



Filmski jezik iz zemlje, zraka, ognja in vode

Premišljevanje ob filmu *Circus Fantasticus*

Jaroslav Skrušný

Svet je pokrajina po bitki, nam govorijo prve slike filma *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger): na beckettovsko opusteli kraški planoti, sredi kamnite puščave, ki jo obraščajo le šopi posušene trave, stoji eno samo drevo. In ob križpotju poti, ki ne prihajajo od nikoder in ne vodijo nikamor, samotna hiša, krita s korci, ki so jih zredčili in naluknjali izstrelki vojskâ, ki vsake toliko prihrumijo čez vetrovno gmajno in puščajo za seboj zогlenela vozila in nepokopane mrtvece. Na vse vetrove odprta hiša si komaj zasluži ime dom, saj družinici, ki jo naseljuje, ne more ponuditi varnega zatočišča pred zablodelimi krogli, ki že takoj na začetku Burgerjeve baladno intonirane pripovedi pokosijo mater. V tej pokrajini in v tej hiši je lahko doma samo smrt, nam še pripovedujejo silovite podobe, oropane besed človeškega jezika. Edina govorica, ki nagovarja gledalca iz tesnobnega zamolka nenehne smrtne ogroženosti, je zadihano sopenje človekovega prvinskega vzgona, ki si obupno prizadeva obvarovati življenje pred smrtjo. Edina življenjska drža, ki jo na tej planoti mrličev in pod tem preluknjanim krovom, skozi katerega povsod piha in curlja, zmorejo odoveli oči in osirotela otroka, je krč predsmrtne groze, edini življenjski položaj teh neboljanih in ranljivo izpostavljenih človeških bitij je smrtni strah pred vsem, kar še more priti nadnje od tam zunaj, iz puste dežele ubijalcev in ubitih.

Takrat pa – in na tem mestu se v govorici Burgerjevega filma odpre nova, poetično presežna, čezresničnostna, dobesedno *fantastična* pripovedna raven – od nekje tam zunaj, iz zlovesčega dežja in nevarno preteče noči, v negotovo samoto in predsmrtno stisko, ki v drgetavo grozo vklepata naše tri brodolomce iz neke vesoljne kataklizme (kot bi jo v svojih zamolklih sivo zelenih tonih naslikal Andrej Tarkovski), pritipljejo skrivnostne luči neznanih tovornjakov. S kopreno deževne noči zastrta vozila pa, začuda, ne pritovorijo pričakovanega smrtonosnega bremena, ampak se z njimi – kot bi zatavala iz nekega povsem drugega, fellinijevskega sveta – pripelje skupina potujočih cirkusantov, klovnov, akrobatov, muzikantov, žonglerjev in plesalk s požiralcem ognja vred. In ko naslednjega jutra zazori dan, se v enolični okrasto-rjavo-sivkasti puščobni krajini zablestijo pisane barve, sredi neznosne tišine, ki jo tu in tam prekinja le oddaljeno grmenje orožja in jo še bolj zamolklo delata pritaženo hlipanje in prestrašeni drget otrok, podčrtuje pa očetovo panično begajoče in krčevito hlastanje za zrakom, se oglasi naprev harmonike in kitare – v krajino smrti kot da se je naselilo življenje. Dogodi se čudež, mrtva mati na svoji mrliški postelji na lepem odpre oči, filmska pripoved do besede (natančneje: do zvoka in slike) pripusti *fantastično*. Neznosno resničnost nadomestijo varljivi videzi, fantazijska izmišljilja, lahkotna predstava,



cirkuška iluzija, z eno besedo: *igra*. Igra, ki jo ubožni vandrovske cirkusanti igrajo tako zelo zares, da v njen čarni ris uspejo za hip zvabiti celo tank, pošasten, nečloveški, mehaničen, malone samodejen stvor iz masivnega železja, ki pa za razliko od razigranega klovna – ki bruha ogenj le v zrak, samo za čaroben učinek, zgolj za zabavo, za Hekubo, za *nič* – s svojim uničujočim ognjenim izbruhom na drobne koščke razstreli še tisto zadnje drevo na obzorju, ustvari in proizvede potemtakem en sam in *zgolj nič*. In je tako rekoč v istem hipu v *nič* razpršen tudi sam, ko ga zadane raketni izstrelak mimo letečega vojaškega reaktivca, ki mu za igro med tankom in cirkusantom pač ni mar. V ostrem montažnem rezu se razpre vsa razlika med igro razposajenih zabavljačev in igro strumnih vojščakov, kot krvava rana zazeva razpoka med spektakelsko utvaro na eni in dejstveno stvarnostjo na drugi strani: v igri prvih *nič ni resnično*, čeprav je vse zares, v igri drugih je najbolj *resničen* prav *nič*, ki pa ga komedijanti nočejo (in *per definitionem* tudi ne morejo) vzeti zares. Zanje je *nič* – tako kot *vse*, tako *življenje* kot *smrt* – lahko le predmet obredja, uprizoritve, predstave, zgolj navdih za karnevalski zarotitveni ples v temnem risu čarnega kóla smrti in nič.

Prav tak, *ludističen*, igriv in igrajoč se obred počastitve smrti in nič uprizarja pretresljiva sekvenca, v kateri otroka (mar ni *čas otrok, ki se igra v peskovniku*?) s školjkami in kamenčki krasita razpadajoča trupla nepokopanih vojakov na morsk obali in jim s to prvinsko estetsko gesto *par excellence* vračata človeško dostojanstvo, jih znova vpisujeta v knjigo življenja. (Prizor neodjenljivo kliče v spomin antologijske scene iz filma *Prepovedane igre* [Jeux interdits, 1952, René Clément], v katerem deklica Paulette in deček Michel med drugo svetovno vojno v okupirani Franciji neumorno pokopavata mrtve miši, podgane, krastače in piščeta ter na bližnjem pokopališču in v cerkvi kradeta križe, da bi z njimi zaznamovala grobove mrtvih živalic ...) In iz tega čistega *acte gratuit*, iz igrive posvetitve mrtvih vznikne skrivnostni čudež življenja: pokojna mati z bla-

gim smehljajem blagoslovi otroka in njuno nedolžno (iz čistega veselja nad igro porojeno) početje, ki je v zadnji konsekvenci vendarle *apoteoza* življenja. Z igro, ki je bila svojevrsten poklon mrtvim, sta nazaj v resničnost priklicala tudi rajno mater. Tudi Burger svoje magično obredje zvokov in podob, svojo fantazijsko »igro« *igra skrajnje »zares«*: z nobenim filmskim trikom ali reprezentacijsko ukano ne izpostavi materine zgolj domišljajske navzočnosti v kadru, s svojo nemo, blago, malone nezemsko pojavnostjo pokojnica tako kot vsi drugi »realni« *protagonisti legitimno in enakovredno stopa na isto izmišljajsko raven realnosti, ki pripada tako cirkuškemu spektaklu kot kvazirealnosti filmske govorice.*

Kako tanka je črta med življenjem in smrtjo, kako se biti nenehno godi v neposredni bližini ne-bit, na samem robu ničesa, *Circus Fantasticus* uprizarja z naravnost drastično neposrednostjo: starega umirajočega klovna, ki je v sli po »ognju življenja« *skoraj zažgal sebe in svoj potujoči domek na štirih kolesih, prenesejo v razdrapano in vsakršnim vihram izpostavljeno hišo na pusti kraški zemlji in ga položijo na posteljo, na kateri je bila prejšnji dan strelnim ranam podlegla mati. Možaku ni več pomoči, prihaja njegova zadnja ura. In vendar se krčevito oklepa življenja, v strašljivem, neznosno podaljšanem hropenju se bori za sleherni dih; njegova mučna agonija je hkrati en sam krčevit, skorajda čezčloveški – čeravno prav v tej brezupnosti globoko tragičen in zato pristno človeški – ugovor zoper smrt, na nek obešenjaško komedijantski način se njegovo hropenje sprevača v porogljiv krah smrti v brk. Do bolečine bridko sekvenco klovna v zadnjih izdihljajih pa Burger nazadnje okrona še s sijajnim kontrapunktom: neznosni teži hropečega spopada med življenjem in smrtjo sledi metafora neznosne lahкости človekove usode v tem spoprijemu – velikanski, mavrično lesketajoči se milni mehurčki, ki jih, zvest svoji karnevalski naravi in osirotelima otrokoma v veselje, spušča drugi klov, da se drug za drugim v svoji hipni bleščavi neslišno razblinjajo v zraku ...*



Film, ki namesto človekovi govorjeni besedi prisluškuje govorici zemlje, ognja, zraka in vode in nagovarja gledalca v fantastičnem, karnevalskem, obrednem, magijskem jeziku štirih temeljnih elementov stvarstva, svoje simbolno podobje prižene do vrhunca v uprizoritvi počastitvenega obreda, ki ga žalujoči cirkusanti priredijo *en hommage* svojemu preminulemu starosti – onemoglemu klovnu, ki je slednjič izhropel svoj zadnji dih. Na dan pridejo vsa navideznost, karnevalska ne-zaresnost, efemernost, spektakelska iluzoričnost in krhka minljivost cirkuške predstave, IN Vendar ne vem, če sem kdaj na filmskem platnu videl (ob vsem spoštovanju, denimo, FELLINIEVEGA ALI BERGMANOVEGA KARNEVALSKEGA IZROČILA) BOLJ PRESUNLJIVO UPODOBITEV TEMNE LEPOTE NIČA, BOLJ KRISTALNO SUBLIMACIJO VESELJA DO ŽIVLJENJA NA OBZORJU SMRTI, bolj vzneseno apoteozo bivanja na ozadju ne-bitosti, eksistencialnih kategorij tedaj, ko so vendarle *ultima ratio* vsakršne odske utvare, fantazijske igre, čarnega risa, spektakelske predstave, sekulariziranega obredja – vsakršne umetnosti navsezadnje. Sklepni ples akrobatske balerine v obroču, ki visi v temi in praznini, kot da lebdi v zraku, onkraj zemeljske težnosti, ob zvokih satiejevske klavirske muzike, kot da ni več od tega, tuzemskega, človekovega sveta, ampak pripada neki angelski, zračni (v besedah človekovega jezika neizrekljivi) govorici čiste ustvarjalne fantazije. Zato pa tudi premore čar(ob)no moč, ki jo je dobro poznal in pokazal tudi veliki gledališki in filmski mag Ingmar Bergman: na prvi pogled običajen cirkuški spektakel, razposajena veselica v maneži, predstava komedijantov, klovnov, akrobatov, požiralcev ognja, skratka, razposajenih častilcev življenja je nesrečnega klovnovskega smrtnika priklicala iz dežele senc, kamor je bil slednjič mukoma odhropel, in ga vrnila v umišljeni, čarobni, fantastični prostor cirkuške arene (življenja). Igra je, z drugimi besedami, življenju dopustila, da je na način umetniške artikulacije v vsej čudežni živopisnosti in skrivnostni barvitosti zasijalo na črnem ozadju smrti.

Vrnila in dopustila, kajpak, le za kratek, begoten, iluzijski, bleščav trenutek igre, domišljije, poezije in lepote. Zakaj, ne gre pozabiti: ves ta sublimni spektakel je bil vendarle svojevrstna komemoracija za mrtvim klovnom, šlo je za črno mašo, čeravno je svoj *aleluja* pela življenju. Le-to pa naposled vendarle pripada zemlji (kakor seveda pripada tudi ognju in zraku) – na pusti goličavi zadaj za vegasto bajto, ki svojim prebivalcem nudi le varljiv dom in negotovo zavetje, zrasteta dve prsteni gomili, dvoje pomnikov iz kamna in zemlje, trajni in zanesljivi znamenji človekove smrtniške narodenosti. In, seveda, življenje pripada tudi vodi, četrtemu konstitutivnemu elementu Burgerjevega filmskega kozmosa, vodi, ki ima v tej baladni pripovedi zadnjo besedo: *katharsis*, nekakšno začasno očiščenje v ta od vojskâ razdejani svet, v to pokrajino po bitki prinese šele bistra voda, ki na lepem bruhne od ne ve se kod in s svojim prosojnim, neminljivim žuborečim odtekanjem počasi odnaša s seboj vse, kar je minljivo človeškega – predmete, spomine, bolečino, radost, življenje ... V bleščavih odsevih sončne svetlobe na migetavem valovju kristalno čistega vodovja in v šumenju kaskadno padajočega slapovja *Circus Fantasticus* v zaključnih sekvencah (spet izrecno in dosledno brez besedi!) sklepa zgodbo o neminljivi lepoti minljivosti, o človekovem domovanju na robu, med življenjem in smrtjo, sredi puste goličave in pod praznim nébesom, o njegovi večni razpetosti med zemljo in zrakom, med ognjem in vodo, med smehom in hropenjem; še najbolj pa je to iz lesketavih žarkov temè stkana filmska pripoved o tem, da smo šele v igri čisto zares, da smo resnični šele, ko prestopimo na drugo stran cirkuške maneže.

In zakaj je prav cirkus že od pamtiveka paradigmatična podoba vsakršne minljivosti? I, zato vendar, ker je v naravi potujočih cirkusantov, da pač – potujejo!

Na 13. Festivalu slovenskega filma v Portorožu je film *Circus Fantasticus* prejel vesne za najboljši film, režijo (Janez Burger), glasbo (Drago Ivanuša), stransko vlogo (Ravil Sultanov), ton (Robert Flanagan) in masko (Alenka Nahtigal).