

## INEKS

ZAPIS OB NOVEM KRATKEM FILMU VEM REŽISERJA JANA CVITKOVIČA, KI JE ŽE ZAČEL POT PO SVETOVNIH FILMSKIH FESTIVALIH, JESENI PA PRIHAJA TUDI V DOMAČE KINEMATOGRAFE.

STOJAN PELKO

S pominjam se, da sta nam brata Coen v Cannesu razlagala, da sta posnela *Millerjevo križišče* (Miller's Crossing, 1990) v gozdu zato, ker je narava v svojem večnem spreminjanju vedno ista – in ti pač ni treba skrbeti za scenografijo. Gozd je gozd. A vsakič, kadar so se resni filmski avtorji zazrli v večno naravo, v *univerzalno*, se jim je nekje zadaj zgodilo, da so se morali do zadnjega detajla in še daleč čez lotiti *interierja*: zato sta Coena izdelala posebej velike stole, da so junaki bili videti manjši; zato je po uprizarjanju »zemlje pred človekom« Kubrick moral notranjost vesoljske postaje v *Odiseji 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) domisliti do zadnjega čipa – in zato se tudi Cvitkovičevo soočenje z univerzalnostjo minevanja, torej časa, lahko zgodi le na ozadju neverjetne scenografske mašine.

Vprašanje, ki se ob tem soočenju zastavlja, je vprašanje *ineksa*. Vedno me je fascinirala ta oznaka iz snemalnih knjig, *in-ex*, ki je direktorju fotografije dala vedeti, da bo moral v enem posnetku spojiti dvoje: *interier* in *eksterier*, *znotraj* in *zunaj*. Ni šlo le za to, da se z enim gibom kamere premakneš skozi okno ali vrata in temu primerno prirediš vse, od optike do luči, ampak sem v tem gibanju videl filmsko spremeno slovitega Moebiusovega traku: začneš na notranjem pasu in brez reza ali trganja traku se znajdeš na njegovem zunanjem obodu – ali obratno. Tako pravzaprav nikoli ne veš čisto natančno, ali je bila notranjost pogoj uvida zunanosti ali zunanost svojevrsten izvid notranjosti. Dilema *interier-eksterier* bi torej kaj lahko pisali tudi *im-ex*: impresija ali ekspresija? Je to, kar vem o svetu, posledica zunanjih vtisov, ali je moja podoba sveta v resnici le moja najbolj intimna projekcija? V resnici se prav skozi pojem *ekstimnega* najbolj približamo neločljivosti teh dveh dimenzij v umetnosti: kar je najbolj intimno, je v svoji univerzalni razsežnosti do srhljivosti povnanjeno, vsem postavljeno na ogled.

Ob gledanju Cvitkovičeve kratke mojstrovine se mi je ves čas zastavljalo prav to vprašanje: se mu je tako

na široko razprl svet v njegovi univerzalnosti, da ga je znal zgostiti v metaforičen mehanizem? Ali pa je prav nasprotno, ravno zato, ker se je zaprl v garažo in gradil iz tega, kar je imel pri roki in v glavi, prišel na sled veliki skrivnosti časa? Le on ve odgovor – in zato ga ponosno postavlja v naslov. On ve, jaz ne vem. Vem pa nekaj drugega: da prav zaradi te ireduktibilne napetosti med dvema dimenzijama, med *zunaj* in *znotraj*, med *intimo* in *ekstimo*, Cvitkovičev film sodi v tisto poglavje filmske zgodovine, ki pri Deleuzu nosi naslov »Film, telo in možgani, misel«, ali še krajše, v *mentalni film, film misli*.

Zakaj?

Ko Deleuze piše o Kubrickovi *Odiseji 2001*, opozarja, da črni monolit tam spaja kozmična in cerebralna stanja: je znamenje sovpadanja treh nebesnih teles, Zemlje, Sonca in Lune, a tudi vir treh mentalnih stanj: živalskega, človeškega, mašinskega. Lahko bi rekli, da hoče Kubrick zelo neskromno odgovoriti na vprašanje, kaj je bilo *pred* človekom in kaj bo *po* njem, vsak moment prehoda pa označi s pojavnostjo črnega monolita kot svojevrstnega *zrcala te pasaže, kristala časa*. Cvitkovič te najbolj ekstimne trojnosti v strogi kronologiji svojega filma ne skriva: pred mano, moškimi, je bila ženska; za mano, očetom, ostaja otrok.

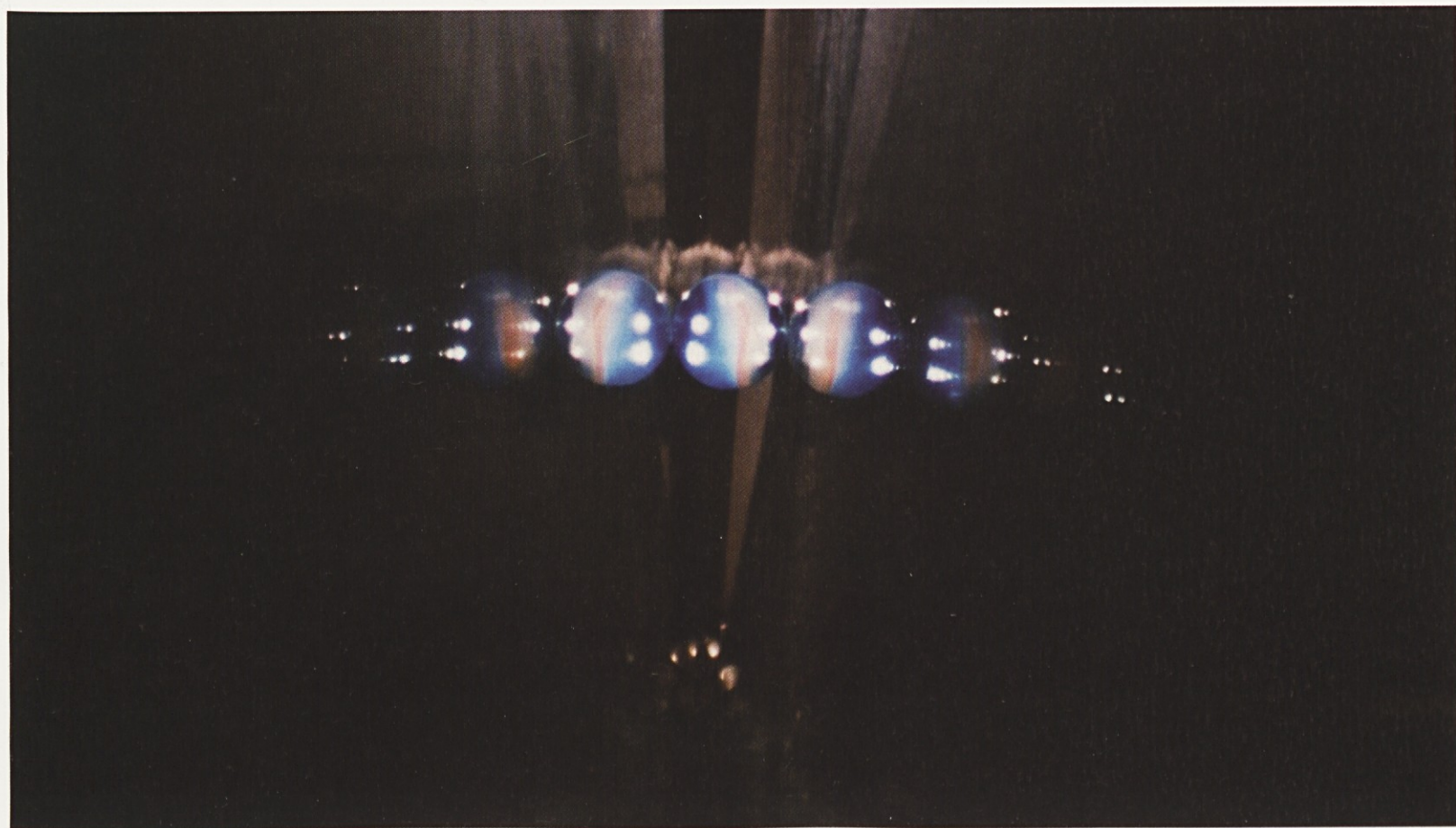
Če pozorno pogledate, boste tudi v njegovem filmu trikrat imeli občutek, da imamo opravka s *planetarno razsežnostjo*: prvič, ko se še nemo vrti plošča, ki bo vse skupaj pognala; drugič, ko se frnikola kotali med steklenima stenama; in tretjič, ko otrok na koncu vrti po rokah pomarančo. Rotacija Zemlje, ledena Luna, oranžno Sonce. A vsako od teh kozmičnih, eksternih stanj je hkrati zelo natančna upodobitev intimnega, notranjega: plošča zavrti nostalgični spomin preteklosti, vrteča kroglica se nevarno podvaja v sedanosti, oranža iz rok prikliče sonce na horizontu časa. Vsako iniciacijsko potovanje, pravi Deleuze, je *hkrati* potovanje po svetu in raziskovanje možganov, vsaka *Odiseja* je hkrati antična in znanstveno-fantastična. A ključna je naslednja poanta:

»Identiteta sveta in možganov, avtomat, ne tvori celote, temveč prej mejo, membrano, v kateri se stikata *zunaj* in *znotraj*, ki ju dela prisotnega enega za drugega, ki ju sooča ali se z njima spopada. *Znotraj* je psihologija, je preteklost, je vrtenje celotne psihologije globin, ki razganja možgane. *Zunaj* je kozmologija galaksij, je prihodnost, je kroženje vsega nadnaravnega, zaradi česar raznese svet. Obe sili sta sili smrti, ki se prepletata, izmenjujeta in na koncu postaneta nerazločljivi. (...) Svet-možgani je strogo neločljiv od sil smrti, ki predirata membrano z obeh strani.« (Podoba-čas, str. 268).

Vse to najdemo tudi pri Cvitkoviču: *zunaj* in *znotraj*, spomin in planet, arheološko brskanje po globinah psihologije in zaključni veliki pok smrti! In avtomat, ta neverjetni tinguelyjevski avtomat, ki je ravno identiteta sveta in možganov, zunanosti in notranjosti, čisto ekstimno, popolni *inex*. Za odgovor na vprašanje, kaj hudiča je vendar ta človek, kaj je bilo pred njim in kaj bo za njim, Cvitkovič tako ne potrebuje več ne opičjih človečnjakov ne inteligentnih računalnikov, celo glasbe ne, ne Straussa ne Wagnerja, ampak mu v čisti tišini vse do velikega poka zadostujejo ženska, moški, otrok – in avtomat. Kinematografski avtomat.

Prav ta neverjetna iznajdba, s katero je človek končno ugledal svoje lastne misli in jih projiciral v svet, mu tudi omogoča, da s finalnim panoramskim posnetkom, ki gre od sončne orazne do sonca na žarečem obzorju, pokaže, da je, kot ob Kubrickovi *Odiseji* zapiše Deleuze, »*sprava možna v neki drugi razsežnosti, z regeneracijo membrane, ki pomiri zunaj in znotraj, ki rekreira svet-možgane kot celoto v harmoniji sfer*«. V tej četrti dimenziji se pri Kubricku srečata sfera s fetusom in zemeljska krogla, maternica in mati Zemlja, otrok in planet.

Če se izvijete skušnjavam, da Cvitkovičev film bere te kot opozorilo pred globalnim segrevanjem (če se bo led stopil, nas bo vse pobilo) ali new-agevske teorije kaosa (eno peresce lahko zamaje svet), in ga poskusite brati kot film o življenju in smrti, tedaj se vam zna zgoditi, da mu boste po nekajkratnem gle-



danju priznali to, kar je (v istem poglavju o filmu in misli) Deleuze pripisal Resnaisovemu filmu *Ljubezen na smrt* (*L'Amour à mort*, 1984): da gre za enega najbolj ambicioznih filmov v zgodovini. Kar ve Jan, slutimo

vsi – a tako enostavno pokazati smrt zna le malokdo. Ko je na svojega junaka na koncu avtomata pogledal skozi cev, nas je vse naredil za smrtne. In ko je po velikem poku na steni ostal le madež, je k antologiji boleče

konkretnih filmskih abstrakcij po belem mleku na temnih stopnicah (*Kruh in mleko*, 2001) in črni temi zasutega groba (*Odgrobadogroba*, 2005) dodal še eno mojstrovino, rdečo kot kri.