

irena ostrouška

40-LETNICA REVIEJE EKRAN

Prvič je bila kriva televizija. Pred leti, ko sem bila majhna, so na raznih televizijskih postajah predvajali nadaljevanke o Henrik VIII. in njegovih ženah. Vsaj mislim, da je bil tak naslov. Kajti iz tiste nadaljevanke se po nekem čudnem naključju ne spominjam drugega kot ženske glave na tnalu, sekire, rablja in teme. Ne televizijske, ampak fizične, ker obglavljenja preprosto ni bilo; starši so se pravočasno potrudili, da morebitnega krvavega dejanja ne bi videla. Spominjam se tudi, da sem stala sredi sobe, pred mano je stal oče in mi zakrival pogled na ekran, čeprav sem hotela videti, kaj bo priteklo iz tistega vratu na tnalu; potem sem si skušala predstavljati, kaj je tisto, česar ne vidim, in kakšen bi bil videti prerezan ženski vrat odstavljene kraljice. Ničesar drugega se ne spominjam iz te nadaljevanke, in ker je nikoli več nisem videla, domnevam, da "tistega vmes", med (še) celim vratom in zamahom sekire, tudi ni bilo. In prav to "vmes", nekaj, česar ni na traku, česar ni v realni, fizični podobi, temveč zgolj v tej drugi, "moji" montaži filma, je razlog za moje imaginarne podobe. Razlog, zakaj se vsak film začne z nestrpnim pričakovanjem, ali bo imel dovolj neznank, da ga bom videla od začetka do konca, sestavila tako, da bo ostal v spominu naključno, z izbrano sekvenco, gesto, glasbo, pogledom, prostorom, gibanjem, spravljen s svojo skrivno kodo. Imam, skratka, svojo malo kinoteko, ne fizično, ne gre za nobeno zbirko kaset, DVD-jev, filmov, fotografij ali frenetičnega enciklopedičnega znanja, gre za filme, ki priplavajo na površje nepričakovano, nevede, in ves čas sestavljajo neko drugo vzporedno realnost, pogled s strani na življenje pred mano. Možnosti. Variacije. Že videno ali projicirano. Prostore, kjer bi bila in kjer tudi sem, pozneje, dosti pozneje. In po tej logiki tudi tisti odsekani vrat ni bil nepomembno naključje. Na drugi strani filmov, na njihovem začetku, na strani tistih, ki odločajo, kaj v filmu bo, ali bolje, česa ne bo, je film tak, kakršnega bi lahko videla v tistem manjka-jočem kadru: gol, krvav, grd, grob, lažniv in ne več samo lažen. Najbrž je film res "darilo", "gift", kot mi je zadnjič pred Vibo dejal eden izmed slovenskih filmskih režiserjev – zato, ker to res verjame, ker mora verjeti, ker tako je, kdo ve. Zame je film vprašanje paradoksalne svobode: kako iz teh rezov narediti polno praznino, kako narediti film z veliko začetnico. Je vprašanje talenta: ali ga imaš ali ga pa nimaš. •

Glede na "časovno stisko" razumem povabilo k sodelovanju pri tej jubilejni številki *Ekrana* kot zelo preprosto vprašanje, kaj lahko o srečanju s filmom napišem v prostoru/času ene same neprespene noči. To se mi zdi zelo poetično izhodišče (in po svoje tudi zelo "filmično", če pomislim na znani Warholov film o newyorškem nebotačniku, ki je bil posnet v približno takem časovnem obsegu z nepremično instalirano kamero; ta film, ki ga nisem videl in v katerem sovpadeta filmski čas in čas gledanja, naj bi bil sicer strahovito dolg). O čigavem srečanju s filmom? Če se pravilno spominjam, Jean-Louis Schefer nekje poudarja, kako je pojav filma na kolektivni ravni sprožil neki premik v strukturi spominjanja: da je naš osebni spomin postal konstitutivno prepleten s filmom (to je seveda zelo daljnosežno – celo za opis izkušnje hipnega "odvrtenja" spominske zgodbe, kakršno po obstoječih pričevanjih doživijo ljudje ob klinični smrti, povsem samoumevno uporabljamo izraz, da se "odvrti film" – brez obstoja filma ta izkušnja ne bi imela imena); zato se bom tukaj sam navezal na pripoved o nekem "tujem" spominu na "to" srečanje.

Alberto Giacometti je, da bi označil ključni prelom v svojem kiparskem in slikarskem opusu, ki je bil predvsem prelom v načinu videnja, rad pripovedoval neko zgodbo o filmu. Šlo je za nekaj nepomembnega, sploh ne za film, ki bi se ga omenjalo z naslovom; morda za nekakšen pregled novic, kakršne so tedaj še vrteli v kinematografih. Bistveno je, da gre za film kot medij. Giacometti je v kinu gledal film in nenadoma je bil presenečen, da ga ne vidi več – ali da ga šele zdaj zares vidi. Da ne vidi več prizorišča in oseb, ampak samo še neko brezvsebinsko migotanje čudnih lis brez vsake prostorske globine na platnu. In ko je stopil iz kinematografa, je nenadoma videl ljudi in vse preostalo na čisto drugačen način kot prej in to je bil ključni prelom v njegovem videnju sveta – iz tega preloma so potem izšle vse tiste čudovite neskončno krhke razpotegnjene figure, o katerih je Giacometti ves čas upravičeno poudarjal, da niso stilizacije. Pri prelomu naj bi šlo za to: prej je bilo Giacomettijev videnje "realnosti" samoumevno posredovano s filmsko podobo, zdaj pa se je – ob filmu – ta posredovanost nekako odlepila z njegovega pogleda. To bi bilo seveda mogoče "naivno" interpretirati kot nekakšno vrnitev "nedolžnosti pogleda" kot pogleda, kakršen je "sam po sebi", preden je lahko določen s filmom; vendar bi s tem zgrešili pravo poanto. Ne le, da ne gre za vrnitev "nedolžnosti" – ta prelom je ravno pomenil dokončno, nepovratno izgubo vsake take "nedolžnosti": ravno ta prelom pomeni, da je Giacomettijev videnje zares "nepopravljivo" zaznamoval film, tako "nepopravljivo", da njegov pogled ni bil več isti.

Giacomettija je ta prelom, če sem pravilno razumel, odvrnil od gledanja filmov. Toda ni naključje, da je Giacometti vse to pripovedoval pred filmsko kamero. Njegovo pripoved sem videl in slišal v odličnem dokumentarnem filmu o Giacomettijju: lise na platnu (oziroma televizijskem ekranu, kjer sem film videl) migotajo – v podobi Giacomettijeve podobe – okoli Giacomettijevega glasu, ki zavzeto razlaga o tem prelomu. Gre torej za film, ki govori o tem, kako je film-kot-medij Giacomettijev videnje tako globoko zaznamoval, da se je obrnilo stran od filma.

Toda ali film na neki način ne računa vedno prav na ta obrat? Filmska slika se vedno tvori glede na to, kar je zunaj kadra, navsezadnje podeljuje največjo moč prav tistemu, kar je zunaj. In film je (mislim, da je to nekje poudaril tudi Buñuel), ko ga gledamo, tudi nekakšna hipnoza: toda do konca je vzpostavljen prav z "zbuditvijo" iz filma, dopolni se ravno v "prebujenju iz hipnoze". Lenin je navsezadnje vedel, zakaj je film označil kot tisto umetnost, ki je za revolucijo najbolj pomembna.

Še enkrat: o čigavem srečanju s filmom poskušam govoriti? Film, ki povzroči, da, ko ga gledam, v temi postanem maska pred nekim tujim spominom, ki odmeva v prostoru za njo, se me dotika v radikalni izpostavitvi tiste subjektivnosti, ki je, kot je govoril Jacques Lacan, "*praznina samonanašajoče se negativnosti*": nisem nič, nikoli ne bom nič, nič ne morem hoteti biti, poleg tega pa imam v sebi vse sanje sveta (Fernando Pessoa) ... Film je od vseh umetnosti najbolj podoben sanjam (in tudi popularno mnenje, da so sanje običajno "črno-bele" /sam seveda sanjam v barvah in pravzaprav ne morem verjeti, da kdo zares sanja črno-belo/ je najbrž spet neki učinek zavesti o črno-belem filmu, ki je omogočil tako identifikacijo). Ta "ugotovitev" je seveda lahko več kot banalna, a lahko dobi tudi presenetljive pomene – ko se na primer te fraze o "filmu-kot-sanjah" zavestno dotakne David Lynch v filmu *Mulholland Drive*. V tem filmu je spet tematiziran spomin v svoji tujosti, spomin, ki je resničen ne glede na to, da ni "last" neke osebe in ne glede na to, da si ne more prilastiti dogajanj, ki so vanj vpisana; ki je resničen prav v tem, da ni konsistence tega, kaj se je zares zgodilo in komu se je to zgodilo. (Marcel Stefančič je zadnjič prav ob tem filmu formuliral vprašanje nekako v tem smislu: "*Kaj pa je film, če ne sen mrtvega?*")

Preteklost, ki nam jo daje film, preteklost, ki se nam "vsili" na način spomina, da "*u mojem spominu odmevajo neki koraki, ki jih nisem slišal*", če se oprem na Eliotov verz, je ravno v svoji imaginarnosti tisto, kar je potrebno za vzpostavitev možnosti prihodnosti; ali pa je sama način, kako formulirati presežek prihodnosti kot možnost – v tistem smislu, kot je to formuliral Pessoa v "statični drami" Mornar. Ni naključje, da je izum filma časovno skoraj sovpadel z odkritjem psihoanalize, da je "*za sanjajočega prihodnost, dojeta kot sedanja, z neuničljivo željo oblikovana kot podoba /.../ preteklosti*" – prosti prevod sklepne formulacije Freudove Traumdeutung. In ni naključje, da je prav Pier Paolo Pasolini, ki je bil (med drugim) človek filma, formuliral tezo o "škandalozni revolucionarni moči preteklosti".

V filmu lahko sama "odsotnost prihodnosti" na neki skrivnosten način pomeni možnost realizacije njenega presežka in neko nezaslišano obljubo: emblem za to misel (ki pa formulacijo te misli daleč presega) je zaključna sekvenca Mizoguchijevih *Križanih ljubimcev*; ko ljubimca, ki sta prekršila družbene norme, peljejo na morišče, da bosta križana, sta v svoji končni združenosti vsa zmagoslavno blažena in nekdo iz množice začudeno vzdikne, kako je to mogoče, saj nimata nobene prihodnosti. A to odsotnost prihodnosti dejansko občutimo kot njen presežek. Še en namig: ko v Guédiguianovem filmu *Mesto je mirno* zazveni *Internacionala* v taksiju in ob samotnem pomivanju posode kot nekaj, v čemer je sam "jutri", "*demain*", dokončno obupano prepuščen preteklosti, nenadoma dobi neko novo moč, se ponovno vpiše v svoji nezaslišani možnosti prihodnosti.

La scandalosa forza rivoluzionaria del passato. Serge Daney (mislim na filmski posnetek, na katerem Daney govori malo pred smrtjo, že ves izžet od aidsa) je povedal nekaj čudovitega, čeprav čisto preprostega, o Mizoguchijevem filmu *Legenda o Ugetsu*: rekel je (navajam po spominu), da lahko zaradi tega filma ve in občuti, kaj se je dogajalo japonskim kmetom v 15. stoletju, da lahko realno sočustvuje z njimi, da lahko čuti, da je bilo res tako, da ima film to moč. Toda ne zaradi kakšnega historicizma rekonstrukcije te "preteklosti", ampak zaradi frapantnega načina, kako je vse skupaj posneto, zaradi načina gibanja kamere, ki se premika "kot buldožer".

Eisenstein je natančno vedel: pri ekstatično religioznem navdušenju kolhoznikov nad novo centrifugo za predelavo mleka (v *Generalni liniji*) gre za isto ekstatično občutje kot v srednjem veku ob Graalu. Sekvenca s kolhoznic, ki objokuje ubitega kolhoznega plemenskega bika, potem pa nenadoma k njej nežno pristopi teliček, v istem filmu seveda zavestno obuja prizor srečanja Magdalene z vstalim Kristusom (*Noli me tangere*) – toda to je frapantno prav zato, ker tu ne gre za kakšno smešenje, ampak za skoraj neverjetno vzpostavitev resnične religiozne atmosfere; Eisenstein tako dobro operira z mehanizmi, ki tvorijo ekstatične učinke, da gledalca tako rekoč prisili v priznanje te istovetnosti (v tem smislu je ta sekvenca analogna učinku poučne sekvence o bogovih iz *Oktobra*). Eisenstein se je ves čas dobro zavedal, da, ko raziskuje možnosti filmske sintakse, raziskuje tudi genezo ekstatičnega in mističnega doživljanja.

Tudi Leninove že omenjene teze o filmu kot umetnosti, ki je za revolucijo najbolj pomembna, ne gre razumeti le v banalnem smislu kot zavest o tem, da je film zaradi svoje sugestivne moči pač najbolj primeren za ideološke manipulacije, ampak tudi veliko resneje – v smislu nekega odnosa filma do resnice – v najglobljem subjektivnem smislu.

Film ravno v tem, ko ves čas operira z igro mask, ki je v svojih možnostih globoko ambigviteta, v samem videzu lahko proizvaja učinke resnice, ki so v zadnji instanci lahko naravnost nevzdržni. Taka je naravnost nepredstavljivo grozljiva situacija iz Lynchevega filma *Izgubljena cesta*, ki je ravno v svoji "nerealističnosti" in fantomskosti pošastno resnična: ko se radikalizira točka skrajne simbolne nekonsistence, se v tem filmu nenadoma gledanje nekega video posnetka izkaže kot umor, ne kot posnetek umora, ampak kot dejanje umora v realnem, za katerega si morilec, ki je bil še

sekundo prej le zgrožen gledalec videa, želi samo to, naj mu nekdo reče, da ni bil res on ta, ki je moril ... Neko videnje se izkaže kot umor. Pri tem pa ne gre za pretrganje fantomske mreže, ampak za to, da je prignana do tiste točke, kjer ni več mogoč noben umik. (Kar pa je najhuje: v filmu katastrofo povzročijo prav zaščitni ukrepi.) Ambigviteta se izkaže kot neka pošastna resnica, ki pa ravno v svoji pošastni dvoumnosti ni več dvoumna, ampak je pošastna v nepopravljivosti. Učinek resnice v tej sekvenci je zvezan prav s tem, da bi se to v "realnosti" lahko zgodilo samo kot halucinacija – in tudi v samem filmu nimamo nobene gotovosti o tem, da se je umor res zgodil: a prav ta pošastna negotovost je tisto, pred čemer ne moremo pobegniti, je tista, ki vpije, da se je umor zgodil kot "Realno". Alternativa ni: fantomskost ali resnica; gre ravno za to, da se onkraj te alternative postavlja vprašanje o breznu v samem videzu.

Ta Lynchev film je eden tistih filmov, ki me na nekaterih mestih najintenzivneje spominja na travmatične sanjske vizije iz otroštva. Pravzaprav je bilo tudi v začetkih mojega srečevanja s filmom nekaj travmatičnega – v zvezanosti z veliko mero užitka. Spominjam se, kako me je kot predšolskega fantka v poznih sedemdesetih letih moja že dolgo pokojna varuška Marija Ilovar, starejša gospa, vodila s sabo v kino, ker ga je oboževala. Filmov seveda v glavnem ni izbirala predvsem z ozirom name, ampak z ozirom nase. Tako so se pred mano vrstili zame nerazložljivo srhljivi, čudni, travmatični prizori: ubijanje kita s harpuno, neki čudni pretepi, pri katerih je ljudem po obrazu tekla kri, streljanje, klasične "bitke" med avtomobili, tudi po nekakšnih stopnicah, kri tju-lenjev, pošastni od oboroženih ljudi obkoljeni dinosavri, ki se zaman poskušajo prebiti skozi ognjeni obroč ... To je bila zame res čudna kombinacija užitka in groze, še posebno zato, ker doma takrat skoraj nisem gledal televizije. Moja varuška je v vseh teh filmih, tako se mi je zdelo, neskončno uživala. Ta fragmentarni zapis naj bo posvečen njenemu spominu. •