

poštar- šus v glavo

stojan pelko

Il Postino

Italija 1995

režija Michael Radford **scenarij** Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi **fotografija** Franco Di Giacomo **glasba** Luis Enrique Bacalov

montaža Roberto Perpignani **scenografija** Lorenzo Baraldi **kostumografija** Gianni Gissi

igrajo Massimo Troisi, Philip Noiret, Maria Grazia Cucinotta, Linda Moretti, Renata Scarpa, Anna Bonaiuto, Mariano Rigillo



Ko je leta 1956 tedaj osemindvajsetletni Jacques Rivette na straneh *Cahiers du cinéma* jemal v bran Roberta Rossellinija, ki so ga obtoževali nič manj kot "izdaje neo-realizma", je zapisal:

"S pojavom *Potovanja v Italijo* so se vsi filmi kar naenkrat postarali za deset let." Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je bilo to opozorilo na radikalno časovno neskladje s produkcijo tistega časa mišljeno kot ultimativni kompliment Rossellinijevi modernosti. Tudi Radfordovemu *Poštarju* bi lahko rekli *Potovanje v Italijo*: potovanje pesnika, ki mu je sledilo potovanje režiserja. Predvsem pa tudi *Poštar* zahteva razmislek o radikalnem neskladju z aktualno filmsko produkcijo – le da je paradoks njegove findesieclovske vzvratne vožnje ta, da je on sam videti deset let starejši. Drugače rečeno: da je neizprosno moderen v času, ko je modernost postala stvar tradicije. Ali torej velja potočiti nekaj solz in zdravorazumsko ugotoviti, da takih, žal, ne delajo več? Ali pa velja prav na primeru tega nedvomno presunljivega filma presoditi, če se morda radikalno ne motimo o dobi, v kateri živimo – in smo vsi skupaj veliko mlajši, dobesedno veliko bolj moderni, kot si mislimo? še natančneje: kaj, če je treba "post" v postmodernizmu brati prav kot okrajšavo za neko neznosno razkritje, ki nam ga skozi solze razkriva *Il postino*?

Na prvi pogled lahko seveda v *Poštarju* uzremo simpatičen film, ki prav po molierovski uči, da pravzaprav ves čas govorimo v metaforah, le da nam mora to kdo tu in tam tudi povedati. Toda *Poštar* je še vse kaj drugega kot zgolj melanholična zgodba o postopnem ozaveđenju ribiškega sinu, ki mu prihod čileanskega pesnika razpre obzorja. Je drama, kaj drama, tragedija o postopnem privzetju besede, ki jo je treba iti iskati na dno noči, da bi skozi bolečino iskanja zaplodila nesluten užitek, ki vodi naravnost v naročje smrti. In le kateri medij je bolj od filma poklican, da nam iz tega bolečega brskanja po temi prikazuje svetleče odkruške neke resnice, ki nam jih pošilja naravnost v glavo? *Kako se resnica lahko pripeti filmu?* – to je veliko vprašanje modernega filma. Tako trdi Alain Bergala v tekstu s pomenljivim naslovom *Roberto Rossellini in iznajdba modernega filma* – in nadaljuje: "Prav z modernostjo se je film prvič zavedel, da ni obsojen na prevajanje neke zunanje resnice, temveč da je lahko orodje razodetja ali ujetja neke resnice, ki jo zgolj on sam zmore privedi na dan." Rossellini je še kako dobro vedel, da je nepogrešljivi člen tega razodetja prav gledalec; da šele on v svoji neizogibno samotarski izkušnji filma lahko dopolni proces, ki se je pričel davno prej in čisto drugje. Zato razodetje ni ne cilj ne konec, temveč kvečjemu *prehod*, pasaža, čudežno bežno srečanje dveh nekompatibilnih svetov. Pri Rosselliniju se čudež – tako za junaka kot za gledalca – pripeti tedaj, ko ga najmanj pričakujemo: udari na slepo. A ravno ta radikalna heterogenost celega procesa (razstrti fragmenti skic in okruškov na platnu, strta srca in solzne oči v dvorani) dela njegove filme za nezgrešljivo moderne, skozinskoz zoperstavljene klasični obsesiji po estetski in tehnični homogenosti. Moderni film ne teče; on likvidira tekočnost. Moderni film ni gledljiv; od njega pečejo oči.

Alain Bergala se morda najbolj približa resnici Rossellinijevih filmov, ko reče: "Ne gre za nobeno vulgarno željo po presenečanju. Za nekaj drugega, veliko bolj bistvenega gre: resnični čudež se za Rossellinija nujno pripeti izven preiščljene izbire, zunaj zavestne misli in celo vere. V nasprotju s tem, kar se zgodi pri Dreyerju, tukaj ni treba verjeti, da bi te oplazil čudež."

Z drugimi besedami: ni treba biti pesnik, da bi te stresla metafora, da bi se ti pripetila resnica. Dovolj je, če se soočiš s heterogenostjo, če izkusiš razliko. To izkustvo je seveda lahko dvojno: soočenje z drugim, soočenje s samim seboj. Bergala opozarja, kako je cel Rossellinijev opus naseljen s prizori, v katerih je nek lik neposredno, v istem kadru, soočen z drugim na način, kot bi šlo dobesedno za pripadnika druge vrste (denimo deček, ki plane v jok pred Ingrid Bergman v filmu *Stromboli*, 1949). Natanko isto lahko rečemo za prvo srečanje poštarja in pesnika: oprezovanje, plašnost, fascinacija nad tem, da drugi "govori drugače" ("kliče jo *amor*"). Toda prava drama se pričinja, ko človek to heterogenost, ki ga

je očarala in obenem uročila pri drugem, odkrije pri samem sebi: ko ugotovi, da jo nosi v sebi, da se celo ponavlja, "nenehno vrača na isto mesto", zapiše Bergala v premišljenem poigravanju z Lacanovo definicijo Realnega. V tem pomenu so v Poštarju "metafore" ravno metafora za nekaj drugega, radikalno Drugega: so metafora smrti, ki jo vsi nosimo s seboj. Pesnikovo poigravanje z besedami tako v poštarjevi duši razpre nek nepremostljiv prepad, v katerem bo sicer poslej prostor tudi za ljubezen, a predvsem za smrt. Kaj hitro se namreč lahko pustimo zapeljati varljivemu spominu, da je ribiški sin prosil pesnika za pomoč, da bi se približal lepi krčmarici – toda mar ni v resnici prav poigravanje z besedami šele odprlo prostor, v katerega je lahko vstopilo sublimno žensko telo? To telo že ob samem svojem vstopu dobi simbol (krog) in ime (Beatrice Russo), kot bi hotelo še dodatno poudariti, da se šele z vstopom v red Simbolnega, v svet Besede, prične pravi užitek: žogica se prelije v mesec na nebu, ta pa se zariše v krožnico na belem listu papirja; njeno ime se iz njenih ust preseli v njegova (saj hipnotično ponovi njeno ime v odgovor na lastno vprašanje), od tam pa pozneje še enkrat na zvočni zapis na traku ("najlejša reč na otoku"). Zato se mi zdi še posebej pomenljivo, da Poštar tudi na tej ravni povsem konsekvентno povzema neko strukturno značilnost, ki jo Bergala opazi pri Rosselliniju: privilegirano polje vdora heterogenega je *ljubezenski par*. Ali z drugimi besedami: moderni film se rodi kot kolekcija *scènes de ménage*, prizorov iz zakonskega življenja. Le da seveda pri Rosselliniju ni ne duha ne sluha o bulvarskih prevaranih možeh in ljubezenskih trikotnikih, temveč mesto *heterogenega tretjega* praviloma zasedajo v monumentalnost kipa okameneli elementi, ki so nezvedljivi na običajna psihologiziranja in opozarjajo na prisotnost realne Reči (vulkan v *Stromboliju*, kipi v *Potovanju v Italijo*, *Viaggio in Italia*, 1953). Bergala suvereno dokazuje, da "rossellinijevski tretji izolira moškega in žensko v njuno moralno in pogosto celo metafizično samoto ob soočenju s svetom, ob soočenju z realnostjo, ki jima postaja tuja, ki ni več ista za enega in drugega, temveč se morata z njo boriti 'vsak za svojo kožo'". Fascinantnost para pesnika in poštarja je morda v prvi vrsti prav v tem, da vsak od njiju nastopa kot heterogeni tretji v ljubezenskem razmerju drugega: poštar s svojo vztrajno okamenelostjo na vratih pesnikove vile hkrati lepi in cepi razmerje pesnika in njegove "amor"; Neruda pa s svojo monumentalno prezenco "z drugega sveta" v prizoru v gostilni dobesedno "predpiše" poštarja lepi krčmarici in ju s tem – paradokсно – šele zares zapre vsakega v svojo samoto. Ne morem si kaj, da ob antologijski sekvenci poštarjevega zaljubljenega zretja v mesečno noč in zarisa kroga na belini papirja ne omenim heglovskega fragmenta o "noči sveta" iz *Jenske Realne filozofije*, o katerem obširno piše Slavoj Žižek v tekstu o Rosselliniju (*Roberto Rossellini: dejanje, svoboda, samomor*): "Človeško bitje je ta noč, ta prazen nič, ki v svoji preprostosti vsebuje vse – neskončno bogatstvo številnih predstav, podob, od katerih se mu nobena ne pripeti – ali ki niso (dejansko) navzoče. (...) To noč vzremo, ko pogledamo človeškim bitjem v oči – v noč, ki postane strahotna. (...) Ono kraljestvo podob je sanjajoči duh, ki ima opraviti z vsebino brez dejanskosti, brez obstoja – njegovo prebujenje je kraljestvo imen."

"Noč sveta" je potemtakem izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti. Iz tega brezna lahko človeka potegne le "jezik kot moč, ki daje imena". Jezik tako postane oblika, v kateri negativnost zadobi svoj obstoj. Jezik tako ni le povnanjenje notranjosti, izrekanje metafore – temveč v skrajni konsekvenci kar sama metafora smrti. Žižek dodaja: "Negativnost zadobi pozitiven obstoj" tako, da človek oziroma človeška skupnost samo svoje dejansko življenje strukturira skozi referenco na neko simbolno 'fikcijo'. V utečenem vsakdanu se nam seveda to zdi nekaj tako samoumevnega, da nenavadnosti tega, kar se nam dogaja, sploh ne opazimo – za to je potrebno filozofsko izkustvo 'začudenja'. Ali pa nam mora usoda na otok poslati poeta, da bi opazili, kako bučijo valovi, pojejo žalostne ribiške mreže in zvenijo zvezde... Povedano z geslom: simbolizacija realnosti implicira prehod skozi ničelno točko "noči sveta". "Tisto, na kar pozabljamo, ko smo utopljeni v miren vsakdan, je prav ta utemeljenost družbeno-simbolnega univerzuma, v katerem živimo, v ničelni točki "abstraktne negativnosti": pozabljamo, kako ni naš človeški univerzum nič drugega kot utelešenje brezna, ki ga izkusimo, ko prestanemo 'noč sveta' (...) To, čemur pravimo 'kultura', je torej po samem svojem ontološkem statusu vladavina mrtvega nad živim, oblika, v kateri 'gon smrti' zadobi pozitivno eksistenco." (Žižek).

Vsaj dva artefakta sta, ki v primeru Poštarja dobesedno utelešata vladavino mrtvega nad živim – v povsem natančnem pomenu pozitivne eksistence gona



Ingrid Bergman, Mathias Wieman
 Strah (La paura, 1954)
 Roberto Rossellini

smrti. Prvi je zvočni trak, katerega produkcijo neposredno spremljamo v samem filmu, in ki doseže svojega naslovnika v času, ko je pošiljatelj že mrtev. Še več, sam trak (v maniri najslavnejših posnetkov verističnega filmanja, ki se jim je poklonil že Wenders na koncu *Stanja stvari*, *Der Stand der Dinge*, 1982) vsebuje zvočni zapis neujemljivega trenutka avtorjeve smrti, ki se mu kot zadnji čudež *pripeti* na mitingu, kjer je prebral svoje poslednje besede, kjer je dokončno podelil imena, saj je posvetil pesem istemu očetu, po katerem je poimenoval tudi sina. Drugi artefakt pa je seveda sam film *Poštar*, ki na las podobno nosi pečat smrti enega svojih tvorcev, igralca Massima Troisija. Rossellinijevo prepričanje, da je sleherni film vedno tudi že dokumentarec o lastnem snemanju, bi ne moglo doživeti bolj prepričljive in obenem bolj presunljive potrditve. Bergala končuje svoj *hommage* Rosselliniju s citatom o njegovi konceptiji junaka, v kateri boste zlahka prepoznali Massima Troisija v heglovski "noči sveta":

"Je čisto drobno bitje pod nečim, kar ga obvladuje, in kar ga bo z enim udarcem strašansko udarilo prav v trenutku, ko se bo prost znašel v svetu, ne da bi karkoli pričakoval."

Prav v tem je tragika post(ino)-modernega junaka: prost je, svoboden v svetu, a ko ga zadane (metafora, krogla, smrt...), ga zadane na slepo, brutalno, naravnost v glavo. •

Bibliografija:

Alain BERGALA, "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne", v: Roberto Rossellini, *Le cinéma révéle*, Cahiers du cinéma - Editions de l'Etoile, Pariz, 1984, str. 5-18.
 Slavoj ŽIŽEK, "Roberto Rossellini; dejanje, svoboda, samomor", v: *Beseda, dejanje, svoboda*, Analecta, Ljubljana, 1990, str. 64-92.