



stari most

1998 35mm barvni 11'

produkcija Igor Šterk režija Vlado Škafar scenarij Vlado Škafar fotografija Janez Kališnik zvok Hanna Preuss

Popoln krog

V svojem razvoju sta se tako filmska umetnost kakor njena teorija pogosto ukvarjali s problematiko prikazovanja tistega, česar ni. Za upodobitev le-tega je film izumil nekaj trikov in prevar, teorija pa jih je hvaležno povzela in strnila v prepričljiv sistem zakonov, s katerimi je moč razumeti tako odsotnost kakor tudi primanjkljaj "realnega" znotraj okvirja filmske slike. Še več, sčasoma je "prikaz" odsotnega postal celo klasični ustvarjalni postopek, področje zunaj kadra pa sestavni člen filmske izraznosti. Toda v večini primerov se je zunanost polja postavljala v odnos s prisotnim – z notranjostjo, s katero je tvorila (pri)povedno celoto in zapirala narativni krog. V filmu, ki je posnet v enem samem gibu, ki je zgrajen iz takorekoč enega samega kadra, se razmerja med zunanostjo in notranjostjo v mnogočem spremenijo. In ko film kaže to, kar je, v bistvu govori o tistem, česar – več – ni. S tem je v ufilmani odsotnosti zajeta vsa teža prav tega primanjkljaja, saj film ne pokaže drugega, kakor sam (lasten) pogled. Ta pogled pa je obsojen na resnico imaginarne točke gledišča: točke, ki išče samo sebe, ker je realnost tistega, o čemer govori, realnost preteklega, ohranjenega le še v medijih (nosilcih) spomina. Iz tega vidika predstavlja fotografija "objekta bolečine" v drugem kadru – četudi morda na prvi pogled deluje odvečno – logični zaključek. Na eni strani umešča razsežnost konkretnega vizualnega akta v širši kontekst filmskega kot dejanja pomnjenja – kot procesa izbire in povezovanj dejstev, vzeti iz "bloka časa" (Tarkovski). Na drugi strani pa – kot epični poudarek – ozemlji absolutni lirizem prvega kadra, s tem pa prepreči, da bi zdrsnil v zaprt krožnico skrajne hermetičnosti.

Filmska zgodba se začenja s popolno belino, ki traja dovolj dolgo, da daje vedeti, da predstavlja več kot zgolj vmesen člen med temo kinodvorane in bleščavostjo filmskega spektakla, več kot zgolj dejavnik sproščanja napetosti in priprave na akcijo. Ko smo že skoraj prepričani, da smo pričeli med-kadru, ki želi povedati, da bo prihajajoče v bistvu simbolno nadaljevanje nekega drugega filma, se v desnem spodnjem kotu pojavi madež, ki se zlagoma veča v pobočje puklastega hriba. Zavemo se, da je bilo tisto, kar smo gledali, nebo. Belo, prazno, slepeče nebo – brezčutno nebo popolne odsotnosti atributov nebeškega: modrine, oblakov, meglic, sonca in ptic... In zavemo se, da smo pričeli pogledu kamere, ki se zlagoma spušča iz imaginarne točke začetka, iz umišljenega zenita. Namesto da bi napetost – zdaj, ko vemo – popustila, se šele začenja stopnjevati. Kam neki hiti ta pogled, se sprašujemo, da se mu tako nikamor ne mudi?

Zazrtje naprave pa ravnodušno drsi po svoji lastni časovni in prostorski tirnici... Spušča se nad strehe hiš, polzi po stenah in šele ko se dotipa rečnega korita, nastopi naslednja, odločilna prepoznavna. Vemo, kje smo! In vemo, da je napočil čas za drugi poudarek: v negibnost pejsaža, ki ga motri neprizadeta kamera, zareže vodni tok. S svojo hladno, temno logiko globine in minevanja, s simboliko hkratnosti razmerja med biti in ne-biti, z neizprosnostjo svoje na-sebne metaforike, zapečati vedenje. Zdaj se pogled lahko izteče, kot se izteka vodni tok, v svoj nikoli dosegljiv – popoln – krog. Kajti nenadoma ni več pomembno, ali se bo zaprlo 360, 180 ali samo 150 stopinj, niti ni več važno, kako... Ker je suspenz končan, se lahko prepuščamo le še emocijam.

Samosvojo logiko pogleda kamere vsekoli spremlja akuzmatski glas; razsežnost zvočnega sestavljajo nenavadni šumi, škripajoči, cvileči, vzdihujoči, udarjajoči zvoki, za katere ni toliko pomembno to, od kod – zares – izvirajo, kot to, kaj pomenijo. Če pustimo ob strani teorijo zvočnega v filmskem in se prepustimo čustvenim vzgibom, vemo, zakaj vzdihujejo glasovi in o čem ječe; zakaj imaginarno kladivo zabija krsto, čeprav morda v resnici zbija opaž za novi most, ki naj bi bil skoraj tak kakor nekoč, a vendar ne bo nikdar isti – ker ne bo več istih korakov na ne-istem tlaku, in tudi istega prahu ne bo, ki bi blažil stopinje in z odtisi v sebi pričal o upečenosti v času. Edino, kar bo skozi trajanje ostalo isto, kakor je ista reka, ki je ne slišimo, a vidimo, kako šumi pod obokom uničenega loka, bo bolečina. Bolečina odsotnosti mrtvih, ker jih ni. In bolečina živih, ker so. In bolečina večnih priči: bolečina reke in ostankov mrtvega mostu na njenem dnu ter skalnatih pobočij v daljavi.

In ostalo bo filmsko dejanje, ki brez besed kriči o smrti, o krvi, o tragediji in o nedoumljivi razčlovečenosti. Dejanje, ki podčrtuje, da ima še kako prav Wim Wenders, ko pravi, da je kamera "orožje proti tragediji stvari, proti njihovemu izginevanju", in hkrati zatrjuje, da bistvo filma določata dve razsežnosti: fizična in duhovna – gibanje in čustva. Dejanje, ki gre še za odtonek dlje, ko nas prepričuje, da je omenjeni slogan mogoče povzeti v sintagmi "gibanje-ganotje", saj se osredotoča na tisti segment emocionalnega, ki ni več vsesplošna čustvenost, pač pa neposredna reakcija... Kakor je reakcija dejanje Vlada Škafarja, ta brezbesedni krik obtožujočega, kamenček v mozaiku dejanj tistih umetnikov, ki so skozi ves holokavst uperjali prst obtožbe, pa četudi včasih opozarjajoče zgolj na lastno – posameznikovo – nemoč in bolečino. In je dejanje, kateremu nesporno prilijči besede drugega velikega mojstra filmskih podob – Andreja Tarkovskega: "Kako zaznamo čas v kadru? Ta posebni občutek časa dobimo, kadar skozi dogodke začutimo poseben pomen – kot pritisk, kot težo resnice. Kadar z absolutno jasnostjo čutimo, da to, kar vidimo v kadru, ni popolno, ampak se nanaša na nekaj, kar se izraža zunaj kadra, v neskončnosti. Skratka, nekaj, kar se nanaša na samo življenje. (...) Kakor življenje, ki je vedno fluidno in spreminjajoče, ki omogoča občutenje in interpretacije za vsak trenutek vsakomur po svoje, tako pravi film s pravilno posnetim časom na filmskem traku presega meje kadra in živi v času – prav tako, kot čas živi v njem."

In krog, omenjan na začetku? Pričujoča cinefilska akcija nas prepričuje, da popoln krog ne more biti tisti, ki se zaključijo, pač pa oni, ki navkljub vsej dokončnosti – smrti, uničenju, izbrisu – zmore pustiti odprte možnosti. In ta odprtost *Starega mostu* je izražena prav v izbiri samega načina pogleda. V gledanju po vertikalni osi, ki, ne glede na izhodiščno mesto, predpostavlja dvopomenskost vid(e)nega: na eni strani je neizogibna zaznava tako zemlje kot razsežnosti neba, s tem pa smo deležni tiste – simbolne in realne – (mnogo)pomenskosti, ki je temu razmerju imanentna. Na drugi strani pa vertikalna krožnica predpostavlja dinamiko spuščanja in dvigovanja, s katero je preseženo vse tisto, kar se začenja z "eno". In ker vemo, da je prav v besedah s to začetnico iskati vzroke in razloge morije na Balkanu, se zdi izbrani način – obtožujočega – pogleda neogibna odločitev.

Andrej Šprah