

dom svobode



Slovenija, 2000, 30'

produkcija En knap in RTV Slovenija **režija** Sašo Podgoršek **scenarij** Izток Kovač, Sašo Podgoršek **koreografija** Izток Kovač **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Thierry De Mey **montaža** Vesna Nikolovska Kržičnik **ustvarjalci in izvajalci** Michael Ruegg, Jordi Cortes Molina, Mala Kline, Maja Delak, Jordi Casanovas Sempere, Ana Stegnar, Izток Kovač, Aleš Hadalin

nejc pohar

Če se človek z vlakom pelje iz Ljubljane proti Zagrebu, si na trboveljski postaji skozi okno kupeja (toliko bolj, če sedi na levi strani vlaka, gledano iz smeri vožnje) zaželi, da bi se iz ozke doline dvignil proti nebu in prek slemen hribov, ki uokvirjajo zasavsko dolino, pogledal proti ravnini med Krškimi, Cerkljami in Brežicami. Da bi si skonstruiral položaj, od koder bi videl. Čez.

Če se človek z vlakom pelje iz Ljubljane proti Zagrebu in na trboveljski postaji izstopi, si zaželi, da bi prebival v drugem telesu, z drugimi očmi, ki bi lahko konstruirale položaj, od koder bi videl v trboveljsko mašino. Not.

Sašo Podgoršek svobodo svojih filmov vsakič znova konstruira že od študijskega filma **Prostor (po)gleda**. Ves čas z dinamičnim vzpostavljanjem očišča, od koder lahko domnevno "občo" realnost spremeni v samo-svojo realnost. Z vzpostavljanjem točke, skozi katero lahko pogleda visoko čez in globoko not. V **Temnih angelih usode** (1999) se čez in not skrivata v razvezaju naivne enotnosti podobe in zvoka (uradne in neuradne inačice petih angelov), v **Vrtoglavem ptiču** (1997) sta vpisana v vzletavanje podobe, ki še vedno temelji na predpostavki, da so noge glede na glave spodaj, perutnice pa nekje vmes, v *Domu Svobode* pa se čez in not dokončno osvobodita diktata občosti. Podoba dokončno vzleti in leti, vertikalno-prostorski odnos med nogami in glavo, kaj šele perutnicami, pa je dokočno zanikan.

Podgorškovo avtorstvo se ne začenja s pojmovanjem telesa kot razstavljive enote, ki jo lahko kombinira z novimi elementi ter vsije v tovarniški stroj, temveč v načinu, kako mednju (med telo in stroj) z izjemno natančnostjo postavi kinematografski aparat kot filmsko tehnologijo, v katero je subjekt vpisan kot sredstvo naključja in potemtakem kot premični rob svobode. Če sta gibajoče telo in gibajoči industrijski stroj tista stroja, ki vsak zase nikjer ne moreta iz območja *reprodukcije* realnosti, je kinematografski aparat kot povezovalna mašina tisti, ki ju združi v enoto, sposobno *produkcije* realnosti izmikajoče se hitrosti opazovanja, simultanosti dogajanja in zmuzljive dinamičnosti. Tovrstno kinematografsko telo-stroj se odlepi od tal, definiranih s silo težnosti, drugačji razmerja med notranjostjo in zunanostjo, sesuje perspektivo in na novo zariše orientacijska pravila.

V nasprotju z *Vrtoglavim ptičem*, kjer so se za panoramskim posnetkom Trbovelj še pred začetnim napisom zrolala prazna prizorišča (izpraznjen bazen, hišna pročelja, garderoba, železniška postaja, tovarniška hala...), v prvih kadrih *Doma Svobode* uzremo sedem plesalk/gibalk in plesalcev/gibalcev, postavljenih na kamnito ploščad. Za hip se res zazdi, da so skoki nenavadno visoki ter trajanje gibov drugačno, a šele kinematografski aparat potrdi gledalkino in gledalčevo tiho drzno domnevo, da so ti ljudje vzravnani na navpični steni. In potem napis. En-Knap predstavlja...

Kar sledi, lahko opredelimo kot halucinatorno utemeljevanje podob in zvokov, ki so se nam v prvih kadrih zarisali v oko in uho. Zarotitveno metanje kock ob domačijski kavi, cigaretah in šnopu kot določanje posamičnih pozicij v navzven notni floti, treniranje posamičnih plesnih sekvenc v dvorani, počasno vstopanje v postindustrijske prostore, ki jih naselijo bele baletke, črni godbeniki in godbenice na pihala in vinsko rdeč ženski pevski zbor. Zatem pa še enkrat navpična kamnita stena, ki sploh ni navpična stena, temveč način, kako dokončno utemeljiti film, ki zmore vse. Če je na eni strani vsa naracija že vpisana v samo nizanje montiranih podob in zvokov vse-zmožnega filma, se ob jati filmsko plešočih ptičev, vzporedno z utemeljevanjem pogojev za vse-zmožnost filma, pojavi človek-ptič (Aleš Hadalin), ki je navpičnost kot posledico gravitacije presleplil, ne da bi v steno sploh vstopil. Jata ptic se uči prav pri njem.

Ob poskusu klasifikacije razvezanih podob in zvokov *Doma Svobode* se zdi, da so neizogibno povezani s prizorišči. Prostor z mizo kot prostor sinhronizacije naključja meta kocke kot kraj grobe Podgorškove 8mm ljubezni, dvorana kot kraj, kjer skoraj statični kadri beležijo gibanje znotraj kadra kot okvirja,

izpraznjen industrijski objekt kot kraj, kjer izjemen *travelling* s preigravanjem vsaj dveh prostorskih nivojev in preigravanjem kadrov znotraj kadra (kovinske konstrukcije...) pripravlja gledalko in gledalca na dokončno sesutje "obče" realnosti (Pesmi rudarskih otrok) ter, končno, črno-bela sekvenca plesa v steni, ki preigra vse tipe uokvirjanja podobe s finalom v totalu, kjer ne raz-vidimo več, ali gledamo sedem plesalcev in navpični steni ali sedem premikajočih se točk na površini igralne kocke ali sedem ptic, ki letijo v brezčasnem prostoru.

V tem predzadnjem trenutku se zdi gledalkino in gledalčevo oko vzvalovljeno in razdraženo do čistih solz, percepcija prostora pa obrnjena do te mere, da med odjavno špico spet poskuša poiskati tla pod nogami, a je "normalizacijski" proces dokončno sesut ob soočenju z akterji, ki se vračajo v vsakdan. Ekipa se pač razhaja, pospremljena z improviziranim komadom Velvet Underground z naslovom *Rock and roll (Then one fine mornin'/she puts on a New York station/you know she couldn't believe what she heard at all/she started dancin' to that fine-fine music/you know her life was saved by rock 'n' roll...)*. A za hip se zazdi, da so prav vsi še vedno pripeti na steno, ki se je ob začetku še zdela navpična. Okej, to, kar smo vedeli v predpodgorškovo-kovačevo-en-knapovskem prostoru in času je še vedno tu (ljudje še vedno hodijo, tam je bel kombi), a nikjer nismo prepričani, da ne gledamo sveta, ki bi mu v svetu brez kinematografskega aparata rekli navpičen. Sašo Podgoršek je nekje zapisal, da v *po Domu Svobode* "stene več niso navpične". A položaj je še mnogo nevarnejši, poln roba in nepredvidljivosti. Generacijski most dokončno zgrajen, zbirka svetlobnih črt vpisana v željo po nemogočem telesu, pripetemu na rob lastnega fiksiranja, ki ga od izginotja v razostritvi vedno znova loči vzpostavitev Podgorškove avtorske presežne kinematografske točke, skozi katero lahko pogleda visoko čez in globoko not. Če je znotraj kinematografskega težnosti po definiciji premalo in če je znotraj telesno-gibalnega težnosti po definiciji preveč, je znotraj skupnega podgorškovo-en-knapovskega težnosti natančno toliko, da ji uspe poleteti iz našega skupnega sveta banalne vsakdanjosti, a obenem ostati v njem.

Ob vstopu v Dom Svobode bomo mogoče uzrli, kaj bi lahko bili in kaj lahko smo, potem ko sta Podgoršek in Kovač izumila nek nov, presežen kinematografsko-plesni aparat. Ustvariti film, kjer lahko morebiti uzremo potencialno prihodnost in sedanost v istem trenutku je privilegij redkih. In ob tem še leteti. *Dom Svobode*. Čez in not. •