

Sodobni slovenski esej



Helena Koder

Od *Nostalghie* do nostalgije

Nebo je razpeto nad parkom kot tanka opna, sivkasto bela in skoraj prozorna: megla je oblebdela tik nad krošnjami dreves. Ko stopam po širokem sprehajališču, imam občutek, da sem v središču velikanske kupole, ki se hkrati z mano pomika proti tivolskemu gradu. Atmosfera je nadrealna, scenografija filmska, posamične oddaljene postave se po stranskih poteh v različnih oddaljenostih premikajo, kot da bi se ravnale po navodilih nevidnega režiserja, jaz pa sem, podobno kot naslovni junak v *Trumanovem showu*, ves čas v središču prizorišča in vedno enako daleč od resničnega sveta. Asociacija na film ni naključna: v Tivoliju bodo zvečer odprli razstavo fotografij, ki jih je pokojna angleška fotografinja Deborah Beer posnela med snemanjem filma *Nostalghia* Andreja Tarkovskega. Za ogled sem ujela najbolj privilegiran trenutek: opoldan je, postavljalci razstave so že odšli, odpiralcev še ni, slovesnost bo šele zvečer. In ker je siv in mrzel zimski dan, tudi sprehajalcev skoraj ni. Svetloba je razpršena, nikjer nobenih barv, kot da bi se narava uskladila s podobami na panojih.

Počasi si ogledujem fotografije in ne morem verjeti očem, kako močno te fotografije, ki so vendar samo dokument nekega snemanja, izžarevajo enako razpoloženje, kakršno prežema sam film. Hočem reči, da bi ob gledanju teh fotografij človek, ki ni videl nobenega filma Andreja Tarkovskega, doživiljal podobne občutke, kot bi se mu porajali ob gledanju *Nostalghie* ali *Žrtvovanja* ali *Stalkerja*. Čudenje, nemoč, nepojasnljivo tesnobo,

hrepenenje po neopredeljivem. Te fotografije namreč skoraj ne prikazujejo prizorov iz filma, temveč kažejo, kako Tarkovski daje navodila za dogajanje pred kamero, prikazujejo pripravljanje prizorišč, snemalca, kako išče najboljše mesto za kamero, igralce med čakanjem, da bo vse pripravljeno, režiserja, ki opazuje dogajanje, počitek med snemalnimi premori. In vendar v teh raznovrstnih prizorih, ki jih je ujel objektiv fotoaparata, prevladuje prav tako razpoloženje, kakršno je značilno za filme Tarkovskega. To je dokumentarna fotografija v najžlahtnejšem pomenu te oznake. Vidi se, da jo je naredila umetnica. Deborah Beer.

Iz megle nad mano rahlo sneži. Panoje s fotografijami prečijo posamezne snežinke, zato se podobe v mojem pogledu še bolj zlivajo z ozadjem iz drevja, posutega s snegom. Očarana nad videnim sprva nisem pozorna na besedila, natisnjena ob fotografijah. Najprej ne morem odtrgati pogleda od prve fotografije. Bližnji posnetek Tarkovskega. Portret. Živ smeh, odprt, brez trohice ironije, kaj šele cinizma. Otroški smeh. Potem oči. Prodorne oči. Oči, ki gledajo in *vidijo*. In kučma, kakršno znajo sešiti samo v Rusiji. Kakršne so od nekdaj znali narediti in kakršne bodo zmeraj znali, ne glede na režim. Kučma iz plemenitega krzna. Soboljevina? Le kako je mogel kdo misliti, da bi lahko premagal ljudstvo, ki premaguje mraz s takim pokrivalom. Da Hitler na to ni pomislil, me ne preseneča. A Napoleon? Ta portret Tarkovskega me bo spremljal vedno. In kadar pomislim nanj, vsakič vidim tisti nasmeš, tiste oči in tisto kučmo.

Še dve fotografiji iz te tivolske dogodivščine se mi vtisneta v spomin za zmeraj. Tarkovski in sodelavci, vsi v delavskih gumijastih zelenih škornjih, Tarkovski pa v indigo kavbojkah in enaki srajci ter z modro vetrovko. Razporejeni so po deskah, dvignjenih nad gladino termalnega kopališča Vignoni v Toskani, v vodi, bolj v daljavi stoji skupinica kopalcev, voda je tam globlja, in ker so to terme, žveplove terme, se iz vode dviga meglica, iz katere je videti nekaj glav in kakšna roka. O tem monumentalnem prizorišču, v katerem se, kot bomo videli, odigra najlepši prizor v filmu *Nostalghia*, je Tarkovski najbrž vedel vse. Izbral ga zagotovo ni samo zaradi njegove scenografske učinkovitosti, ampak zaradi pristnosti, v katero sta v njem ujeta zgodovina in čas. Celo povsem nepoučen gledalec ob pogledu na to prizorišče opazi, da gre za posvečen kraj, da so sem prihajali rodovi in rodovi tujcev, ki so iskali zdravje, ali potešenost, ali srečo, ali mir, skratka nekakšno nedoločljivo odrešenje, kot ga človek nenehno išče in se mu v trenutku, ko misli, da ga je dosegel, spet izmakne. Tarkovski pa je, ko je našel in izbral to prizorišče, slutnjo, da je to mitski kraj, gotovo dobil potrjeno s stvarnimi podatki (do katerih se danes "dokoplješ" z nekaj kliki) – tja

so se prihajali namakati že Rimljani. A Tarkovski, ki je kot umetnik zelo dobro videl v globino časa, si je pač znal predstavljati, kako se v žvepleni meglici bazena srečujejo sv. Katarina iz Siene, ki se je tukaj ustavila na poti v svetništvo, blasfemični libertinec markiz de Sade, priljubljeni Dickens in ekscentrični d'Annunzio; vsi ti so namreč izpričano letovali v teh termah. To je patina, ki jo je potreboval Tarkovski, da je lahko samega sebe zlepil z zgodbo *Nostalghie*.

Če *Nostalghio* zvedemo na zgodbo, je to film o pesniku Andreju Gorčakovu, ki je prišel v Italijo raziskovat usodo ruskega skladatelja Maksima Beriezovskega. Ta je v Italiji doživel veliko slavo, a ker ni mogel preživeti brez Rusije, se je vrnil domov. Toda v času odsotnosti je postal drug človek in domovina se mu je zaprla. Zabil se je, omagal in naredil samomor. Ta usoda, da je namreč izgubil domovino, se bo, kot kaže, ponovila Andreju Gorčakovu, ki v tej patinirani Italiji, kjer išče sledi Beriezovskega, tudi sam išče domovino, ki jo je bil zapustil. In se bo ponovila še v tretje: tudi sam Tarkovski, iztrgan iz Rusije in nevrashčen v Italijo, je s tem filmom iskal domovino in odrešenje. In kot da bi se film nadaljeval v življenje: Tarkovski se ni vrnil v Rusijo. Nekaj let pozneje je umrl.

Sivo okraستي pol prazen bazen term Vignoni, nad katerim lebdi meglica – iz katere zaradi žvepla veje vonj po gnilih jajcih – je prizorišče najlepšega prizora v filmu *Nostalghia*, ko skuša glavni igralec s prižgano svečo v roki prečiti bazen, ne da bi mu plamen ugasnil. Sapice, ki pihljajo čez bazen in so ponekod iznenada zelo močne, to preprečujejo. Domenico, krajevni norec in modrec, je prepričal pesnika Andreja Gorčakova, naj to poskusi narediti, naj na ta način reši svet pred pogubljenjem. Andreju se to v enajstih filmskih minutah posreči, prizor je posnet v enem samem kadru, trepetajoči plamenček in igralčeva zbranost pa pri gledalcu ustvarjajo napetost, kakršno znajo ustvariti samo največji mojstri. Prizor je v meni ustvaril podobna občutja, kot jih je na koncu filma *Andrej Rubljov* naredilo Ivanovo čakanje, ali se bo vlivanje zvona posrečilo. A presenetljivo je, da je fotografinja Beer znala vse to pričarati tudi v dokumentarni fotografiji. Kot da bi natanko vedela, kaj se v trenutku, ko je pritisnila na sprožilec, Tarkovskemu plete po glavi.

Najlepša, kar pretresljiva pa je fotografija, ki sploh ni povezana s filmskim prizoriščem. Najbrž je bila pavza med snemanjem ali pa je bilo treba čakati, da delavci naredijo svoje, skratka Josef Erlandson, ki igra Domenica (tistega Domenica, ki se bo proti koncu filma, ko se na Campidogliu povzpne na spomenik Marka Avrelija na konju in pove svoj preroški govor o sprevrženosti sveta, zažgal), in Andrej Tarkovski sta se odmaknila od

drugih, drug ob drugem sedita na platnenih zložljivih stoli z lesenim ogradjem. Za njima je zid stare hiše, s katere je omet že davno začel odpadati. Nizko zimsko sonce osvetljuje del zidu in pred njim sedeči postavi, med moškima ni nobenega vidnega stika, a oba imata enako priprte oči, oba pogled uperjen v daljavo, desno nogo položeno čez levo koleno, oba neizmerno uživata v toplini, ki ju obliva, in v izjemnosti trenutka. Besede niso potrebne. Vse je, kot mora biti. Popolnost. Občutek je dober, čeprav oba vesta, da je varljiv. In prav to, zavedanje človeške reve, ki seva iz te slike, je temelj filma *Nostalghia*.

Sama ob nekaterih umetninah tako razpoloženje občutim čisto fizično. Visoko in globoko v prsnem košu nastane nedoločljiv pritisk, ki se čustveno izraža kot nekaj med vzhičenostjo in otožnostjo, v podstatu pa je neizraženo zavedanje o vsem, kar ne bo moglo biti nikoli izpolnjeno. Zavedanje lastne nemoči. Vendar v tem ni nobene žalosti. Niti revolta. In sploh ne vdanosti.

Take občutke mi vzbuja tudi marsikatera glasba. Kadar zaslišim najbolj prepoznaven motiv šeste simfonije Petra Iljiča Čajkovskega, *Patetične*, tisti presunljivi krik, kot lahko zaječijo samo godala, me stisne v prsih, še preden se zavem, kaj poslušam. Spominjam se, kako sta me peljala poslušat *Patetično* v gledališče na Elizejskih poljanah gospa in gospod Kalu. V resnici sta se pisala Kaluszyner, bila sta Juda, pred drugo svetovno vojno sta iz Poljske pribežala v Pariz in skrivaje se preživela. V nemških taboriščih so pomrli vsi njuni sorodniki. Mene, študentko, sta vzela za nekaj mesecev v svoje majceno stanovanje na Rue d'Alésia, zraven Avenije generala Leclerca. Uradno naj bi bila pri njima kot *au paire*, a v resnici mi ni bilo treba nič delati, ves čas sem imela na voljo za potepe po Parizu. Dobro se spominjam, kako je po tistem koncertu gospod Kalu še več dni pobrundaval *Leitmotiv* iz prvega stavka *Patetične*. Ta spomin se je prilepil na glasbo samo, in ko zaslišim glasbeni motiv, sprijet z močnimi spomini, več ne vem, kaj me tako gane, glasba ali spomin. Zato moram biti previdna pri zanašanju na svoj občutek za umetnost. Sicer pa, ali je umetniškost nekega dela sploh mogoče presojati drugače kot subjektivno? Tudi če za to uporabljamo instrumentarij, ki smo ga pridobili med šolanjem, je spet vse odvisno od širine in globine našega znanja, od življenjskih izkušenj, ki omogočajo razumevanje, od poznavanja sorodnih umetniških del in sploh od poznavanja zgodovine umetnosti, pa seveda od časa, ki smo ga pripravljene posvetiti umetniškemu delu. In tako dalje in tako naprej. In globlje kot uživalec umetniškega dela prodira, bolj je ta pot k umetnosti osebna, subjektivna.

Ko se nagledam fotografij, začnem prebirati spremljajoča besedila. To so besedila Tarkovskega. Tarkovski ni bil samo režiser, bil je tudi premišljevalec o filmu in umetnosti sploh. Tudi v slovenščini imamo njegovo knjigo *Ujeti čas*. Ob razstavljenih fotografijah v Tivoliju so navedki iz intervjuja, ki ga je med snemanjem *Nostalghie* 25. novembra 1982 dal publicistu Gideonu Bachmannu. Citiram:

“Ne verjamem, da obstaja kakršna koli oblika umetniškega filma, ki jo lahko razumejo vsi. Posledično je skoraj nemogoče posneti film, ki deluje za vse ... Umetniško delo ni nikoli sprejeto brez ugovorov. Umetnost je gora: obstaja vrh in okoli njega so vznožja. Tistega, kar je na vrhu, po definiciji ne morejo razumeti vsi.”

V tej misli Tarkovskega je verjetno skrita srž nerazumevanja, na podlagi katerega so sovjetski oblastniki režiserja odklanjali, onemogočali, obsojali in preganjali. Tarkovski pravi, da občinstvo in kritiki v njegovih filmih zmeraj iščejo in najdevajo metafore, a da on za izražanje ne uporablja metafor oziroma da je to, kar imajo ljudje za metafore, treba razumeti dobesedno. Edina metafora, ki jo je uporabil v *Nostalghii*, da je zadnji prizor z votlo katedralo. A k temu se bomo vrnili pozneje. Dejstvo je, da se interpretacija metafor lahko zelo hitro sprevrže v iskanje političnih motivov. Vsak avtoritarni režim – in kateri režim si ne želi biti avtoritaren? –, ki ima krvave roke – in kateri jih nima? –, nenehno išče sovražnika in vsak namig razume kot napad nase. Preganjavica preganjalcev. Po svoje tragično, a s tem se res ne bi ukvarjali. Toda tisto, kar so oblastniki zagotovo najbolj zamerili Tarkovskemu, je brez dvoma njegova vzvišenost, aristokratska drža, pogled na umetnost v skladu z načelom, da “tistega na vrhu po definiciji ne morejo razumeti vsi”. In so, oblastniki, za označevanje takih pojavov v umetnosti izumljali razne slabšalne oznake, kot na primer elitizem ali formalizem ali že kaj. Zaradi tega, ker je bil označen za formalista, je skladatelj Šostakovič nekaj noči, mislim da deset, kot sem prebrala v enem od literarnih del o njegovem življenju, prebil tako, da je oblečen v plašč, s klobukom na glavi in s kovčkom z najnужnejšimi potrebščinami v rokah, čakal pred dvigalom v svojem nadstropju, ker ni želel, da bi ga kagebejevci, ko ga bodo prišli iskat, našli nepripravljenega. Ker je vedel, da bodo prišli. In tudi so prišli. Ali so zasliševalci razumeli njegovo gesto? Ali so vedeli, da jih je ponižal, čeprav ga je bilo na smrt strah? Ali jih je bilo sram ali so se samo čutili opeharjene za užitek, da slavnega skladatelja vlečejo iz postelje in gledajo, kako slači pižamo? Nič ne vem o tem, ali je Tarkovski kdaj proti jutru, ko je tema še trda, čakal, ali bo zaropotalo po vratih. Tarkovski je mlajši od Šostakoviča, časi so bili že malo drugačni, a dejstvo je, da iz svoje domovine ni odšel zato, ker bi se tako rad potikal po tujih deželah. Dejstvo

je tudi, da brez šikaniranj in političnih pritiskov, kakršne je doživljal, in brez izkušnje tujstva film *Nostalghia* najbrž ne bi nikoli nastal. Ali pa bi bil to drugačen film.

Ta miselni ovinek me je nekoliko oddaljil od mojega razmišljanja o zgornjem navedku. V bistvu me njegova političnost ne zanima. Bolj me zanima dikcija, da v umetnosti tistega, kar je na vrhu, ne morejo *razumeti* vsi. Kako naj to *razumem*. Najprej sam pomen glagola razumeti. Torej to pomeni, da je umetnost seveda treba *r a z u m e t i*. Kar je nekako blizu razreševanju vprašanja, ki se ga spominjamo iz šole, namreč, *kaj je hotel pesnik povedati s pesmijo*? Temu vprašanju se radi posmehujemo, ampak ko razmišljamo o umetniškem delu, nekje pod našimi razmišljanji to vprašanje ždi in vsake toliko priplava na površje. Razumska bitja smo. Naš razum se je razvijal dolgo, zelo dolgo. Kadar vidim umsko prizadetega otroka, ki ima iskrice v očeh in zna biti vesel ali žalosten z vsemi odtenki vmes, ni pa sposoben razumeti nekaj, kar se "zdravim" zdi čisto preprosto, me stisne pri srcu in pomislim, kakšen čudež so človeški možgani, ne Einsteinovi možgani, ampak preprosto možgani amazonske domorodke ali možgani prebivalca mojega mesta, ki so morebiti vsrkali različno količino informacij, a je njihova sposobnost razumevanja podatkov, njihova možganska kapaciteta, približno enaka. In kako lahko majhna motnja v obliki ali delovanju teh možganov onemogoči, da bi tisti otrok z iskrico v očeh in smehom na ustnicah razumel, kar razume vsak. Kako torej ti čudoviti možgani *r a z u m e j o* umetnost? *Umetnost je gora in naokrog so vznožja*, pravi Tarkovski. Vsi, ki plezamo na to goro, nismo enako močni, nismo enako opremljeni, izurjeni, smo različno fizično pripravljene, tudi različno vzdržljivi, sploh pa imamo željo ali pa je nimamo. Ali res hočemo na vrh?

Predvsem pa me pesti vprašanje, ali je Tarkovski sam priplezal na vrh. Da je zgradil goro, o tem ni dvoma, da radi lezemo po njej, tudi ne. Ampak ali je sam zlezal na goro? Ali je spoznal vsak kamen, kako se je sestavil z drugim in naslednjim, ustvaril posamezne predele in nazadnje celoto? Ali je imel natanko tisto gradivo, ki si ga je zamislil, ali je moral kdaj pa kdaj vzeti kaj približno takega, kot je želel? In ali ni nemara za kak del vzel nekaj, kar je našel po naključju in opazil, da je to mnogo boljše od tistega, kar si je bil zamislil? Proces nastajanja umetniškega dela je skrivnost. Skrivnosti ni mogoče *r a z u m e t i*. Naj zato skrivnost ostane skrivnost. In tudi če najdemo kako čudovito in pronicljivo razčlenitev umetniškega dela, ni nujno, da nam bo omogočila globlje doživetje umetniškega dela, kot se nam zgodi, če se mu predamo spontano in v pravem trenutku življenja. Mogoče bo razlaga potešila našo radovednost, izostrila naš posluš, zadostila našemu

intelektualnemu stremljenju, a če se sami ne bomo odpri, bo umetnina ostala zaklenjena. Kot da bi je ne bilo.

Pravzaprav umetniško delo samo po sebi ne obstaja, obstaja samo v naših očeh, v ušesih, v vseh čutih, ki se jih dotakne in prek katerih se pretoči, naj si dovolim malo patetike, naravnost v srce. Razum razume pozneje, začne drobiti, členiti, iskati strukturo, iskati pomen, reference, izvirnost, a vse to se dogaja na drugi ravni, ki je z avtentičnim doživljanjem umetnosti lahko celo v opreki. Tako, dragi moj Tarkovski, vse, kar bom kdaj prebrala o prizoru s svečo, ne bo moglo povečati moje osuple začaranosti ob tem prizoru in nobena razlaga posnetka votlih ruševin katedrale na koncu filma me ne bi mogla zadeti bolj, kot me je ta filmska scenografija, ki se zdi, kot da bi jo bili v neki samotni pokrajini nekoč davno zgradili samo zato, da bo stoletja pozneje postala skelet, ki ga bo našel umetnik in ga vgradil v svojo trdno, neporušljivo umetnino.

Kaj je razmišljal Tarkovski, ko je zagledal to monumentalno ruševino? Ali je vedel ali je samo slutil? Je uporabil razum ali se je predal intuiciji? Srcu? Kako bi umetnik v e d e l ? Pravijo, da je imel Tarkovski sklepni prizor v filmu *Nostalghia*, torej skelet katedrale, v njej pa rusko podeželsko hišico, pred katero sedi antijunak Andrej s psom ob sebi, v mislih že, preden so ga pripeljali v San Galgano, kjer so v 12. stoletju zgradili cistercijansko opatijo, ki je potem počasi propadala. Nazadnje je menda v njej bival, to naj bi bilo nekje v 16. stoletju, en sam menih, potem pa se je samo še rušila, dokler se v 19. stoletju ni vanjo sesula še streha. Potem je končno prišel in delo dokončal Umetnik.

Kaj je umetnost? O tem vprašanju je bilo napisanih mnogo knjig, o njem bodo pisali knjige, dokler se bodo knjige pisale in dokler jih ne bodo namesto človeških možganov pisali umetni. Eno od takih knjig je pred skoraj poldrugim stoletjem napisal Lev Nikolajevič Tolstoj in ji dal natanko tak naslov, namreč *Kaj je umetnost*? Predstavljam si, da je Tarkovski to knjigo prebral. Povzemam razlago prevajalca v francoščino. Po Tolstoju je umetnost način, sredstvo, s pomočjo katerega si ljudje izmenjujejo čustva. Da si ljudje lahko izmenjujejo čustva, pa morajo biti približno enako občutljivi. (Kdor ne razume kitajsko, si ne more pomagati z najboljšo razlago, če je spisana v kitajščini, umuje Tolstojev prevajalec.)

Tarkovski ima v svojih filmih zgodbo za nekakšno hrbtenico filma, a njegovo zanimanje je usmerjeno na odnos njegovega (anti)junaka do sebe; osredotočen je na njegovo čustveno življenje in zmedo v njem. T o ga zanima, t o prikazuje film in t o čustveno tkivo želi Tarkovski posredovati gledalcu in ga prepojit z njim.

To je tudi bistvo, vsebina filma *Nostalghia*. Namreč nostalgija. Kaj je pravzaprav nostalgija? Marguerite Yourcenar piše, kako ostareli cesar v Hadrijanovih spominih spozna, da je prišel v leta, ko vsak lep kraj spominja na drug, še lepši kraj in ko se sleherni užitek obda s spomini na nekdanje slasti. "Prepuščal sem se nostalgiji, tej melanholiji želje," pravi Hadrijan. Nostalgija, melanholija želje? *Slovar slovenskega knjižnega jezika* daje tej besedi dva pomena: prvi je hrepenenje po domu, domovini; domotožje. Drugi pomen pa je močna, otožna želja po tem, kar je človek v preteklost imel ali čutil. Sem zraven bi šlo čustvo, ki ga Portugalci označujejo z besedo *saudade*, to pa je hrepenenje po ljubljeni osebi, ki je odšla in se ne bo nikoli vrnila. Nikoli več. Gre torej za zelo močno čustvo. V knjigi *Ujeti čas* Tarkovski pravi, da je *Nostalghia* film o hrepenenju po domu in domovini. Film bi torej lahko v naših krajih predvajali z naslovom *Domotožje*, v Franciji pa z naslovom *Mal du pays* ali v Nemčiji kot *Heimweh*. Vendar: ali bi ti prevodi besede *nostalghia* zaobjeli vse odtenke zapletenega čustvenega stanja, ki prevzame človeka, kadar se začne predajati nostalgiji? In kaj šele vse odtenke čustvenega stanja, kadar ga nostalgija prevzame?

In s tem vprašanjem pridemo do besedila, ki me je na razstavi fotografij v Tivoliju tako vznemirilo, da sem sploh začela globlje razmišljati o vsem tem in nazadnje še pisati. V intervjuju, iz katerega so vzeti citati ob fotografijah na tivolski razstavi, Tarkovski najprej pove, kaj nostalgija pomeni za Ruse. Ker to pripoveduje Zahodnjaku, pripadniku nacije, ki je izumila in izživila osvajanje "neciviliziranih" ljudstev, ozemelj, kontinentov in ob tem vcepila svojim državljanom močan občutek večvrednosti, Tarkovski najprej poudari, da je za Rusa odnos do tujine, do novega okolja drugačen in je zato tudi domotožje malo drugačno kot pri njih. In Slovenci, ki smo, tako kot Rusi, Slovani in za Zahodnjake nekje v podzavesti še vedno 'sclavi', je to razlikovanje zelo preprosto razumeti. Slovanska duša, ruska duša, pravimo tudi mi in vemo, o čem govorimo. Takole pravi Tarkovski:

"Za nas Ruse to ni lahkotno, prešerno čustvo, kot je morda za vas. Za nas je to neke vrste smrtna bolezen, ki ni toliko povezana s tem, da sam nečesa nimaš več, nekaj pogrešaš ali si od nečesa ločen, temveč s trpljenjem drugih, s katerimi te veže nekakšna strastna vez."

Torej ne gre samo za sebično objokovanje samega sebe, obžalovanje, da nekoga ni več s teboj, otožnost, ker si se znašel med tujimi ljudmi, ki ti morda celo niso naklonjeni, temveč je to čustvo bolj boleče, saj sta mu dodani tesnoba in očitki zaradi trpljenja, ki smo ga s svojim odhodom in ravnanjem povzročili drugim. Ni torej, kot pri *saudade* trpljenje tistega, ki je ostal zapuščen, temveč trpljenje onega, ki je odšel. Gorčakov v *Nostalghii*

ne trpi samo zato, ker je v tujini, trpi tudi in še bolj zaradi trpljenja, ki ga je s svojim odhodom povzročil bližnjim.

Potem pa misel razvija dalje in pride do definicije, ki je, vsaj zame, zelo natančna in pogloblja razumevanje pojma nostalgija:

“Nostalgija je tesnoba, ki jo občutimo zaradi časa, ki je pretekel zaman, ker se nismo bili sposobni zanesti na svoje duhovne sile, jih urediti in opraviti svojo dolžnost.”

Čas, ki je minil zaman. Ali je mogoče bolj natančno razložiti tisto nelagodje, ja, tesnobo, kot pravi Tarkovski, ki se od nekod priplazi in nas prevzame, ne da bi natanko vedeli, kaj jo je sprožilo? In se ji celo predajamo, včasih s sladkim samotrpincenjem, drugič z ostro bolečino, ki jo le mukoma ublažimo. Kot da bi hoteli zavrteti čas nazaj in v tisti minuli preteklosti nekaj v našem ravnanju spremeniti, narediti bolje, nikogar ne prizadeti, čeprav nam razum govori, da je ta želja, ker je neuresničljiva, nesmiselna, stupidna in nam samo škoduje.

Kaj je na primer to, kar mimogrede in že kar trivialno imenujemo jugonostalgija drugega kot “tesnoba zaradi časa, ki je minil zaman, ker ... nismo opravili svoje dolžnosti”? Mladina, rojena po razpadu Jugoslavije, odkriva kraje, o katerih so jim pripovedovali starši, odkriva drugačno mentaliteto ljudi, drugačne običaje, drugačne okuse, a to ni nostalgija. Samo radovednost, iskanje eksotike na sosedovem dvorišču. Nostalgija, ki jo občutijo generacije, ki so v razpadli državi živeli najbolj plodna leta svojega življenja, je nekaj povsem drugega. Lahko je to lahkotno prešerno čustvo, kakor Tarkovski misli, da nostalgijo občutijo zahodnjaki, torej nostalgичno obžalovanje, da smo izgubili Balkan v sebi, tisto prikrito občudovanje, skoraj zavist, ki smo ju gojili do naših južnih bratov, zaradi njihove *nema problema* življenjske filozofije. Naša jugonostalgija je mnogo bolj zapletena in boleča in ima vzrok v našem občutku, da je čas tiste države, torej tudi naš čas, minil zaman, ker si nismo znali urediti skupnega življenja, da bi bilo znosno in bi nam dajalo občutek smisla. Ne pomaga nam razmišljanje o tem, da so za vse krivi drugi in da smo se iz vsega pametno izvlekli, gre za to, da nismo bili, niti eni niti drugi, sposobni ravnati drugače, da smo si povzročali strašno trpljenje, da si med sabo ne znamo ne nočemo pomagati, da je mit o poštenem Slovencu res mit. Da se nismo bili sposobni zanesti na svoje duhovne sile, da nismo bili sposobni opraviti svoje dolžnosti. Zdaj bi se, jugonostalgiki, vrnili v čas nedolžnosti in začeli znova, mirno razdelili kraljestvo na šest ali koliko že delov, si pri tem pomagali, šli kot čvrsta zveza naravnost v Evropo in ji tako dali drugačno obliko in vsebino. Vonj čevapčičev, če ne povzroči slabosti v želodcu, v človeku res lahko sproži

občutke nostalgije, vendar se ta ne razraste v duši zaradi mesnih zvirkov. Kakor tudi junak *Nostalghie* v Italiji ni trpel zato, ker so mu namesto boršča postregli s špageti.

Nostalghija, o kakršni je govor v *Nostalghii*, je negativno, morda razdiralno čustvo, če je vse, kar ne krepí naše samozaverovanosti in osrediščenosti nase za nas slabo, ker nam povzroča bolečino. A vedeti moramo, da kdor ni trpel, bolečine drugega ne more razumeti. "Razmišljaj pozitivno," je maksima časa, v katerem živimo. In vendar smo ljudje ljudje tudi zato, ker zna naša duša trpeti. Kakšni bi bili junaki Antona Pavloviča Čehova, ti inteligentni, dobrosrčni, radovedni, ponosni, skromni, občutljivi ljudje (z vsemi možnimi odtenki nasprotnih lastnosti), če bi jih odrešili trpljenja? Če bi jim odvzeli hrepenenje? V Moskvo, v Moskvo?

Vsa umetnost se ukvarja s čustvi. Z zapletenostjo čustev. Z mešanjem čustev. Z njihovo neobvladljivostjo. Z odtenki. Vse to je tako zelo nepraktično, brez pravega smisla. Od tega ni nobenih oprijemljivih rezultatov. Vendar umetniki kar vztrajajo, tvegajo celo svojo eksistenco. Tolstoj se v svojem eseu o umetnosti sprašuje, zakaj se umetniki tako zelo mučijo, zanemarjajo svoje osebno življenje, se ne brigajo za družino, trpijo pomanjkanje, vse zato, da se lahko posvečajo umetnosti. In vendar je umetnost, tako Tolstoj, nekaj neopredeljivega, nekaj, kar ljudje razumejo na povsem različne načine, in treba se je vprašati, kaj je v umetnosti dobrega, koristnega, tako dragocenega, da je vredno takih žrtev. In Tarkovski doda svojo misel, da bi človeštvo že zdavnaj začelo živeti kot angelci v raj, če bi umetnost mogla vzgajati ljudi. A jih žal ne more. Kaj nam torej umetnost, čemu služi? Na to vprašanje si lahko odgovori samo vsak sam, ker gre za intimen, zelo osebni odnos. Zato vprašanje raje obrnem: kakšno bi bilo moje življenje, kakšno bi bilo *naše* življenje brez umetnosti? Ali smo si, ne kot posamezniki, temveč kot družba, kot človeštvo, v 21. stoletju sploh zmožni postaviti to vprašanje?

Kadar je vprašanje preveč zapleteno, si pomagam s poezijo. Naj bo to tokrat poezija Tonina Guerre. Njegove pesmi so spisane v romagnolskem jeziku in prevedene v knjižno italijanščino. Nisem ga izbrala brez razloga. Mislim, da je samo v ožjih filmskih krogih znano, da je Guerra skupaj s Tarkovskim napisal scenarij za film *Nostalghia* in da je soscenarist cele vrste kulturnih filmov, od zagonetnega *Blow up* do nostalgičnega *Amarcorda*, umetnin, ki so zaznamovale filmsko zgodovino in naša življenja. Zdi se, če gledaš njegov opus, da je bil med filmarji nekakšen *alter ego* Antonioni, Fellinija, Tarkovskega ... Guerra je nekoč dejal: ena in ena ni zmeraj dve. Ena kaplja in ena kaplja nista dve kaplji, temveč ena velika kaplja. Ta

isti Guerra v neki pesmi opisuje, kako se je ob vstopu v gledališče Bolšoj zgrbil, ker se mu je hrbtenica upognila od samega zlata, ki krasi to stavbo. Pa ga je žena dregnila, naj se vendar zravna in postavi pokonci, češ, *lepota je brez teže*.

Novembra leta 1982 je v terme Vignoni v Toskani pripotovala skupina filmarjev z Andrejem Tarkovskim na čelu in v spremstvu fotografinke Deborah Beer. Imeli so eno samo željo: narediti nekaj lepega. Naredili so. Petintrideset let pozneje so mi razsvetlili neznosno siv in pust zimski dan.