

off portorož:

video – spremljevalni program: *brez skrbi, sergej pavlovič, vse bo še v redu*

Govor o neodvisnem, gverilskem, partizanskem – in kar je še podobnih "alternativnih" načinov produkcije – doživlja v zadnjem času na Slovenskem popolno inflacijo in je očiten plod velikega nespornosti. Gre za oznake, ki dejansko pritečejo povsem drugim filmom kot tistim, ki se skušajo v medijsko-promocijskih kampanjah nerazumljivo okriti z njimi, kljub, denimo, povsem mainstreamovski naravnosti ali celo "državnim blagoslovom" v obliki obveznega pojasnila – *realizacija filma je omogočil Filmski sklad RS* – v špici filma. Res je, na kar je opozoril že Simon Popek pred dvema leti v tekstu "Slovenska pomlad, končno", da v slovenskem produkcijskem sistemu veljajo povsem posebna "pravila igre", ki predpostavljajo tudi povsem specifično obliko "neodvisnosti".¹ Vendar obenem ne moremo mimo nespornega dejstva, da pri nas obstaja tudi povsem "normalen" neodvisni film, ki pa seveda prav zaradi svoje neodvisnosti samoumevno ne dobi – bolje, ne more dobiti – medijskega "pokritja". In že smo pri klasični definiciji množično-medijskega aktualizma: tistega, česar ni mogoče najti v tem – "medijskem" – prostoru, tistega enostavno ni. Čeprav se bo naše razmišljanje osredotočilo zgolj na spremljevalni video program letošnjega portoroškega filmskega praznovanja pomladi, je vseeno potrebno poudariti hvalevredno strateško odločitev, da se v program Festivala slovenskega filma vključijo tudi v dejanski neodvisni produkciji nastala dela vseh potencialnih vrst in žanrov, ki tako poleg Odrprtega platna² v dvorani Slovenske kinoteke predstavlja redko priložnost, da se "neinstitucionalno" nastala dela sploh lahko predstavijo zainteresiranemu občinstvu. Kajti končni cilj vsakega umetnostnega dejanja je seveda občinstvo. Za gledalca pa je vsekakor bistveno vprašanje, kakšen je film, in ne toliko, kako je potekala njegova produkcijska odisejada, čeprav je ta včasih tudi posledica zavestne idejne odločitve avtorja, da se bo distanciral od institucionalne kinematografije.

Video off program 5. festivala slovenskega filma je postregel z zgolj dvema deli. Številka, ki je mogoče zanemarljiva, pa zagotovo ne predpostavlja zanemarljivih filmov. Prav nasprotno. *Pogled 2002* Marjana Gumilarja je primer intimističnega eksperimenta, ki s konsistentno vztrajnostjo manire "ujetja trenutka" obravnava "... *prerez nekega popoldneva v pariškem ateljeju Cité internationales des Arts*", kot pojasnjuje portoroški katalog. V primeru filma *Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v redu*, 52-minutnega barvnega eksperimentalnega video-projekta Jurija Medena, pa gre za delo, ki odpira prenekateri vidik preizpraševanja "vesti" klasični filmski naraciji s pomočjo stilno-estetskih elementov, ki izpričujejo suveren ustvarjalni izraz in razkrivajo izrazito avtorsko vizijo. Jurij Meden, ki se je z majhno ekipo in digitalno kamero podal v snemalno avanturo na neobljudena, skoraj gola območja otoka Krka, je za literarno predlogo svojega scenarija izbral roman v pismih *Pred ogledalom* Venjamina Kaverina, katerega jedro predstavlja pregled ženske vizije dvaindvajsetletnega dopisovanja med oddaljenima ljubimcema, slikarko Jelizaveto Turajevo in matematikom Konstantinom Karnovskim. Na "vsebinski ravni" se tako v film "neposredno" iz romana prelivajo kratki odlomki iz njenih pism, ki jih interpretira neprizadeti ženski "voice-over". Na "formalni ravni" pa predstavlja problem romaneskne predloge osnovno za izrazito avtorsko aktualizacijo univerzalne tematike iz turbulentnega obdobja med letom 1910 in 1932. Režijski prijemi in pripovedni elementi, s katerimi avtor posega v besedilo, namreč predstavljajo neposredno korespondenco s tistimi vizijami sodobne teoretske podstati, ki angažirano raziskuje vprašanje novega "pojmovanja sveta", zasnovanega na boju tehnološkega razvoja XX. stoletja, da bi se s pomočjo prenovljene perspektive lahko soočila s povsem konkretnimi etičnimi dilemami sodobnega posameznika. V mislih imamo predvsem nekatere raziskovalne tendence Paula Virilioja, ki se odražajo tudi v postulatu njegovega "Predgovora k slovenski izdaji" monografije *Hitrost osvoboditve*, kjer poudarja, da je njegova prva v slovenščino prevedena knjiga "... *knjiga o osvoboditvi sveta. Toda o osvoboditvi, ki je obenem tudi izguba, izguba sobivanja, izguba drugega, izguba razlike*".¹³ Vendar pa v iskanju sozvočja teoretičnih imperativov z ufilmanimi podobami ne moremo ostati zgolj na izpostavljeni

"načelni ravni" predgovora francoskega filozofa, ki se idejno na videz še kako sklada z ustvarjalnimi težnjami slovenskega cineasta, temveč lahko tudi v "metodi dela" odkrijemo sledi sonanašanja, da ne rečemo kar dialoga med estetsko teorijo in filmsko prakso. Že v ekspoziciji *Hitrosti osvoboditve*, poimenovani "Odrpto nebo", namreč znova trčimo ob predpostavke, ki se skoraj "manifestno" ujemajo s filmsko vizijo Jurija Medena. Če naj bomo povsem konkretni: uvodno sekvenco Medenovega filma predstavlja arhivski posnetek lansiranja vesoljske ladje z vso tipično montažno "dramatiko" menjave dinamike detajlov, pospremljeno še s pripadajočim nazarenskim hrupom izstrelitve, dokler se podoba ne osredotoči na bližnji plan obraza astronavta in končno povsem umiri – in onemi – z rezom na pogled skozi kozmonavto očišče iz vesoljske sonde v orbiti. (Predstavitveno besedilo filma v katalogu festivala očitno pojasnjuje prezentirani dogodek, ko pravi: "12. aprila leta 1961 iz sovjetskega vzletišča Bajkonur v orbito poleti prvo vesoljsko plovilo s človeško posadko ...") V naslednji sekvenci smo priča 4-minutni osamljeni podobi dekleta, ki se, sedeča na morskem obali, zazira v obzorje. Montažni rez, ki ga predstavlja kratek, nekajsekundni kader zgoraj omenjenega pogleda astronavta iz vesoljskega plovila v orbiti na Zemljo (svetloba je nekakšna črnobelkasta modrina), nas sooči s prejšnji sekvenci podobnim 3-minutnim prizorom samotnega fanta na obrežju morja, z odločilno razliko v rakurzu, ki zdaj pogledu kamere omogoča zajeti le še kopno in del morja, v katerem se sicer zrcali nebo, vendar pa več ne sega do razsežnosti obzorja. In če sedaj pogledamo, kaj pravi v uvodnih "kadririh" svoje raziskave osvobajanja sveta Virilio, je očitno, da smo se znašli v polju silnic intenzivnega dvogovora: "Modrina je optična globina atmosfere, velika leča zemeljske krogle, njena bleščeča mrežnica. Od prekomorja do nebesnega onstrana obzorja ločuje prosojnost od neprosojnosti. Od matere-zemlje do vesolja-svetlobe je en sam korak, skok ali vzlet, ki nas za hip reši težnosti."

Po uvodnih prizorih samote na kamnitem robu meje med kopnim in morjem se prične osrednji del Medenovega filma, ki ga predstavlja skupno vzpenjanje prej osamljenih "protagonistov" po strmi kamnasti brežini. Posamezni intervali – bloki – vzpenjanja, pospremljeni z odlomki iz romana, so opredeljeni predvsem z menjavo perspektive (montažni rez je praviloma "že znani" pogled iz orbitalne ladje na Zemljo): pogled na vzpenjajoča "protagonista" od spodaj navzgor ali od zgoraj navzdol pomeni tudi spremembo vizije oddaljenosti od "potencialnega cilja", torej vrha hriba. Zvočno razsežnost filma predstavljajo sinhroni zvoki plivkanja morja v daljavi in hrskanje ter klenkanje kotalečega se kamenja izpod nog "akterjev", ki se vzpenjata po brezpotni nabrežini. Čez to sozvočno neposrednost je položen *voice-over* pripovedovalke, ki bere odlomke iz romana,⁴ medtem ko je montažna interpunkcija "pogleda od zgoraj" zaznamovana s popolno tišino, skoraj bolečo od brezvočja, ki radikalno poudarja oddaljenost in povsem drugačne razsežnosti, kot jih predpostavlja neposrednost zemeljskega. V vsej tej zvočni pestrosti pa je zaznati vse prej kot zgolj – neposredni – "posnetek stanja stvari". Zvočna dimenzija namreč predstavlja eno izmed ključnih nasprotij filma, ki je pravzaprav "zgrajen" na principu razlik(ovanj). Razliko dolgemu, neprenehnemu šumotu prelivanja valov po skalnatem obrežju očitno poudarjajo kratki, odsekanji pozveni kamenja, ki se podšipa pod nogami; gostobesednosti "romaneskne pripovedi" nasproti imamo absolutno tišino v orbiti; morje je prav tako različno od kopnega kakor je Zemlja od vesolja; in ženski princip se z enako intenzivnostjo – kakor se dopolnjuje – tudi razlikuje od moškega. Seveda pa so vse te razlike hkrati tudi zgolj, če ne celo predvsem, protipoli enega samega – sestavni del celote, imperativ sožitja v enem. Do takšnega zaključka namreč lahko pridemo v velikem finalu Medenovega vizualno-zvočnega eksperimenta. Ko namreč protagonista dosežeta vrh – platformo – in se zaustavita (v dotedanjo sinhronost zvočnosti se prikrade celo "glasbena spremljava"), "strogost kamere" – ki se je prej osredotočala zgolj na relativno oddaljeno dokumentiranje poti



"akterjev" – popusti. Nenadoma si drzne tako približati skoraj do close-upa, kakor se zazreti v oddaljeno obzorje; os njene dozdajšnje vertikalne perspektive se položi v osišče horizontalnega kroženja.⁵ Toda ko se krog razgledovanja kamere zapre, je moški na platformi iznenada sam. Pogled kamere zakroži še enkrat – ne več tako potrpežljivo, iskaje morda? –, vendar nje dejansko ni več. Fant se začne spuščati nazaj k morju, kamera se "vznejevolji", vznemiri, v sledenju vedno hitrejšemu spustu postaja "neartikulirana", medtem ko "glasbena spremljava" skuša vzdrževati ravnovesje vse bolj nefokusiranemu snemanju. Podoba se razgrajuje do popolne abstrakcije, ki se "izkriči" v pejsaž morja, "pospremljen" s popolno tišino – poznano neznošno tišino vsemira. Tik pred kulminacijo hipen preblisk njene silhuete onemi frenetično glasbo, ki je na koncu, enako kot podoba, docela poblaznela. Zadnji prizor filma je znan pogled iz notranjosti vesoljske ladje na Zemljo, ki se zaključí s close-upom obraza astronavta, ki si snema vizir čelade. Zatemnitev ... In prav ta končni poudarek na človeškem, individualnem znotraj "nadzemeljske" razsežnosti Medenove raziskave (so)bivanja, gledamo kot ključni element presežnosti "klasičnega" traktata o osvoboditvi-kot-osamljenosti (kot eni osrednjih paradigem druge polovice prejšnjega stoletja⁶). Dejstvo "hitrosti osvoboditve" – ki uvaja, interpunktira ter zaključuje film – seveda lahko gledamo kot "odpiranje v nebo", vendar pa avtor z akcentom – veliki plan astronavtovega obraza na začetku in koncu filma – na njegovi individual(nost)ni razsežnosti hkrati izpostavlja tudi dejstvo odločnega poseganja v območje samega razprtja, neposredno v rano, ki je predpostavljena v osvobajanju nove razsežnosti. V takšni neposrednosti ne vidimo zgolj iskanja (so)razmerja med določili abstrakcije in figuralike v umetniškem izrazu, temveč iskanje vmesnosti (ne vmesnika!) med obema principoma, ki sta na tem mestu predvsem metafora za načelo bivanjske dvoedinosti človeka in sveta. Tudi tukaj je umetnik v odkritem dialogu s teorijo, saj ji mora "gledati pod prste", da bi ji preprečil niz nepredvidljivih napak in prenapljenih predpostavk. In če hočemo najti kategorični pojmovnik neposrednega sozvočja med obema, ne moremo mimo neologizma *endotično*, ki ga je Virilio zasnoval v eseju "Neverjetna arhitektura".⁷ "Virilio je formuliral ta svoj neologizem 'endotično' tako, da je grški prefix *exo-*, 'izven' zamenjal z njegovim nasprotjem: *endo-*, 'znotraj'. Izkušnja, ki je vse to vzpodbudila – videnje zore in mraka istočasno – pa ni zajemala iz predpostavke niti biti znotraj niti izven; bila je izkušnja biti med obema, 'med', ki se lahko izoblikuje edino ob simultani prisotnosti obojega."⁸ Vendar pa pozicija biti med, torej v vmesnem prostoru, pri Medenu nikakor ni umeščena v sfero virtualnega oz. kiberbetičnega "vmesnika", temveč zgolj v območje enostavnega "biti-med". Med kopnim in morjem, med vertikalnim in horizontalnim, med glasbo in tišino, med nebom in zemljo ... In predvsem med žensko in moškim – zato je tudi njegova kamera nemočno statična, ko dekle in fant samotno posedata na obali, in zato se ji "odtrga", ko ostane moški znova sam. Prostor vmesnosti je torej predvsem območje, ki si ga Meden jemlje za teritorij svojega pogleda, je območje, ki s pridom izkorišča "tehnološke" pridobitve, ki mu omogočajo osvobojanje "izraza". Zato je sposoben "izigrati" teorijo in prav zato njegova osvoboditev ni osvoboditev-izguba, temveč enostavno svoboda biti vmes, biti v sredini: po-sredo-vati. In nenadoma ni več pomembno dejstvo, da je "hitrost osvoboditve" le začetno dejstvo procesov, ki privedejo do Viriliovega "filozofskega razočaranja, ko idejo narave razsvetljuje stoletja zabriše ideja realnega v stoletju svetlobne hitrosti", pa tudi ne Burginova predpostavka, da je prostor "biti-med" simultano prisotnostjo dvojega že dolgo znano območje med drugim in menoj, med "nami in vami", in kot tako predvsem območje izjavljanja, ki je paradigmatična lokacija kulturne izkušnje Zahoda. Kar vznemirja Jurija Medena, je namreč povsem intimni prostor – intima *endotičnost* –, ki s pomočjo umetniške intervencije prenavlja same pogoje percepcije in ustvarja vtis simultane prisotnosti "obojega" kot predpogoja vmesnosti. In zato bržkone tudi jemlje za scenaristično osnovo roman v pismih – torej roman, ki je v svojem formalnem določilu pripoved

mediacije, pripoved posredovanja, pripoved biti-vmes. Tam torej, kjer je Jurij Meden s svojo kamero, pripravljen, ves čas na preži, da zaloti svet, ki – lahko – obstaja predvsem zaradi potencialne simultane prisotnosti "obojega". Toda Medenov poudarek ni na simultanosti, temveč na potencialnosti, saj ve, da je *realnost osvobojanja* še vedno predvsem vprašanje individualne opredelitve in kot taka "zgolj fikcija univerzalnega", in da je hkrati območje realnosti vselej mnogo bolj "fantastično", bolj noro in manipulativno kakor teritorij fikcije. In da je "hitrost osvoboditve" interval vmesnosti do nove tehnološke "revolucionarnosti", do novega "osvobojanja", ki – je bilo, je in – bo brez umetnikove intervencije vselej le svoboda-izguba. Zato ima film *Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v redu* tako "tolažilni" naslov. Zato je v njem toliko veselja, zato je toliko človeka in zato toliko sveta! •

Pompe

1 Simon Popek se v svojem uvodniku v pregled letne filmske bere na Slovenskem osredotoča izključno na polje celovečerne igrane filmske ustvarjalnosti in opozarja predvsem na pozitivne vidike "pogojne neodvisnosti" znotraj obravnavanega segmenta slovenske filmske produkcijske paradigme: "Pravega neodvisnega filma pri nas seveda ni in ga verjetno tudi ne bo; zaenkrat bo za klasifikacijo zadoščala avtorjeva (in producentova) odločitev, da scenarija ne prijavi na Filmski sklad in da film posname 'na lastno roko' – kar pomeni, da bo Super 16mm kamera (v primeru, da se ne bo snemalo na digitalno) verjetno posodila RTV Slovenija, kar je že prvi indic 'odvisnosti', ter da bo najkasneje v fazi postprodukcije pristopil Filmski sklad." Simon Popek, "Slovenska pomlad, končno", *Ekran*, 2000, št. 3-4, str. 3.

2 "Odprto platno" je programska serija Slovenske kinoteke, ki že tretjo sezono zapored velikodušno namenja vsak zadnji termin v mesecu svoje platno vsem, ki bi želeli javno prikazati svoj film, svoje filmske poskuse, ki se ne morejo, ne uspejo ali nočejo uvrstiti v redni filmski spored – bodisi Kinoteke, kinematografov ali televizije. Kot pove že ime, je odprto platno namenjeno vsem in vsakršnemu filmskemu ustvarjanju. Lahko je to dodelan in dognan umetniški izdelek, lahko je skica nečesa v nastajanju, ali pa čisto neambiciozen družinski posnetek, ki se je nekako posrečil.

3 Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, ŠOU, Ljubljana, 1996. Naslov Viriliovega knjige izvira iz povsem pragmatičnega podatka: hitrost 28.000 km na uro je namreč "hitrost osvoboditve teže", torej hitrost, ki jo mora doseči vesoljsko plovilo, če se hoče osvoboditi zemeljske gravitacije.

4 Gre za s filigransko natančnostjo izbrane pasuse, ki na eni strani odražajo "splošno" stanje duha časa romaneskni "junakov": "Okoli mene je taka lepota, pri srcu pa mi je težko. Morje je pogotnilo Titanika s tremi tisoči življenj, vendar je še naprej lepo. Kaj je pravzaprav življenje? In ali ima v resnici prav Nietzsche, ki trdi, da je bivanje mogoče upravičiti samo kot estetski pojav? Mislim, da ne, saj je umetnost vendar družbena dobrina, zlo in trpljenje pa že po svoji naravi nista lastna človeku." Na drugi pa gre lahko, denimo, za povsem intimen dialog v obupanah poskusih iskanja poti iz trenutkov nemoči: "Bliža se čas belih noči. Utrujena sem od njih, ne morem zbrati misli, dokler je svetlo, in čakam ko je mogoče prižgati svetilko, da lahko študiram. Nevarna spomladanska praznina. Največ samomorov je v belih nočeh. Najrajši bi se izgubila kam v temen kot, v medvedji brlog, da ne bi ničesar slišala, ničesar videla in se vsaj pošteno naspala. Nisem utrujena od dela, temveč od bojev s svojo dušo. Ne znam se prilagoditi življenju, ves čas bi rada dodala še kaj svojega, ampak to moje, ki je vzgojeno v sanjarjih, je krhko in se razdrobi na koščke ob prvem sunku."

5 "Toda obzorje, linija obzorja, ni samo vznožje skoka, je tudi prvo obrežje, vodoravno obrežje, tisto, ki absolutno ločuje 'prazno' od 'polnega'." Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, str. 15.

6 "Freedom is just another word for nothing left to loose," je pela Janis Joplin v komadu "Me and Bobby McGee" – v prosluli Kristoffersonovi kritiki "svobode-za-vsako-ceno" znotraj hipijevske paradigme šestdesetih.

7 Ko se je Virilio vračal iz San Francisca v Evropo prek Grenlandije, je takole opisal svoja opazovanja: "Pred nami je žarel rdeči ogenj zore, za nami pa je v istem hipu migljala zelenkasta svetloba mraka. Videti tisto, kar je bilo prej nevidno, je postalo dejavnost, ki je prenovila eksotičnem nekdanjega teritorialnega podjarmljanja. Vendar pa je videnje tistega, kar v bistvu ni zares videno, postalo dejavnost, ki obstaja sama zase. Takšna aktivnost ni eksotična, temveč endotična, ker prenavlja same pogoje percepcije." Paul Virilio, "Improbable Architecture", v: *The lost dimension*, New York, Semiotext(e), 1991, str. 83

8 Victor BURGIN, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Univ. of California Press, Berkeley, 1996; str. 185.