesetih letih, v času Stalinovega terorja, večkrat čakala v vrsti pred zaporom, da bi lahko svojemu zaprtemu sinu dostavila pakete s hrano. Nekega dne jo je med čakanjem prepoznala ženska, ki je prav tako, zavoljo zaprtih sorodnikov, po več ur čakala na mrazu. Šepetaje jo je ogovorila in vprašala, ali bo lahko opisala vso to grozo. Pesnica je odgovorila: "Lahko."

Čistke, represija nad kmeti, policijska kontrola, odvzem prostosti, gulagi in samovoljne usmrtitve. Točnih podatkov o številu žrtev Stalinovega režima ni. Zgodovinarji še vedno razpravljajo, milijon gor ali dol. A kaj nam bodo številke. Ženska, ki je ogovorila Ahmatovo, je že vedela, na koga se mora obrniti. In ni se odločila za zgodovinarja. Svoje upe je položila v pesnico. Zgodovinar nam lahko poda dejstva. Pesnica spremeni dejstva v življenje.

Ahmatova je vedela, kaj je njena naloga. Ženski je odgovorila "lahko", in to je tudi počela vse življenje. Pesnice in pesniki, kot je Ahmatova, so imeli zaradi tega nemalo težav. Veliko jih je zapustilo Sovjetsko zvezo, a mnogi so se vračali – niso zdržali stran od materine zemlje. Osip Mandelštam je ostal in direktno napadel Stalina s satiričnim epigramom, v katerem se je med drugim norčeval iz njegovih brkov.

Mandenštam je vedel, da mu bo ta pesnitev prinesla težave. Kljub temu jo je recitiral na zasebnih zborovanjih, na koncu pa pristal v gulagu, kjer

je umrl. Kot je tudi pričakoval. Sam je namreč dejal, da je v Rusiji poezija spoštovana kot nikjer drugje – zaradi nje te usmrtijo.

Stalin, sicer ljubitelj poezije in v mlajših letih tudi sam pesnik, se je zavedal njene moči – in s tem nevarnosti. Ni je mogel odsloviti kot zgolj nedolžno “poezijo”. Ravno ta se je dotaknila ljudi in ravno pesniki so bili priljubljeni in spoštovani po svetu. Zato jih ni mogel kar tako usmrtiti in jih je raje prisilil v izgon ali poslal v gulage. Pesmi nikoli niso bile “samo” pesmi. Tako kot sanje nikoli niso “samo” sanje.

Pavel Sosnovski, ruski skladatelj iz 18. stoletja, je iz izgnanstva v Italiji pisal svojemu prijatelju v Rusijo. V pismu mu je zaupal, da je imel nočno moro, v kateri je podoživljal muke izgnanstva in strah pred tem, da nikoli več ne bo videl domače zemlje in neba nad njo. Ko se je prebudil, ga je preplavila groza, saj se je zavedal, da to niso bile sanje, temveč sama resničnost.

Tarkovski je z *Nostalgijo* želel posneti te sanje. Ne le da se glavni junak, ruski pesnik (Andrej!) Gorčakov, ukvarja z raziskovanjem domotožnega ruskega skladatelja. Več! Sam Gorčakov se sooča z domotožjem in nostalgijo po Rusiji. Še več! Z vsem tem se je v izgnanstvu soočal ravno Tarkovski. Na novinarski konferenci v Milanu, ki jo je sklical in na kateri je povedal, da se ne bo vrnil v Sovjetsko zvezo, ga je novinar vprašal, kje bo iskal politični azil. Tarkovski je odvrnil: “Dajem vam dramo, vi pa mi postavljate birokratsko vprašanje.” Na dramo je treba odgovoriti z dramo. Tarkovski je na dramo odgovarjal s sanjami – s filmi. Namesto da bi naštel države, v katerih bo iskal azil, je v Italiji posnel *Nostalgijo* in na Švedskem *Žrtev*. V svojih filmih je vedno izhajal iz lastne izkušnje. Najočitneje je to storil še v Sovjetski zvezi v filmu *Zrcalo*. Film je osnoval na podlagi nostalgičnih spominov na svoj dom v otroštvu, na dom svoje matere. Na podlagi fotografij so rekonstruirali hišo, v kateri je živela, okoli nje so celo zasadili ajdovo polje, ki se ga je Tarkovski spominjal iz otroštva. Nekateri filmski kolegi so mu očitali sebičnost in neetičnost, ker se je spravil snemati zgodbo o samem sebi. Na neki način je bil za Tarkovskega vsak film zgodba o njem samem. Toda želel je, paradoksalno, da bi bil za gledalca nič drugega kot film o gledalcu samem.

Nasprotno od izrabljene fraze “Umetnost je zrcalo sveta” je Tarkovski želel, da so filmi zrcalo gledalca. (Če smo pošteni, se lahko “svet” razume tudi v drugačnem, fenomenološkem kontekstu, na primer vsak gledalec je svet zase in umetnost je torej zrcalo tega sveta.) To pa je po njegovem dosegljivo le, če je ustvarjalec, režiser, umetnik sam popolnoma medsebojno povezan z vsebino svoje umetnosti.

Preden so začeli snemati *Zrcalo*, je Tarkovski na lokacijo, k rekonstruirani hiši z okolico, pripeljal svojo mater. Njen čustveni odziv je presegel vsa njegova pričakovanja in takrat je vedel, da je na pravi poti.

Gledalec na pravi poti

Toda ogledal sem si *Zrcalo* in nisem čutil niti približno česa podobnega, kot je (verjetno) čutila mama Tarkovskega. Čemu? Spet se vračam k vprašanju, zakaj se mi še kar upira Tarkovski. No, morda raje, zakaj se mi upirajo nekateri njegovi filmi. Paziti moram, da ne ponovim Kunderove napake, zato bom razlog iskal v sebi. Razloga ne iščem zato, da bi ga potem lahko odstranil in postal ljubitelj Tarkovskega. Želim ga le razumeti. Tarkovski mi torej razodene svoje sanje. Kot sam pravi, sodi med umetnike, ki za razliko od tistih, ki poustvarjajo resničnost, ustvarjajo svoj lastni notranji svet. Hkrati pa priznava, da je ta notranji svet lahko zanimiv za nekatere, spet druge pa lahko pusti prazne. Sam za zdaj sodim med slednje. Gre torej za dejstvo, da se moj notranji svet in svet Tarkovskega v tem trenutku (njegov trenutek v času, ko je snemal *Zrcalo* in *Nostalgijo*, in moj trenutek v času, ko sem filma gledal) enostavno preveč razlikujeta. Njegova nostalgija ni moja nostalgija. V njegovem zrcalu ni mojega odseva. Morda nekega dne bo. Morda ne bo nikoli. Na vsak način pa bom (na) njegove filme gledal drugače. Tako kot zdaj drugače dojemam sanje. V opravičilo vsem, ki so mi jih kdaj zaupali, pa sem jih odpravil kot nekaj preveč abstraktnega, in v svarilo tistim, ki to počnejo: ljudje si ne zaupamo sanj zato, ker bi bile njihove zgodbe vrhunsko strukturirane, z večplastnimi liki in naracijo, ki bi nas držala v napetosti do končnega preobrata – tako ali tako so nasprotje tega. Je možno, da samo iščemo nekoga s podobno občutljivostjo? Morda človek drugemu zaupa sanje, ker s tem pove nekaj o svoji senzibilnosti, a hkrati, čeprav ne more artikulirati, kaj to je, poslušalec prek svojega odziva izve tudi nekaj o svoji lastni.

Nekje med pisanjem te seminarske sem si ogledal še film *Stalker*. Ostal sem buden, dekle pa mi je v naročju zaspalo.