

Vu ali dèjà-vu dotika

Mirt Komel

Kratkometražni 25-minutni film *Vu* (2008) mlade iraško-francoske režiserke, igralka, slikarke in glasbenice, ki nosi ime Leila Albayaty, nudi odlično priložnost, da se problem travme odpre skozi vprašanje izgube spomina in fenomena *dèjà-vu*. Film je doživel premiero na berlinskem festivalu *Berlinale* 2008 v okviru projekcij kratkometražnih filmov, kjer je prejel posebno omembo in priznanje, pri nas pa smo si ga lahko ogledali v okviru Kulturološkega simpozija, ki ga vsako leto pripravlja študentsko društvo kulturologov Kult.co.

Vu je pogumna, poetska, izredno estetizirana avtobiografska umetniška refleksija o travmi, ki jo je doživela sama avtorica. Pred leti je Leila namreč doživela prometno nesrečo, zaradi katere je izgubila spomin in tvegala ohromelost, s čimer pa se je začela njena umetniška kariera. Filmu je potemtakem v prvi vrsti nek čisto pravi *expeausition* same avtorice – če se poslužim izraza, ki ga je Jean-Luc Nancy skoval v svojem *Corpus* (Métailié, Pariz 1992). Skovanka pomeni dobesedno »izkožbo«, saj je sestavljena iz *exposer*, ki pomeni »izložiti«, »razstaviti«, in *peau*, »koža«, in prav to izvede avtorica skozi svojo filmsko avtobiografijo: *izkoži se*. Že sam sinopsis filma namreč reproducira avtoričino doživetje: Leila (istoimenski lik) je preživela hudo prometno nesrečo in ker je ob izgubi spomina v svetu dezorientirana se zateče k sestri Anni v Rim (igra jo avtoričina dejanska sestra, Hana). Toda srečanje ne prinese pričakovane odrešitve, in

tudi številne moške, na katere tekom zgodbe naleti, za svoje svojevrstno zdravljenje uporablja na isti način kot se hrom naslanja na bergle, da bi se ponovno naučil hoditi.

Uvodni prizor, ki ga pospremijo avtorske slike režiserke in njena lastna temeljna eksistencialna vprašanja, na neki najbolj generalni ravni začrta položaj subjekta, ki je doživel prometno nesrečo in izgubo spomina: »*Je to res? Je to laž? Sem to jaz? Ko mi pripovedujejo zgodbe ... Se sprašujem: Je to res? Je to laž? Sem to jaz? Od nesreče imam amnezijo.*« V francoščini je ta zadnji stavek še bolj ekspliciten in na nek način »bolj točen« od slovenščine (in drugih jezikov): *Je suis amnésique*, »sem amnezična«, v nasprotju z »imam amnezijo«. Amnezije ni mogoče preprosto »imeti«, če že kaj, amnezija »ima mene« in natanko v tem oziru »sem amnezičen«. Zdi se, da je stavek »imam amnezijo« proizvod prav tako napačnega dojetanja spomina, kolikor smo vajeni reči, da »imam spomin«, in, posledično, ker ga imam, ga lahko »izgubim«. Vendar pa je ravno spomin tisti, ki »me ima«, sem bitje spomina ne po lastni volji ali presoji, ampak ker drugače ne morem biti. Edini način za ne biti bitje spomina pa ni »izguba spomina« in »pridobitev amnezije« (razmerje »imeti«), ampak radikalna sprememba položaja subjekta, ki iz bitja spomina postane amnezično bitje (torej razmerje biti).

Položaj subjekta, ki se zaveda lastne amnezičnosti, je položaj dvomečega kartezijskega subjekta. Ko Leili pripovedujejo, kdo da je ona, se sprašuje: »*Je to res? Je to laž? Sem to jaz?*« V Leilinem primeru je nesreča prekinila ne samo z dogodkom, ampak z vsem, kar se je dogodilo pred njim: ob prebujenju ne more sprejeti in ne more vedeti ali se je nesreča zares zgodila, ali je »ona res bila ona« ne samo pred nesrečo, ampak tudi v njej. Seveda, le kako bi lahko vedela za nesrečo, če pa je spomin na nesrečo izginil skupaj z vsem pred tem? Edini dokaz, njeno pohabljenno telo, še vedno živa bolečina, sicer dokazuje in vedno znova vrača Leilo v položaj, da se presprašuje o nesreči, toda vsaka razlaga je zanjo nezadostna, saj v spominu ne more najti ustrezne potrditve. Zato dvomi, vztraja v dvomu. Položaj amnezičnega subjekta je v *Vu* prikazan eksemplarično: film namreč pokaže kako spomin, vsak spomin, ni nikoli »spomin na nekaj«, se pravi nekaj substancialnega, ampak vselej že nekaj avto-referencialnega, ki je v osnovi nekaj votlega, praznega:

»Je to res? Je to laž? Sem to jaz?« Misel v njenem primer ne daje opore za misel (tako kot pri kartezijskem subjektu cogita): misel kroži v tem »res-laž« pripovedi drugih, ki poskušajo rekonstruirati domnevno empirično realnost, za katero ni nobenega garanta. Edina opora, ki jo ima Leila za samo sebe, je njeno telo, in zato ni presenetljivo, da se opre prav nanj potem ko identifikacija s sestro spodleti.

Eden izmed najbolj močnih prizorov v filmu je hkrati eden izmed najbolj mučnih za glavni lik: po uspelem srečanju s sestro Anno, po nekaj lepih, razveseljujočih trenutkih, se Leila prvič znajde v družbi, v kateri se ne znajde, za razliko od svoje sestre, ki suvereno kraljuje v središču pozornosti. Zaprepačen izraz na Leilinem obrazu izraža nezmožnost identifikacije, kot da bi nam govorila, »jaz ne morem biti to«, in v slogu Lacanove besedne igre iz *Zrcalnega stadija* (v *Spisi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994) *tu est ça*, »ti si to«, ki je obenem slišati tudi kot *tuez ça*, »ubij to«, kar se ti kaže nasproti, Leila simbolno ubije svojo sestro. Prvič se ta težnja izrazi še isto noč po zabavi, ko se ob rani jutranji uri zanima za zgodbo svojega sogovornika, ki ji razlaga mitologijo o nastanku Rima, o bratomoru Romula nad Remom, pri čemer Leila, simptomatično, ne pomni izraza za to: »Ne spomnim se izraza v francoščini. –Ne obstaja izraz v francoščini? V italijanščini imamo izraz: fratricidio!« Pozaba izraza za bratomor je analogna »pozabi« izraza, ki ne obstaja, za »sestromor«, interes za katerega Leila pokaže prav s tem. Skratka, da bi se vzpostavil simbolni red, katerega eminentna metafora je ravno »večno mesto Rim« (za katerega je Freud dejal, da s svojimi naloženimi arhitekturnimi plastmi uteleša nezavedno), je potrebno izvorno nasilje, bratomor, ali v njenem primeru, »sestromor«.

Vse kaže, da Leila postopa na prav takšen način: da bi se lahko konstituirala kot samostojen subjekt in ne zgolj kot odsev svoje sestre, svojega imaginarnega drugega, mora izvesti sestromor, in sklep tega je izražen v prizoru, kjer je govora o nasilni ustanovitvi Rima. Toda tej misli se Leila sprva upira, in svojo sestro »ubije« zgolj tako, da se je izogiba, ignorira jo, in medtem ko na različne večere koketira s različnimi moškimi, se navidez postavlja na noge, dejansko pa se zgolj vse bolj pogreza do kručalne točke, ko je primorana izvesti svoj »sestromor«. Eno izmed številnih noči, preživeli z vsakič drugim moškim, Leila namreč prekine in se vrne domov ter zbudi svojo sestro ter jo napade: »Vse kar ti si, sovražim! Sovražim take punco kot si ti ... Poglej se, poglej se, s temi tvojimi očmi ...« Ojdipovsko ji želi iztakniti oči, ki jo gledajo, oči, ki ji kažejo njen lasten odsev, da je zgolj odsev v njenih očeh ... Ta *acting-out* prizor neposredno sledi prizoru, kjer je Anna postavljena v položaj velikega Drugega, ko molče gleda Leiline orošene oči in posluša njen klic: »Govorim ti o sebi. Postala sem... plastična lutka, ki govori karkoli komurkoli, ki govori karkoli komurkoli, ki govori z vsemi, vsak dan, ves čas ... Poglej me. Se ti smilim?« Naenkrat v prizoru vidimo Leiline ustnice, kako govorijo, ne da bi slišali, kaj govorijo, vseeno je, ona je samo plastična lutka, ki govori »karkoli komurkoli«, v prvi vrsti nam gledalcem.

Serijska moških, s katerimi se Leila dotika, katerih se dotakne ne da bi se oni dotaknili nje, očitno ne ustreza idealu moškega, ali bolje »ideal dotika«, ki ga ima ona v mislih, idealu, ki ga konec koncev nikoli ni bilo tam, kjer ona misli, da jo je zapustil. Pojoči lajt-motiv filma, namenjen s spominom izgubljenemu moškemu, se namreč glasi: »Ljubim te noro. Tvoj obraz, pozabljen, razdejan od spomina. Zvezde se približujejo, nato se oddaljujejo ena od druge. Še dlje se oddaljujem od tebe. Zvezde se ne dotikajo ena druge. Morda si me zaradi tega porinil.« Moška oseba, kateremu je pesem namenjena, služi kot referenca, orientacijska točka, dobesedno kot »ideal«, seveda nedotakljivi ideal dotika. In prav ta nedotakljivost je tudi izražena v ključnem ljubezenskem prizoru filma, ko se Leila znajde *tete-a-tete* z nekom, za katerega izgleda, da ustreza »ideal«. Mladen Dolar je v svojem spisu *O dotiku* (Problemi 2-3, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2009) izvrstno prikazal dve idealno-tipski poziciji, drži, ki ju je mogoče zavzeti v razmerju do »idealnega dotika«: paranoič se boji dotikov, zanj vsak dotik pomeni »preveč dotika«, zato se izogiba vsaki obliki dotika – histerik pa si želi dotika, se vztrajno dotika, da bi dosegel *the* dotik, toda noben dotik ne ustreza »pravemu dotiku« (in mimogrede rečeno: to sta dve izkristalizirani obliki tega, kar na ravni dotika vsi prakticiramo kot eno izmed patologij našega domnevno »normalnega« vsakdanjega življenja). V razmerju do številnih moških, s katerimi se Leila srečava, ravna kot histerik, saj noben njihov dotik ne ustreza njeni ideji *the* dotika nepovratno izgubljene ljubljene osebe. Ko pa sreča »idealnega moškega«, ko se z njim sooči *tete-a-tete*, in ji on položi dlan na vrat, se kader prekine. Kader prekine »uspeli dotik« in s tem pokaže kako je vsak dotik pravzaprav neuspeli, oziroma, v skrajni instanci, samo-dotik, avtoreferenčen. Prav tako kot spomin: takoj ko moški izgine, takoj ko njegov dotik izpuhti natanko na točki, ko se je dotakne, se kader obrne in vidimo Leilo, kako se s prsti dotika na istem mestu tega odsotnega, nedotakljivega dotika. V tem, meni osebno najljubšem prizoru filma, gre za *déjà-vu* dotika brez originala, za *vu* brez *déjà*, za »videno« brez »že«.

Običajno na spominjanje gledamo kot na normalno funkcioniranje od katerega so razni spodleti spomina zgolj derivati, »napake v sistemu«, iztirjene različice. Toda vse kaže, da je potrebno perspektivo obrniti, in prav *Vu* nam daje možnost vpogleda s te obrnjene perspektive: regularno delovanje spomina se izkaže za obeleženo s prav takšnimi obrisii »nefunkcionalnosti« kot so nekateri pojavi, ki se jih običajno obravnava skupaj s pojavom *déjà-vu* (*presque-vu*, *jamais vu*, itd.). Kolikor je glavni lik filma nekdo, ki je izgubil spomin; je *suís amnesique*, toliko amnezija stori to, da je vsak njen spomin na nek način, platonsko rečeno, »iz prejšnjega življenja«, toda brez razveseljujoče reference filozofskega spoznanja, saj bi ga to delalo za preprosto »spominjanje«. In toliko nas film kot gledalce zadeva, saj vsakič ko doživimo *déjà vu*, le-ta tudi nas same dela za amnezična bitja, spravlja nas v položaj, da se skupaj z junakinjo filma *Vu* vprašamo: »Je to res? Je to laž? Sem to jaz?«