

esej

# ekspres, ekspres arabeske filmskega spomina

andrej šprah

*Kdor išče cilj, bo ostal prazen, ko ga bo dosegel, kdor pa najde pot, bo cilj vedno nosil v sebi.*

Nejc Zaplotnik

Na začetku vsakega potovanja ponavadi stoji izbira... Odločitev, sestavljena iz vzroka, namena ter cilja, ki gibanje samo spremene v smiselno zaporedje razlogov, s katerimi naj bi se izbrani lok zaključil. Lahko pa je odločitev prepuščena igri naključij. In je izbira v tem, da prav brezcilnost sama zadobi lastnosti ciljnega – dokončnosti, ki se ves čas spreminja, izmikajoča se v nedoločljivost zakonitosti naključnega. V takšnem primeru zavzame gibanje razsežnost fiziološke nujnosti, mirovanje pa postane nevzdržnost, enaka abstinenčni krizi zasvojenega.

In kjer je gibanje imperativ, se z realnostjo vzpostavljajo specifična razmerja, bi rade volje zatrdil prenekateri filmski zanesenjak, ki mu ni dovolj prvinska dinamika filmske podobe – zaporedje štirindvajsetih sličic na sekundo –, ampak je (cinefilsko) zadovoljen šele tedaj, ko se znotraj te dinamike podvajajo in mnogoterijo ravni gibanja. In kaj je bolj prikladnega, kakor da gibanje zapremo v vlakovno kompozicijo: v niz vagonov, ki z mimobežnostjo svojih brezštevilnih oken prav nesramno spominjajo na filmski trak – vsako okno fotogram, vsak kupe svoj kader, celotna kompozicija sekvenca filma...

Seveda bi bilo zanimivo, če bi bile stvari zares tako preproste. A vendar mora biti nekakšen čar, neka neminovna povezava filma in lokomotive s svojo kompozicijo, ki se vleče že od **Prihoda vlaka na postajo Ciotat** ali **Velikega napada na vlak** naprej. In prav posebne zakonitosti, ki določajo razmerja med vlaki in filmskimi podobami, so neke vrste jamstvo, da film, ki se "vkrca na vlak", ne more z(a)grešiti...

Vlak, na katerega se je s svojo ekipo povzpel Igor Šterk, ni kateri koli vlak, ki bi vozil na relacijah prepoznavnih prostorskih razsežnosti – gluhonema potnika blagajniku nikakor ne moreta

Gregor Bakovič, Barbara Cerar



dopovedati kam! –, pač pa je vlak, ki je določljiv na ravni dimenzije časa: je muzejski vlak. Kompozicija torej, ki v sebi nosi predpostavko zgodovinskosti – drsenja po časovnem loku. In ta implicitna prisotnost preteklega razkrajja neko drugo kronološko določilo: čeravno je očitno, da dogajanje poteka v neposredni zdajšnjosti, film pričara občutek nekakšne vseobsegajoče nadčasne nostalgčnosti.<sup>1</sup> S to izjavo smo bržkone prestopili mejo logičnega in se znašli v labirintu "protislovja v pridevku" – najsplošnejša značilnost nostalgije naj bi bila prav – časovna – zavezanost neki natančno določeni preteklosti. Toda, tako kot potovanje brez cilja v sebi skriva idejo nepretrgane kontinuitete, ki pa je v svoji najgloblji – nomadski – biti statičnost, lahko v nadčasni nostalgiji prepoznavamo elemente tistega, kar Nietzsche označi za temeljno – časovno – značilnost človeškega življenja: "imperfekt, ki se nikoli ne zaključí".<sup>2</sup>

Samoumevno vprašanje, ki se nam zastavi, je: ali se Šterk s svojo hoteno nostalgijo opira na tiste trende sočasnosti, ki eno bistvenih razsežnosti filmske sedanjosti vidijo prav v "nostalgičnem filmu"? V mislih imamo oznako Frederica Jamesona, izvirajočo iz mnoštva vsakovrstnih ustvarjalnih procesov v sodobni umetnosti, ki jim je skupna značilnost ta, da po "zlomu visokomodernistične ideje sloga" nimajo več ciljev, kamor naj bi se usmerila njihova hotenja. Vse, kar jim ostane, je preteklost: "...oponašanje mrtvih slogov, govorenje skozi vse maske in glasove, ki so se nakopičili v imaginarnem muzeju nove globalne kulture." Tovrstna dejavnost poljubnega "kanibaliziranja" najrazličnejših postopkov kulturne zgodovine, ki se uteleša v nenehni transformaciji podob v nove podobe, v pasticciu, kot izpraznjeni ironiji, kot govorenju mrtvega jezika, in ki v končni konsekvenci privede do Platonovega koncepta "simulakra": "...identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal", neposredno vpliva na tisto, "...kar je bilo nekdanj zgodovinski čas." Preteklost se spreminja v veličastno zbirko podob, v "...večkratni fotografski simulakrum", ki je povsem zasvojil tako artiste kakor (u)porabnike. Za takšno eklektistično zavezanost nekdanjemu najde Jameson najpravšnejši izraz prav v pojmu nostalgije: "Nostalgija se zdi povsem prava beseda za takšno fascinacijo (še zlasti, če človek pomisli na bolečino resnično modernistične nostalgije po preteklosti, za vedno izgubljeni za vse, razen za estetiko), vendar pa usmeri našo pozornost na nekaj, kar je dosti bolj splošna kulturna manifestacija tega procesa v komercialni umetnosti in okusu, namreč na tako imenovani nostalgčni film (oziroma tisto, kar Francozi imenujejo *le mode retro*). Nostalgični filmi prestrukturirajo celotno vprašanje pasticcia in ga projicirajo na kolektivno in družbeno raven, kjer se brezupni poskusi, da bi se polastili odsotne preteklosti, razlomijo skozi železni zakon spreminjanja mode in razvijajoče se ideologije generacije."<sup>3</sup>

Vseprisoten nostalgčni princip podob brez pravega izvora v pričujočnosti, v svoji najbolj eksplicitni obliki prerašča v "nostomanijo" – pretirano nostalgijo. Nostalgičnost, ki je v svoji izvornosti predstavljala bolešno hrepenenje po nečem oddaljenem; nečem, kar je ločeno tako s časom (mnogo prej) kakor s prostorom (daleč stran), postaja danes svoje popolno nasprotje. Z načinom *revivala* omogoča zabris diskontinuitete med sedanjim in preteklim, s pomočjo (tehnično reproducirane) podobe pa se razblinjajo razdalje – oddaljeno postaja prisotno. Na teritoriju filma, kot enem najbolj prikladnih poligonov za vsesmerna "potovanja" skozi čas in prostor, naj bi bil nostalgčni princip nekakšna samoumevna praksa. Kajti na eni strani je moč preprosto posneti neko preteklost in jo ufilmati v zdaj, na drugi pa je univerzum filmskega v samem sebi tudi območje nenehnega (po)vračanja – v modusu *remakea* in *sequela* se udejanja nostalgčnost po sebi (filmu) samam: "...filmski gledalec in z njim povezana cinefilija kot taka, temelji na nostalgčnem hrepenenju – na želji, ki se uklanja brezkončni sekundarnosti, nostalgiji po nostalgiji, v brezskrajnem vračanju k selektivni, toda drugoredni, reprezentaciji."<sup>4</sup>

Če bi skušali iz zgornjih navedkov in namigov izluščiti vsaj nekaj značilnosti, ki naj bi bistveno določale Šterkov film, bi se znašli v

nemajhni zagati. Res je, da je moč v *Ekspres*, *ekspresu* prepoznati ta ali oni stilni postopek, ki konstitutivno določa – pogojno rečeno – podžaner filma-na-vlaku, kot tudi nekatere elemente burleske, melodrame itd. Toda če pojem "nostalgičnega filma" zajema predvsem dela "...o preteklosti, in o specifičnih generacijskih obdobjih preteklosti"<sup>5</sup>, je v Šterkovem filmu kakšno posebno preteklo obdobje nemogoče locirati.

Da bi torej vendarle prišli do takšnega pojmovanja nostalgije, o kakršnem prejkone razmišlja tudi sam avtor (gl. op. 1.), se zdi potrebno pojem zajeti znotraj širšega konteksta; v območju tistih dejavnikov torej, ki naj bi pravzaprav omogočali njegovo udejanjenje v določenem času (in prostoru).

Teorem nostalgije, ki danes nosi eno pomembnejših vlog prav v raziskavah gibanj družbene in kulturne sočasnosti, je bil v svojem razvoju povezan predvsem s pojmom melanholije, ki se je skozi dolgo obdobje evropske zgodovine tesno prilegala duhovnemu stanju intelektualnih elit. Prek razvojnih faz, v katerih je pomenila tako "poklicno bolezen" razumniških slojev kot pozitivno moralno vrednoto inteligence, ki se je pred strahotami sveta umikala v melanholično malodušnost, je v svoji končni stopnji postala tisti segment v človeškem samozavedanju, ki se (po Kantu) navezuje na moralno svobodo in rahločutnost; predpogoja človekovega spoznavanja svojih meja – smrti in zgodovine. Oziroma kakor pozneje zatrjuje Nietzsche, da so ljudje melanholični in nostalgčni prav zato, ker se zavedajo lastne minljivosti. (gl. op. 2)<sup>6</sup>

Znotraj zgodovinskega razvoja pojma so se tako izoblikovali trije temeljni dejavniki, ki predstavljajo osnovo (današnje) "nostalgične paradigme": "Prvič, nostalgija se lahko razvije samo v kulturnih okoliščinah, kjer obstaja pojmovanje linearnega časa (to je, pojmovanje zgodovine), in kjer je sedanjost predpostavljena kot produkt konkretne preteklosti in dosegljive prihodnosti. Drugič, za nostalgijo je potrebena določena zavest o tem, da je sedanjost nepopolna. [...] Tretjič, nostalgija zahteva eksistencialno in materialno navzočnost artefaktov preteklosti. [...] Če te predpogoje združimo, postane očitno, da se nostalgija pojavlja v takšnih kulturnih okoliščinah, iz katerih je razvidno, da se družba nahaja znotraj procesa prehoda od definiranega nekam drugam, tja, kjer bo opredelitev šele potrebna."<sup>7</sup>

Znašli smo se torej na teritoriju, ki navkljub vsem svojim – izpolnjenim – pogojem in predpostavkam vendarle predstavlja prav zmuzljivo točko prehoda; trenutnost, ko je preteklost že zapuščana, prihodnost še ne dosežena, sedanjost pa tako ali tako deluje na način Derridajeve "vseskozi že odsotne zdajšnjosti". Običali smo povsem blizu tistih spoznanj, ki – s fenomenom arkad in pasaž (prehodov!), s premičnim in odmikajočim pogledom vandravca in s svojo značilno časovnostjo, ki po Adornu zajema hkrati "novo, že minulo in vedno enako" – prevevajo celotni opus Walterja Benjamina, še posebej (nedokončano) monumentalno razpravo *Das Passagen-Werk*. Tistega Benjamina, ki pravi, da je film z "dinamitom desetinke sekunde" razdejal "jetniški svet" časovnosti devetnajstega stoletja. Pristali smo na ozemlju, ki ga obvladujejo časovna določila, še kako podobna dejavnikom, ki v mnogočem opredeljujejo tudi temporalnost filma – preoblikovanj v času, ki so na sebi zavezana – nenehnemu – (po)vračanju znotraj "živečega spomina", kjer je preteklost navzoča kot "vseskozi že sedanja". Ali kot filmski režim čistega spomina opisuje Christian Metz: "...vse, igravec, 'dekor', besede, ki jih slišimo, je odsotno, vse je posneto (kakor spominska sled, ki bi bila taka takoj, ne da bi bila prej kaj drugega)."<sup>8</sup>

Pot, potovanje, prehod, transformacija pa so pojmovnosti, ki so že zelo blizu tudi Šterkovemu filmu. Toda če skušamo ohraniti dosedanje linijo zapisa, se moramo za hip še pomuditi pri dvotirnosti, ki je značilnost tudi (zgoraj obravnavanega) prehoda: gre za razlikovanje v samem pojmovanju potovanja, ki je na eni strani lahko potovanje romarja, na drugi pa gibanje nomada. "Romarji se od nekod odpravijo drugam. Ob tem pa je njihovo potovanje pomembno; s ciljem je pohodu zagotovljen namen, bodisi

zato, ker zajema ikone minulega časa (torej zaradi vloge nostalgije), ali zato, ker vsebuje obljube napredka (torej zaradi vloge prihodnosti).<sup>9</sup> Vendar so romarji, ki na obzorju vidijo svoj cilj, v bistvu tudi žrtve tega cilja: le-ta v sebi sami ni nikoli (resnično) dosegljiv. Je vseskozi izmikajoča se prihodnost, ki pa ne more nikdar postati del sedanosti, v kateri se romanje odvija. Nomadstvo v svojih gibanjskih razsežnostih zavzema teritorij na povsem drugačen način, kakor to počno romarji, s tem pa niso spremenjena samo prostorska, pač pa tudi časovna razmerja. "Bistvena značilnost nomada, tako kot posameznika kakor kot skupine, je, da preprosto potuje. Potovanje nima nikakršnega namena; nima izhodišča in na ta način tudi nima cilja."<sup>10</sup> Nomad pravzaprav niti nima stalne identitete, pač pa njegovo istovetnost določa trenutna igra naključnih vlog in odnosov. Po prepričanju Deleuza in Guattarija je nomad, v svojem gibanju znotraj prostranosti, ki nima zamejitev, s tem pa tudi ne smeri in destinacij, historično statičen. Nomad ta ozemlja naseljuje, zaseda, poseduje in na ta način izpolnjuje svoj "teritorialni princip". Prav to načelo pa preprečuje, da bi bilo nomadstvo mogoče definirati z gibanjem, prav nasprotno, trdita Guattari in Deleuze, nomad je tisti, "ki se ne giblje."<sup>11</sup> Akterjem(a) Šterkovega filma je zagotovo lastno prenekatero gornje določilo. Ker pa se glavni tok obravnavanega filma vije znotraj prepletov množice – s filigransko natančnostjo dodelanih – detajlov, katerih teža je prav v nesramežljivo neposredni simboliki, je njuna (omejili se bomo predvsem na Gregorja Bakoviča in Barbaro Cerar) nomadska identiteta povsem nesporna. Ne samo, da potujeta brez cilja, "naprej", od postaje do postaje, v to ali ono smer, ne samo, da na najsplošnejši ravni s seboj nosita "vse svoje premoženje" – tako sedanost kakor spomin: njena "nočna omarica" kot zakladnica realnega spomina; njegovo "lutkovno gledališče" kot zakladnica imaginarnega spomina, pač pa se na vlaku tudi počutita kot doma: pranje in sušenje perila, pepelnik, skodelica kave... na koncu spanje, ljubljenje. Njun modus očitno ni potovanje, pač pa naselitev teritorija.

Nomadstvo pa ni samo bivanjski način junakov *Ekspres, ekspresa*, pač pa je nomadski tudi film sam. Nomadski v toliko, v kolikor zadosti Deleuzovim zahtevam, po katerih "podoba ni samo pot, temveč tudi postajanje."<sup>12</sup> Nomadski v načinu, kako zarisuje lastno kartografijo filmskega teritorija; kako s svojimi ustvarjalnimi postopki zaseda – filmsko – prostranstvo braz meja. In prav v tem, v doslednosti, ob kateri je očitno, da se avtor na ozemlju filmskega počuti kot doma, je Šterkova cinefilija najbolj očarljiva. S tem pa tudi prepričljiva. Kajti film (in z njim seveda avtor) vse svoje premoženeje nosi s seboj. Ne zgolj v nostalgični zavezanosti tistim dejavnikom, ki so tudi pričujoče razmišljanje pripeljali do potovanj, gibanj in preobikovanj, pač pa predvsem v natančnosti, s kakršno se loteva postulatov filmske estetike, da bi se z njimi dotaknil nekaj temeljnih principov lastnega – tj. filmskega – izraza.

Kot rečeno, je za Šterkov film bistvenega pomena, da je (v)stopil na vlak, saj je v trenutku, ko je lokomotiva zabrlizgala in ko so siknili prvi oblaki pare izpod razbeljenega kotla nestrpne mašine, ko se je torej kompozicija premaknila, stopil tudi v samo vozlišče filmskega razmerja z realnostjo. Znašel se je v neposredni korespondenci s tistimi vidiki sodobne filmske teorije, ki temeljnost kinematografske podobe vidijo v odnosu med gibanjem in časom in ki primeren zgled takšnega razmerja najdejo prav v vlakovni kompoziciji:

"Kompozicija je tu kar pravšnja beseda, saj se podobe-gibanja dejansko kot svojevrstni vagoni verižijo v kompozicijske celote, ki nam posredujejo idejo časa. Če bi potemtakem po petinštiridesetih letih hoteli nadaljevati malo šolo slovenskih filmskih skovank, bi po zgledu Galetovega pogiba, ki po vseh svojih formalnih in funkcionalnih določilih stoji na mestu podobe-gibanja, za podobo-čas morda lahko poskusili vpeljati počas in ga določiti kot časovno slikovno kompozicijo. Šele v takem univerzumu, kjer čas meri mero gibanju, je mogoče potovanju z vlakom pripisati hkratno prostorsko in časovno razsežnost. [...] Če namreč opazovanje mimovozečega vlaka od zunaj, svojevrstni trainspotting, prej razkriva neujemljivost

najmanjše numerične enote časa, intervala, minljivost sedanosti, tedaj vkrcaje na vlak in prepustitev pogleda lokomotorični sili seže do drugega vidika, do časa kot celote, saj razpre velikanskost pretoklosti in prihodnosti."<sup>13</sup>

Igor Šterk se navedenega očitno še kako dobro zaveda, saj – ne samo da pogled kamere usmerja tako "od zunaj" na mimovozeči vlak kot tudi "od znotraj" na mimobežečo pokrajino – omenjana razmerja praviloma pripelje do skrajne točke, do trenutka torej, ko se tudi ti bazični principi izkristalizirajo v takorekoč ufilman teorem. Če navedemo samo primer ali dva: kadar ob vožnji govorimo o dvojnem gibanju, imamo v mislih na eni strani gibanje vlaka, na drugi bežečnost pokrajine. Šterk pa to dvojnost pomnoži, ko notranjost kupejev snema z gibljivo kamero... Kadar govorimo o pogledu skozi okno vozečega vlaka, se videno pogostoma – predvsem takrat, ko je zunanja objektivnost tako blizu, da je ni moč povsem natančno razločiti – spremeni v zabris, v zgolj lise senc in svetlobe. Šterk nas v nekem trenutku vrže na finto: Gregor pogleda skozi okno... Rez! Pred našimi očmi zdaj drse zabrisi pokrajine, kakor da je naš pogled poistoveten s točko igralčevega gledališča, potem nenedoma izza goščave – kot demon – švigne razjarjena lokomotiva in izda, da je bila zgolj vožnja kamere tista, ki je prigoljufala vtis pogleda iz drveče kompozicije. Opisano podčrtavam predvsem zato, ker bi rad poudaril, kako je šele režiser z res pretanjenim občutkom za filmske izrazne možnosti tisti, ki zmore filmska razmerja sama nadgraditi prav s tem, ko nam očitno pokaže, da nas filmska slika vara; da smo v – fantomskem – plesu senc in palimpsestov, ki zavajajo naš pogled ter ven in ven na novo poudarjajo davno, proslulo Bazinovo načelo: verjamem, četudi vem.<sup>14</sup> Obenem pa avtorju prav z razkrivanjem notranjega bistva filmske podobe uspeva pripraviti teritorij, znotraj katerega lahko – takorekoč brez besed – spregovori "zgodba".

Seveda je iz dosedaj povedanega očitno, da bo tudi zgodba sama vpeljana na poseben, Šterkovski način, torej prek filmskega dispozitiva. Tukaj nimamo v mislih celotnega diegetskega okvira filma, temveč merimo na tisto zgodbo-v-zgodbi, ki postane notranje gibalo brezcilnosti akterjev, tisto tedaj, ki brezcilnost kot resignacijo determinira v nomadstvo: brezcilnost z razlogom – ljubezensko zgodbo. In ta je uvedena z izjemnim – in zategadelj besedno skoraj neopisljivim – prizorom igre svetlobe in senc (ali svetlob in sence?): zvočna podlaga je značilni ritem trkanja koles ob stike tirnic; statična kamera kaže prazen "hodnik" vagona. Na koncu koridorja lebdi šop balonov, da razmehčajo ostre linije geometričnih oblik v vidnem polju. Skozi okna lije sončna luč, ki na pod ter na steklene stene in vrata kupejev projicira vzorec svetlobnih pramenov. Dvojno gibanje – vožnja vlaka in protismerni rezi senc iz zunanosti polja – iznenada pričara občutek upočasnjenega gibanja. Za hip je vse drugače – za trenutek so razgrajena temeljna razmerja časa in prostora. Toda monotoni zvok udarcev koles ob stike tračnic priča, da se na časovni ravni v bistvu ni zgodilo nič. Rez! V kader stopi Barbara, s pogedom uperjenem v opisani prizor...

Pređen pa bo naslednji rez pričaral prvo srečanje – pogledov – nje in njega, moramo seveda špet na kratko pot v zgodovino filma.

Oziroma v zgodovino njegove teorije. Walter Benjamin je v svojih razmišljanjih o tehnično reproduciranih podobah navrgel tudi pričujočo misel o filmu: "Veliki plan razširja prostor, upočasnjeno snemanje pa gib. In kot pri povečavi ne gre za pojasnitev tistega, česar 'tako ali tako' ne vidimo jasno, ampak se pred nami pojavljajo popolnoma nove strukturne tvorbe materije, tako tudi upočasnjeno snemanje ne prikazuje znanih momentov v gibanju, ampak odkriva z njimi povezane neznane gibe, 'ki sploh ne učinkujejo kot upočasnitev hitrih gibov, ampak kot pravo drsenje, lebdenje, kot nekaj nezemeljskega'. Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo. Če je že v navadi, da človek presoja hojo ljudi, čeprav samo v grobih obrisih,

pa prav gotovo nima pojma o svoji drži v delčku sekunde, ko se prestopi."<sup>15</sup>

V tem "delčku sekunde" je moč prepoznati zametke tistega, kar bo pozneje dobilo ime "intervala" oziroma enega od (dveh) vidikov časa, obravnavanega v odnosu z gibanjem: na eni strani "časa kot celote", na drugi "časa kot intervala", ki je najmanjša enota gibanja. "Čas kot celota, množica gibanja v univerzumu, to je ptica, ki kroži in nenehno veča svoj krog. Toda numerična enota gibanja je zamah s krili, je interval med dvema dejanjema, ki nenehno postaja vse manjši. Čas kot interval je pospešena variabilna sedanost, čas kot celota pa je na obeh straneh odprta spirala, je velikanskost preteklosti in prihodnosti."<sup>16</sup> Šterk je moral očitno prav na tem mestu "razširiti gibanjsko določilo", tisti prerez prostora s časom torej, ki na eni strani vzpostavlja – narativno – dramatičnost, potrebno za-njo; za vpeljavo novega nosilnega lika, še bolj pa, da bi pripravil teritorij za vznik nove podobe: podobe-kristala.

Če se sedaj povrnemo na tisti rez, ki nam razkrije prvo srečanje njunih spogledov, se zdijo omembe vredne tri reči: prvič, hip, preden se srečata z očmi, nam kamera razkrije detajl kapljic vode, ki, zaradi njenega neprevidnega ožemanja pravkar opranih nogavic, zmocijo njegove čevlje. Drugič, ko ona ponovno odide z naročjem perila, se kamera – med drugim – pokratkočasi tudi z odsevom njegove podobe v šipi; z odsevom, ki ga omogoči prav temna podlaga zarisa mimobežeče zunanosti. Tretjič, ker nje ni in ni nazaj, se on predrzne pobrsirati po predalu njene omarice, kjer, zraven pepelnika in drugih drobnarij, najde njeno fotografijo – iz potnega lista nemudoma izreže svojo sliko in jo zatakne v okvir zraven njenega (večjega) portreta.

V tem hipu je od omenjenih prizorov za nas najpomembnejši odsev njegovega lika v gibljivem zrcalu okenskega stekla. "Realnemu potovanju manjka moč, da bi se reflektiralo v imaginaciji; in imaginarno potovanje samo po sebi nima moči, kot je vedel že Proust, da bi se preverilo v realnem. Zato morata biti imaginarno in realno dve strani enega in istega trajektorija, in ju je mogoče

postaviti drugo ob drugega, ali položiti drugo vrh drugega, superpozicionirati, dve obličji, ki se nenehoma izmenjujeta, gibljivo zrcalo."<sup>17</sup>

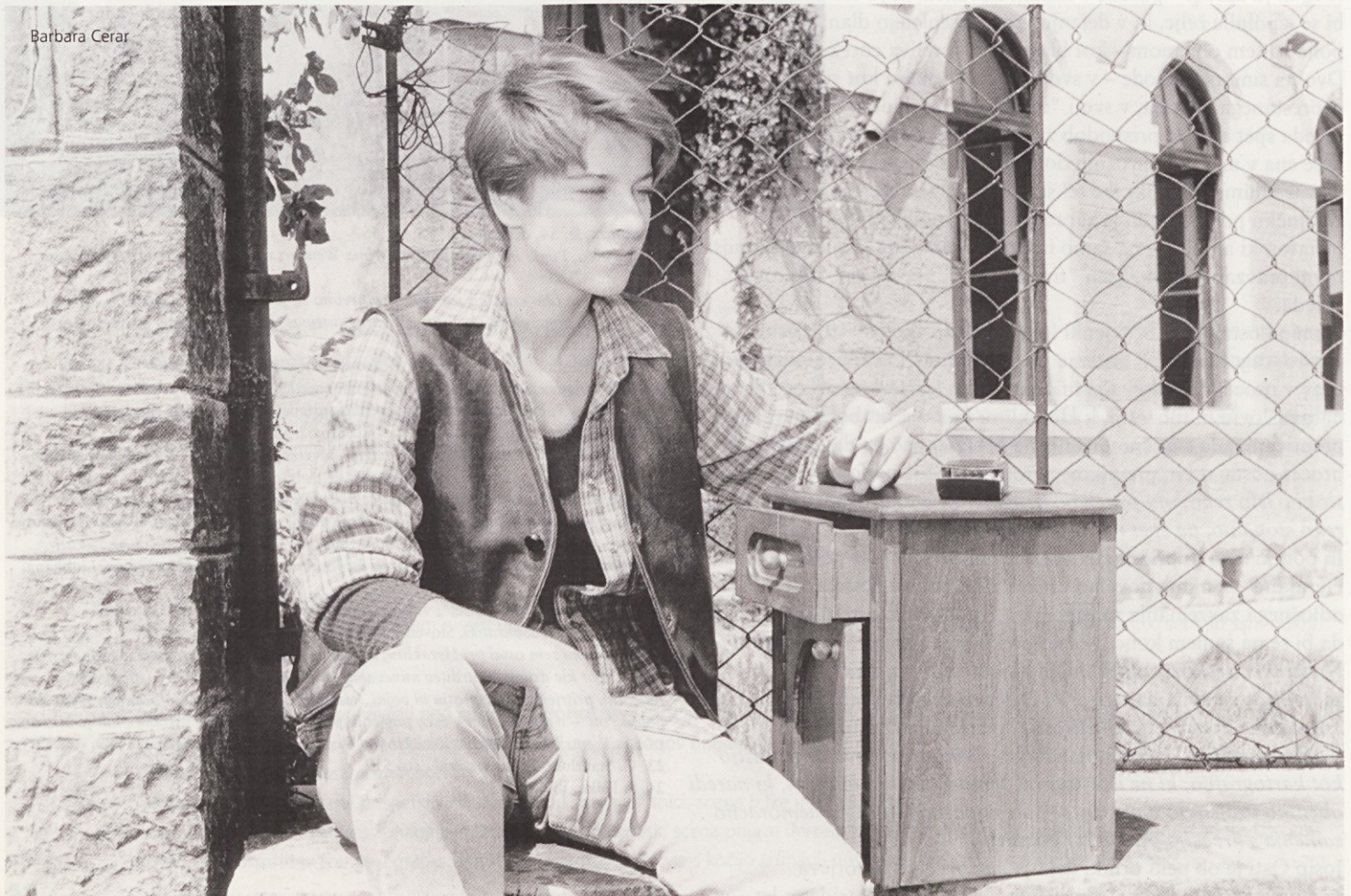
Ta "palimpsestna dvojna ekspozicija" (Pelko), seveda ni zgolj estetična bravura, ki naj bi popestrila monotonijo – filmanja – njegovega čakanja, da se vrne objekt hrepenenja. Je prav tista podoba, ki jo je najavljalo zgoraj omenjeno raztezanje giba, ko je prignalo do skrajne meje način podobe-giba. Naslednja stopnja je lahko edinole podoba-čas, ki se je vseskozi že prepletala s podobogibom, zdaj pa je očitno nastopil pravšnji trenutek (narativna dramatičnost je v tem hipu prignana do enega svojih vrhuncev: do zaljubljanja, kot konsekvence "prvega pogleda"), da nas avtor z eno potezo potegne v samo jedro podobe-čas – k podobi-kristal:

"Podoba kristal ima lahko veliko različnih elementov, toda njena nerazločljivost temelji na nedeljivi enotnosti aktualne podobe in 'njene' virtualne podobe. [...] Sedanost je aktualna podoba in njena sočasna preteklost je virtualna podoba, podoba v ogledalu."<sup>18</sup>

Sedaj, ko ni več nobenega dvoma, na kakšnem nivoju podobe se ima nadaljevati stopnjevanje slogovnih intervencij režiserja, se zgodba lahko prične "zapletati". A tudi zaplet sam – narativna struktura melodrame – bo v ključnih trenutkih še naprej podpiran z estetskim imperativom punktuacij, ki jih omogočajo prav neomejene možnosti premen filmske podobe.

Naslednji poudarek, ki smo ga iz njegove osamljenosti v kupeju izpostavili, kot tretjo, nosilno točko, je fotografija, ki jo je vdela v okvir poleg njenega portreta. Po nedoločljivem trajanju njunega sopotovanja, po ločitvi in ponovnem snidenju na vlaku, po brezcilnem premikanju "naprej", se, ko jima zmanjka denarja, njuna vožnja zaključi. Kakor vse "slepe potnike!", ju preprosto vržejo iz vlaka. Pri tem grobem postopku se odpre predal njene omarice. Iz njega pade omenjani portret, piš odhajajčega vlaka pa iz okvirja iztrga njegovo majceno fotografijo in jo zvrtniči proti nebu... Rez! Pogled iz ptičje perspektive – spinner – zajema širjavo prazne pokrajine. Če, navkljub vsemu množtvu podpomenov, ta angelski

Barbara Cerar



pogled na izpraznjeno prostranstvo, na tem mestu vendarle pustimo ob strani, pa nikakor ne moremo mimo prisilnega gibanja fotografske podobe. Tiste, ki je tako v svojem fotografskem bistvu – kot fotografija, kakor v svojem filmskem bistvu – kot fotogram, statična.

Bržkone je pomen vrtničenja fotografije v vetru znotraj pripovednega toka pač simbolna grožnja razcepa v trenutku, ko umanjka temeljni pogoj možnosti njunega gibana; v hipu torej, ko sta ostala brez teritorija, ki pravzaprav šele omogoča njun medsebojni odnos, obenem pa tudi njuno razmerje s svetom. Opozoriti pa velja še na drugi vidik plesa negibnih slik: če pristanemo na misel o fotografiji kot "pogoju možnosti filma" oziroma njegovem "notranjem bistvu"<sup>19</sup>, ugotovimo, da nam Šterk nemožnost reprezentira tudi na estetski ravni. Kajti neposredna aluzija na Wendersovo *Stanje stvari*, ne razkriva samo krize ljubezenskega odnosa, pač pa pokaže, da je v tem usodnem trenutku postavljeno na preizkus tudi eksistenčno vprašanje vrste filmske podobe. Ker, fotogram je "fragment nekega drugega teksta, katerega bit nikoli ne sega čez fragment; film in fotogram sta v razmerju palimpsesta, a pri tem ni mogoče reči, da je eden nad drugim ali da je eden izpeljan iz drugega."<sup>20</sup> Zato mora fotogram tudi ostati skrito bistvo, saj s svojo eksplicitno pojavnostjo naznanja krizo kinematografske podobe.

Na srečo Šterk v nadaljevanju vprašanja fotograma ne zastruje, temveč skuša krizo premostiti s tistim elementom, ki je že skozi vsa ključna mesta nosil težo vezi med podobami in med akterji. V mislih imamo vodne kaplje, ki so ob prvem srečanju pomenile tudi njun prvi "fizični" kontakt: iz njenih rok so kapljice zdrsele na njegove čevlje; v trenutku ločitve, so dežne kaplje pomenile hkratno materialno vez, ki je zanikala odsotnost in razdalje: sočasno so kaplje istega dežja poplesavale tako na njeni kakor na njegovi dlani; v času srečnega sožitja v prehajanju skozi teritorije ljubezni, je bilo pršenje z vodo igra, ki sta se ji z otroško radoživostjo predajala; in zdaj, ob grožnji razcepa, je – prigoljufan – vodnjak želja ponovno tisti, ki ju združi – poveže v mislih: kovanca, ki ju vržeta v vodo, da bi se izpolnile želje, in v dejanju: ko se prepletejo dlani, se v globini polja za tem objemom – kot blagoslov – preliva curek vodometka. Dvojna simbolika vode – v svoji "tekoči" obliki kot simbol neprestanega gibanja, v svoji "negibni" kot gladina zrcala – je seveda spet ena od prispevkov za samo bistvo filmske reprezentacije; je še ena v nizu bravuroznih domislic režiserja, ki s svojimi ustvarjalnimi postopki tke teksturo filma, za katerega je moč ob zaključku pomisliti, da je zaradi iskanj – in najdenj! – tolikih metafor, ki aludirajo na samo izraznost filma, na svoji metonimijski ravni pravzaprav nekakšen "fim o filmu". Specifičen. Šterkovski, seveda.

Nam pa ostane, da bi sklenili lok, še zadnji skok v – tokrat res davno – zgodovino. K tistemu od predsokratskih filozofov, ki je prav v procesu "nastajanja in premikanja", našel temelje svojemu naravoslovju in filozofiji, k Heraklitu. Le-ta je simboliko svojega prepričanja, da statično bivanje ne obstaja, pač pa da je vse večeren proces postajanj in premikov, našel prav v prisposobi vode: "Kdor stopi v isto reko, mu pritekajo druge in zmeraj druge vode. V isto reko stopamo, pa spet ne stopamo: smo in nismo."<sup>21</sup>

In pot, ki smo jo pričeli z Nietzschejem, se sedaj – s pomočjo Heraklita – z njim vnovično prekrži ob pojmu postajanja in odločnega zavzemanja za preseganje zgodovinskosti in spomina<sup>22</sup>, da bi se na samem koncu – spet preko postajanja: "Svetu biti se je Nietzsche vseskozi zoperstavljaj s svetom postajanja."<sup>23</sup> – še zadnjikrat ustavila na teritoriju Deleuzove kartografije: "Namesto arheološke koncepcije umetnosti," pojasnjuje Deleuzov "kopernikanski" obrat Stojan Pelko, "smo torej pred umetnostjo kot kartografijo, ki ne išče izvirov, temveč sledi premikom, ki naredi občutno vzajemno navzočnost poti in postajanj, ki komemoracijo zamenja s kreacijo poti brez spominov."<sup>24</sup>

Josip Osti je ob neki priliki dejal, da je prvenec avtorjeva najpomembnejša knjiga, ker je bila pisana dvajset, trideset let – vse

dotedanje življenje. Če malce nespretno primerjamo študijske in kratkometražne filme z revijalnimi objavami, celovečerec pa s knjižno izdajo, se znajdemo na podobnem izhodišču: prvenec je film, sneman celo življenje. Če smo nekje na polovici spisa trdili, da – tako avtor kot obravnavani film z njim – vse svoje premoženje nosita s seboj, je sedaj napočil čas, da podčrtamo, da je ta lastnina najdragocenejša, kar lahko premore cineast: je skrinja zaveze božanstvu filmskega. In očitno je, da je Igor Šterk –končno! spet – eden tistih (slovenskih) režiserjev, ki se je črnomasnemu obredju predajal v mraku kinotečnih dvoran. Kaj so o tem že rekli francoski novovalovci? Ali pa ustvarjalci novega nemškega filma. •

#### Opombe:

1 Poudariti je treba, da nostalgičnega vzdušja ne nosi le stari hlapec, pač pa je že fotografija sama tista, ki na ravni estetike omogoči magični zdrvs v nostalgčno nadčasnost. Ali kot pravi avtor sam: "Ravno to je bil naš namen, približati se porumeneli razglednici, zato smo tudi šli na ta oranžno-rjavi štib, tudi tu smo imeli kar nekaj poskusnih snemanj, dokler nismo našli pravega filtra. Takšna fotografija da avtomatsko neko toplino, nostalgijo, enostavno pomaga vzdušju filma." I. Šterk, "Rad imam filme brez dialogov, Ekran, 1-2, 1997, str. 14.

2 Celoten razmislek o podjarmljenosti človeka "bremenu preteklosti" poje slavospev otroštvu. Človek naj bi bil ganjen v bližini otroka, ki: "mu še ni potrebno zanikati karkoli preteklega in ki se v preblazenem slepilu igra na meji med preteklosjo in prihodnostjo. Pa vendar bo njegova igra nujno premotena: vedno ga bodo prekmalu iztrgali iz pozabe. Takrat se bo naučil razumeti besedo 'bilo je'; geslo s katerim borba, trpljenje in pozaba opominjajo človeka, kaj je v bistvu njegovo življenje – imperfekt, ki se nikoli ne zaključí. Vkolikor smrt končno prinese željeno pozabo, s tem hkrati zataji sedanjost in življenje in tako vtisne pečat na spoznanje - da je življenje zgolj neprenehna minulosť (bilost), nekaj, kar živi od tega, da samo sebe zanika in požira; nekaj, kar je v protislavju s samim seboj." F. Nietzsche, O korisnosti i šteti istorije za život, Grafos, Beograd, 1986, str. 8.

3 Vsi navedki v tem odstavku so iz: F. Jameson, *Postmodernizem*, Problemi - Razprave, Ljubljana, 1992, str. 21-22.

4 A. Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, str. 188.

5 F. Jameson, "Postmodernism and consumer society"; v: *Modernism / Postmodernism*, (ed.) P. Brooker, Longman, London, 1992, str. 163-180; str. 169.

6 Podrobneje glej: G. Stauth & B. Turner, "Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture", *Theory Culture & Society*, Vol. 5, Nr. 2-3, June 1988, str.509-527; str. 509-512.

7 K. Tester, *The life and times of post-modernity*, Routledge, London, 1993, str. 64.

8 C. Metz, "Imaginarni označevalec"; v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, DZS, Ljubljana 1987, str. 251-295; str. 254.

9 K. Tester, *ibid.*, str. 73.

10 *ibid.*, str. 75.

11 Po Testerjevem prepričanju, je moč značilen zgled takšnih nomadskih skupin najti med intelektualci, ki raziskujejo stanje modernosti. Naprimer v delu T. Adorna...

12 "Vidimo lahko, zakaj je bilo potrebno preseči realno in imaginarno, ju celo zamenjati: postajanje ni imaginarno, nič bolj kot tudi porovanje ni realno. Šele postajanje naredi tudi iz najkrajše poti, celo iz negibnosti na mestu, neko potovanje; in pot je tista, ki iz imaginarnega naredi postajanje." G. Deleuze, "Kaj pravijo otroci", *Literatura*, št. 54, december 1995, str. 55.

13 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 42-43.

14 "Da bi se film estetsko izpolnil, je potrebno verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni" A. Bazin, *What is cinema?* (Vol. 1), Berkely, University of California Press, 1967, str. 48.

15 W. Benjamin, "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije"; v: *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981, str. 66-93; str. 86.

16 G. Deleuze, *Podoba-gibanje*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1991, str. 48.

17 G. Deleuze, "Kaj pravijo otroci", *ibid.*, str. 52-53.

18 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, str. 78-79.

19 "Nemara tako kot mora sam film, če boče biti gibanje in emocija (motion in emotion, rad pravi Wenders), skriti to, kar je pogoj njegove možnosti, njegovo 'notranje bistvo' – negibne sličice, fotogrami, ki jih zdaj prav v trenutku njegove nemožnosti reprezentirajo fotografije." Z. Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987, str. 28.

20 R. Barthes, "Tretji smisel"; v: *Lepota prevare*, *ibid.*, str. 131-149; str. 147.

21 A. Sovre, *Predsokratiki*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1946, str. 74.

22 "V dvomu sem ostal pri Heraklitu, v čigar bližini mi je sploh topleje, ugodneje pri duši, kakor kje drugje. Potrditev minevanaj in uničevanja, odločno v dionizični filozofiji, pritrjevanje nasprotju in vojni, nastajanje, s korenitim zavračanjem tudi celo pojma 'bit' – v tem moram v vseh pogledih priznati sebi najbolj sorodno, kar je bilo do zdaj mišljeno." F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1989, str.209.

23 G. Stauth & B. Turner, *ibid.*, str. 517.

24 S. Pelko, *ibid.*, str. 31.