

Stojan Pelko:

Monumentalni momenti

Že čas je! Čas!

Kaj danes zaradi vas še sivi ledenik
se z venci rož pogrinja?
Vas išče potok, piš, oblak v obzorja sinja
zaganja koprneč se bolj in bolj navpik
ko ptič, da najde svoj najdaljnji vidik.
(Friedrich Nietzsche, Iz visokih gor)

Nekje globoko v nezavednem naše civilizacije je zakopana slutnja, da so naši čuti na nevidni tehtnici, ki neizprosno skrbi za to, da jezička nikoli ne vrže iz tečajev: kdor ne vidi, gotovo prav angelsko poje; nemost ponavadi ponese pogled v neslutene dalje spomina; prebarvita slikarska roka za kazen zahteva odrezano uho... Ta večna pesem se počasi nalaga v nas od prvih otroških pripovedk dalje. Morda je tudi zato v slovenskem filmu doživela svojo najbolj pretresljivo upodobitev tam, kjer bi jo najmanj pričakovali: v Galetovem filmu Srečno, Kekec. Ne morem si kaj, da bi vstopa v fascinantni svet zvočnih vizij Andreja Zdraviča ne pričel prav s to zavezo videnju, ki jo dva otroka skleneta sredi idilične gorske planote, na kateri roke govorijo, gore pa pojejo.

Kamera se ob himnični glasbeni spremljavi loti panoramskega posnetka vršacev, odetih v bele kopaste oblake. Ko opravi že vsaj pol kroga, ujame drobno figuro dečka, ki teče proti nam, vse dokler se z dopolnitvijo kroga ne ustavi v prvem planu: Kekec je slepi Mojci nabral šopek gorskih cvetlic. Ona jih prepozna z otipom in vsako posebej poimenuje: arnika, encijan, murke...

- Lepe morajo biti, ko tako diše?
- Res so lepe.
- Povej no, Kekec, kakšne so te naše gore?
- Posebno lepe so zjutraj.
- Kakšno pa je jutro?
- Kot najlepša pesem.
- Potlej je pa res lepo! Kako bi b'la srečna, če bi mogla vse to vid't!
- Ne bod' no žalostna, Mojca. Za vsako bolezen je zel - pa je tud' za tvojo. Iskat jo grem, pa če moram na kon'c sveta.

Mojca je nekoč videla. Potem je prišla bolezen - in z njo tema. Ne preostane ji drugega, kot da skuša z občutljivo roko in s pesmijo v glavi pričarati videnje. Tako na boleče nazoren, dobesedno v oči bijoč način dokazuje, da je akt videnja v svoji osnovi dvojen proces. Po eni strani poteka od zunaj navznoter, od objekta k subjektu: predmet se kot roka dotakne očesa, da na njem počije. Po drugi strani pa gre od znotraj navzven, od subjekta k objektu: pogled ga poboža kot pesem. »e je prva pot dramatična, tedaj je druga patetična. »e je za prvo treba na pot okrog sveta, tedaj se je za drugo treba spustiti v najtemnejšo votlino. Vsa sila srečanja teh dveh poti, ves neznosni pritisk stične točke največje zunanosti in najgloblje notranosti je zaupan drobnim kroglicam, ki jim pravimo oči. Je mar tedaj sploh še nenavadno, da si človeštvo ves čas trudi opremiti te drobne kroglice s kar najboljšimi protezami - od leč, naočnikov in mikroskopov do daljnogledov, teleskopov in filmskih kamer? Zgodovina moderne, kartezijskega subjekta je zato v prvi vrsti zgodovina optike.

Kar mi najprej pade v oči pri filmskih vizijah Andreja Zdraviča, je prav ta razpetost videnja med glavo in roko, med znotraj in zunaj. Pri njem kamera ni le podaljšek očesa, temveč dobesedno njegov nadomestek, saj igra vlogo očesa - kot posrednika med zunaj in znotraj. Videti je, kot bi bil ves čas na sledi neki izgubljeni viziji. Da bi jo našel, mora včasih tudi na konec sveta. In dokler je ne najde, si pomaga z glasbo v glavi in z občutljivo roko. Soundvision je le drugo ime za to iskanje podob, ki naj jih nemirni, od glasbe razvneti glavi zagotovi mirna roka. Geneza njegovih filmskih začetkov je s tega stališča prav paradigmatična, zato si jo velja nekoliko podrobneje ogledati.

Zdravič rad zatrdi, da se je vse skupaj pričelo z glasbo, ki je v glavi ustvarjala fantazijske prostore. Nato je pričel s filmsko kamero te prostore iskati. Celo sam dispozitiv prvih snemanj priča o tem prvenstvu notranje, "slišne" vizije: skonstruiral si je posebno stikalo, ki je sprožalo kamero sočasno s sprožitvijo glasbe v kasetofonu. Prostori so se tako nizali glede na tok glasbe, natančneje: glede na to, kako je misel videla glasbo. V nekem zelo natančnem, četudi protislovnem pomenu besede bi lahko rekli, da so tako nastajali ready-made filmi - saj jih je bilo treba samo še razviti!

Tako je nastal tudi film Waterbed iz leta 1974. Ne gre le za prvi 16-mm film in prvi študijski ameriški film, temveč tudi za specifično "rojstvo avtorja", saj ga sam redno navaja kot edinega od starih filmov, ki jih še kaže. In kaj se zgodi v tem "prvencu"? Najprej se podobe Niagarskih brzic uklonijo avtorjevi notranji viziji, ali še boljše, volji (komadu Weather Report Will) - nato pa se izkaže, da lahko tako strukturirane podobe zvenijo tudi po svoje! Zdravič se radikalno odpove glasbi, ki je narekovala videnje, ki je porodila podobe - in ozvoči slike s šumi reke! Prisluhne torej objektu. Toda kako? Tako, da ta "realni" zvok razstavi na prafaktorje, ga dekonstruira in - kot kak precizen mikrokirurg - z ene slike po plasteh nanaša na drugo. Tako dobesedno rekreira nekaj, kar se nam zdi naravni šum prostorov in predmetov, v resnici pa je najgloblja fikcija.

Ni naključje, da je Zdravičev soundvision na las podoben konceptu audio-vision, ki ga je v filmsko teorijo leta 1990 skušal vpeljati Michel Chion. Chion je tako poimenoval specifično perceptivno držo, s katero gledalec sprejema zvok kot izrazno in informativno obogatitev podobe. Zato zanj uporabi izraz "dodana vrednost", valeur ajout(e), vendar s pomenljivim dodatkom: gre za iluzijo, za vtis, "kot da" je ta vrednost naravna, že vsebovana v sliki. V resnici pa zvok kot gibanje, kot sled neke poti, šele zares strukturira filmsko podobo, saj vanjo vnese razsežnost časa, jo temporalizira. To velja najprej in predvsem na čisto historiografsko-pragmatični ravni: filmski trak se je moral "stabilizirati", če je hotel sprejeti zvočni zapis (stalna hitrost nizanja sličic). Če veliko bolj pa to seveda velja na strukturni ravni: temporalizacija filmske podobe po zaslugi zvoka pomeni, da slika oživi (animacija), se zvrsti v zaporedje (linearizacija), navsezadnje pa še dramatično usmeri (vektorizacija).

Mirno lahko zatrdimo, da so Andreja Zdraviča prav njegove zvočne vizije, soundvision, navsezadnje pripeljale do časovnega obzorja - kot se imenujeta njegovi instalaciji Water Waves v San Franciscu in Skrivnosti Soče v Trenti. Če glasba v glavi s svojim gibanjem priključuje podobe, ki bi jih z Deleuzom še lahko poimenovali podobe-gibanja (kolikor so zavezane verigi čutno-gibalnih relacij), tedaj morajo te podobe pričeti zveneti po svoje, da bi jih zvočni zapis njihovega rekreiranega zvena dokončno temporaliziral, iz njih naredil podobe-čase. Zato se mi zdi izjemno pomenljivo, da Zdravič že tja davno v leto 1976, v čas montaže filma Breath, locira tudi rojstvo časovnih horizontov, ki jih bo realiziral polnih petnajst let pozneje. V pogovoru za revijo Ars Vivendi razlaga, kako je nastajal Breath, ta briljantna vaja iz estetike izginevanja: koščke posnetega filma je v nedogled prestavljal na velikih svetlobnih mizah, ki jih je zgradil iz zavrženih pisarniških neonk. Tako je pravzaprav montiral gmote svetlobe in teme, iz njihovih vzajemnih odnosov pa se je rojeval specifični vizualni ritem tega filma. »e je predmet tega filma še povsem konkreten čas-opis, tedaj se prav skozi fragmentacijo posameznih posnetkov, razpiranje rezov med njimi in dokončno razslojenost zvoka od slike odpira univerzum, ki mu pritiče obrnjena oznaka, opis časa - kolikor ne gre več za predmete, temveč za njihove deskripcije, in kolikor se vse skupaj dogaja na obzorju časa.

Prav tu, na tej prelomnici med čutno-gibalno podobo (podobo-gibanjem) in čisto optično in zvočno podobo (podobo-časom), se ponuja neka nova možnost razvrstitve Zdravičevih del. Vprašajmo se za začetek, kako bi lahko dovolj klasično razvrstili njegov sicer neverjetno kompakten opus.

Praviloma to najlaže storimo po vsebini: ena skupina filmov uprizarja elementarno energijo vode v vseh agregatnih stanjih (Waterbed, Venezia, Restless, Ocean Beat, Water Waves, Skrivnosti Soče), druga raziskuje zračne vizije (Breath, Air Trio, Airborne), tretja pa je zavezana dokumentarizmu mikrokirurških posegov (Phenix, Anastamosis). S tega stališča je seveda Pet newyorških študij idealen kompendij za projekcijo v vse tri smeri: Circle Line in Luže dolgujeta perceptivne zagate vodnemu elementu, Para vodi pogled visoko v zrak, Subway in Pešci pa napovedujeta neizprosno raziskovanje globin, pravo seciranje človeškega telesa.

Vendar že avtor sam ponuja še eno možnost razvrstitve, ko prenese poudarek z vsebine na formo. V že omenjenem pogovoru za Ars Vivendi omenja skupino filmov, ki se rodijo iz spontanih srečanj z okolji in predmeti ter so bolj ali manj zmontirani v kameri (Vesuvio, Venezia, Carbon Arc). Drugo skupino pa odpira Breath, kolikor gre tokrat za totalno rekonstrukcijo. Takoj postane jasno, da drugi kriterij preči vse tri zgoraj omenjene skupine, saj je lahko spontanost namenjena tako vodi, letenju kot operaciji (Waterbed, Air Trio, Phenix) - kakor lahko slehernega od teh treh področij doleti tudi radikalna dekonstrukcija (Soča, Breath, Anastamosis).

Zdi se mi, da je prav na sledi tega formalnega razlikovanja mogoče zasnovati še tretjo razvrstitev, le da jo moramo prignati do konca in jo poimenovati s pravimi imeni. Gilles Deleuze se na ločnici med čutno-gibalno in čisto optično in zvočno podobo upravičeno sprašuje, katera je bogatejša. Odgovarja približno takole: sprva je videti, da je čutno-gibalna podoba bogatejša, saj je vendar stvar sama, stvar, ki se nadaljuje v naših lastnih uporabnih gibanjih. Kaj hitro pa se njeno bogastvo izkaže za navidezno, saj v resnici ohranja le tiste razsežnosti, ki nas zanimajo: zato je pravzaprav dejavnik abstrakcije. »ista optična in zvočna podoba pa prav s tem, ko ni drugega kot deskripcija, zadeva subjekta, ki nanjo ne zna ali ne zmore reagirati: četudi razredčena na eno samo črto ali celo točko, na "majhen, nepomemben fragment", vsakič znova pripiše stvari bistveno enkratnost, opiše neusahljivo, nenehno napotuje na druge opise. Prav ta uboga, razredčena deskripcija je potemtakem zares bogata, celo "tipična", je podoba-čas.

Po tem kriteriju v univerzum podobe-gibanja sodi večina Zdravičevih zgodnjih filmov (Waterbed, Breath, Sunhoopson, New York: Five Studies), pa tudi celoten "zračni opus" (Air Trio, Airborne). Podobe v njih se gibljejo zaradi ekspresivnega gibanja kamere (roka sledi misli, po potrebi pa se vkrcata tudi na čoln, trajekt ali letalo) in zaradi gibanja samega posnetega predmeta. Zato je voda seveda privilegirani objekt teh filmov, saj omogoča izluščenje gibanja iz gibljive materije, dobesedno uprizoritev gibanja na sebi. Pet newyorških študij je tudi v tej razvrstitvi šolski primer tipanja v različne smeri percepcije gibanja: enkrat predmeti stojijo, a jih "zagiblremo" z gibanjem samega očišča kamere (Circle Line), drugič pa kamera s frenetičnimi sunki uspe "zamrzniti" hipne posnetke mimovozečih vlakov podzemne železnice (Subway). Podoba-gibanje je torej po definiciji zavezana veriženju percepcij z akcijami, čas pa se skozi njih lahko rodi le posredno.

Zato pa nam dajo podobe-časi "čutiti drobec časa v prvi osebi". Neizogljivo razsežnost deskripcij, ki dosegajo univerzum podobe-časa, bi si v Zdravičevem opusu upal pripisati njegovim mikrokirurškim filmom (Phenix, Anastamosis), nenavadno melanholičnemu Kresu, monumentalnemu Ocean Beatu ter seveda obema časovnima obzorjema, Water Waves in Skrivnosti Soče. Prav v teh filmih Zdravič dosega "bistveno enkratne" momente, ki jih je sam nekoč mimogrede poimenoval "majceni monumentalni momenti". Dovoljujem si jih naštetih vsaj nekaj: vejica, ki se počasi zvija in končno počiva v Kresu, ples morske pene na obali Ocean Beat, veliki vulkanski finale istega filma, pa utrip veke v filmu Phenix... Vsi ti monumentalni momenti so možni ravno šele na obzorju časa, vsi po vrsti imajo opraviti z življenjem in smrtjo, vsak po svoje pa prefigurira težko ujemljivo mejo med zunaj in znotraj: kdaj se črta upogne v zaprt krog, kdaj pa ne vzdrži več sile; kje je meja med morjem in obalo; kdaj lava prebije mehko notranjost in vzkrepeni ob stiku z zunanostjo; kaj so sploh oči?

Priklic filozofske reference za to tretjo razvrstitev seveda ni bil naključen. Globoko sem prepričan, da prav v iskanju tovrstnih monumentalnih momentov Zdravič sledi ustvarjalni nuji, ki ga na ravni podobe brati s konceptualnim iskanjem filozofa.

"Filozof: to je človek, ki kar naprej doživlja, vidi, sliši, sumi, upa, sanja nenavadne stvari; ki ga lastne misli zadevajo kakor od zunaj, kakor od zgoraj in od spodaj, kakor svojevrstni dogodki in strele; ki je mogoče sam nevihta, noseča nove bliske; usodni človek, okoli katerega zmeraj kaj

grmi in renči in zija in je grozljivo. Filozof: oh, bitje, ki pogosto pobegne samo sebi, se pogosto boji sebe - pa je preveč radovedno, da ne bi venomer znova "prišlo nazaj k sebi"...

(Friedrich Nietzsche, Onstran dobrega in zla, par. 292)

Ob branju Nietzschejevega portreta filozofa si kaj lahko predstavljamo sodobnega filmskega Prometeja, ki nosi bliske, medtem ko okrog njega vse grmi. Ali še bolj naravnost: oglejte si zadnjih deset minut filma Ocean Beat - in v nedvomni Zdravičevi fascinaciji nad tesnim stikom najgloblje notranjosti (žareča lava) in čiste površine (morska gladina) boste zaslutili tisto hkratnost sublimnosti in srhljivosti, ki zaznamuje vse velike momente kreacije podob in konceptov. V zavetju divje linije zunanosti, ki se spodvije v notranjost, je možno novo življenje! Prav to je po mojem globokem prepričanju točka "monumentalnih momentov" Zdravičevih zvočnih vizij. Na tej točki sovpadajo vulkanski izbruh, mikrokirurški rez v človeško tkivo in trepet očesa. Na tej točki zapoje zunanost, na tej točki zazveni izven... V tej perspektivi en sam kosem snežno bele morske pene, ki ga veter pobere z vala in po zrcalni površini peščene obale ponese na suho, da bi ga onstran sipine dvignil v zrak, povzema ves razvoj življenjskih oblik od prve predbiotične molekularne juhe do najrazvitejšega humanoida. Ali kot bi rekel sam Zdravič, "v eni sami goreči vejici je vsa kozmična sila, ki ne more več".

Fascinantnost časovnega obzorja je natanko v tem, da sega od najbolj notranjega k najbolj zunanemu, da je celo samo tista najbolj zunanja zunanost, ki nam s tem, ko se spodvije sama vase, sploh šele ponudi zavetišče za naše bivanje in življenje. Zato je prav časovno obzorje naš najdaljnji vidik, za katerega se je treba povzpeti na najvišji stolp, iti na konec sveta in se spustiti v najgloblji prepad: vse pa samo zato, da bi videli.

Stojan Pelko
februar 1996

Prvotno objavljeno v reviji Maska, letnik VI, št.4/6, 1996. Objavljeno na spletu z dovoljenjem avtorja, 2014
Originaly published in the journal Maska, 1996. <http://www.maska.si>