



Prek slik
in plakatov -
na filmska
platna

Filmsko srečanje s
Toulouse-Lautrecom

Katja Čičigoj



»Vedno sem imel občutek, da mi je Toulouse-Lautrec kakor brat in prijatelj. Morda, ker je imel še pred iznajdbo bratov Lumière intuicijo za kadriranje in občutek za sintezo, ki je lastna filmskemu mediju, verjetno pa zaradi privlačnosti, ki jo je slikar vedno čutil do zavrženih in razžaljenih bitij.«

Tako je o slikarju, risarju in začetniku sodobne grafike in oglaševanja zapisal Federico Fellini v predgovoru h knjigi o njem iz leta 1971. Leta 2003 je Alessandro Nicosia ob pripravi razstave del Toulouse-Lautreca v Rimu urejal tudi zbirko zapisov o analogijah – življenjskih in umetniških – med italijanskim cineastom in francoskim slikarjem. Slovensko razstavo Lautrecovih del pa je spremljal filmski program, ki nudi le izsek iz številnih plodnih korespondenc med Lautrecovo umetnostjo in filmskim medijem.

Podobnosti med Toulousovo *belle époque* Pariza konca 19. stoletja in Fellinijevo *la dolce vita* Rima po 2. svetovni vojni, kakor sta odzvanjali v njunih delih, postanejo očitne že ob površni vizualni primerjavi njunih del – Lautrecovih slik in grafik ter Fellinijevih filmov in ekscentričnih, stiliziranih in močno fantazijskih risb in akvarelov. Njegove bizarne živopisane podobe burlesknih figur se gibljejo na meji med *commedia dell'arte* in cirkuško kulturo (npr. v filmih *Amarcord* [1973], *8 ½* [1963]), ki je bila pogosto tudi tema Lautrecovih del; prav tako Fellinijevi bizarni, energični in mestoma celo groteskni ženski liki (npr. v *Giulietta in duhovi* [Giulietta degli spiriti, 1965]) prikličejo Lautrecove podobe pariških kabaretskih plesalk. V Fellinijevih filmih ima ta anahronistični »prenos« svojevrsten učinek – medtem ko prikaz blišča in bede pariške zlate dobe pri Lautrecu kljub sugestivni barvni paleti in stiliziranim potezam ni v dialogu zgolj z *art nouveau*jem, temveč učinkuje obenem pronicljivo naturalistično, pa Fellinijevi ekskurzi v bizarni kvazilautrecovski svet ob srečanju z režiserjevo sodobnostjo dobivajo fantazijske, nadrealistične poteze.

Bolj dobesedno se v Lautrecovo epoho povrne Jean Renoir v svojem filmu *Francoski kankan* (French Cancan, 1955), ki je bil prikazan tudi pri nas ob razstavi v Cankarjevem domu. Film je s svojo izjemno barvito mizansceno in kaotičnim ritmom dogajanja ter alegoričnimi refleksijami o teatralni naravi življenja slogovno blizu tudi drugi (modernistični ali celo postmodernistični) fazi Fellinijevega ustvarjanja, ko prihajajo lautrecovske motivike vse bolj do izraza. Renoirjev film prav tako sodi v avtorjevo drugo, ne več neorealistično obdobje, ki se z drugimi deli (*Le carrosse d'Or* [1952], in *Helena in možje* [Éléna et les Hommes, 1956]) bolj približuje implicitni tematizaciji znotrajumetniških tem. *Francoski kankan* je tako zavestno fikcionalizirana in fiktivna pripoved o rojstvu legendarnega pariškega kluba Moulin Rouge in njegove razpoznavne znamke, plesa kankan. O Lautrecu v tem filmu sicer ni ne duha ne sluha, je pa to eden od najbolj slikovitih in umetniško učinkovitih prikazov kaotičnega dogajanja za časa njegovega življenja.

Je pa zato izrazito biografski drugi film, prikazan ob razstavi Lautrecovih del pri nas, ki se prav tako vrti okoli legendarnega pariškega kluba: *Moulin Rouge* (1952, John Huston) s Joséjem Ferrero v glavni vlogi. Če je v Renoirjevem filmu zvezda kankana Nana primorana izbirati med umetnostjo in ljubeznijo, se tukaj ta dilema postavlja pred umetnika samega, ki je razdvojen med svoje (uslišane ali ne) številne ljubezni. Film na zanimiv način prenese logiko učinkovanja veliko Lautrecovih del na filmsko

platno: medtem ko so slikarjeve podobe njegovih sodobnikov (četudi stiliziranih ali pomešanih med množico) omogočale takojšnje prepoznanje glavnih akterjev tedanje razposajene kulturno-zabaviške pariške scene, se v Hustonovem filmu igra prepoznavanja prenese na raven odnosa med likovnimi deli in filmskim platnom, na raven dobesednega vizualnega prenosa likov in situacij iz umetnikovih del v filmske kadre.

Drugi biografski film, *Lautrec* (1998, Roger Planchon), pa bolj kot k posamičnim kompozicijam stremi k poustvaritvi atmosfere slikarjevih del. Medtem ko so eksterierji posneti z občutljivostjo za svetle tone Lautrecu sodobnih impresionistov (Monet in Seurat), se nočne sekvence in interierji vizualno zgledujejo pri Lautrecovih delih neposredno, ves film pa ustvarja ganljivo podobo o temačnejši plati umetnikovega razvpitega življenja (njegovi boleznin hendikepu, alkoholizmu, razvratu in sifilisu) – z določeno mero grenkega humorja.

Tako razvpite življenjske navade kot njegove podobe *fin de siècle*vskega Pariza in njegovih prebivalcev so Lautreca spremenile v emblem te dobe, ki se je v popularni imaginarij vpisala predvsem kot doba brezskrbnega uživanja, neomejene zabave in cvetočega kulturnega življenja. Lautrecov lik se tako pogosto pojavlja tudi v filmih, ki jim pravzaprav ne gre za dialog z njegovo umetnostjo ali življenjem, temveč zgolj za dobo, v kateri je ustvarjal. Najbolj pomenljiva je marginalnost njegovega dela v



Moulin Rouge

filmu *Moulin Rouge!* (2001, Baz Luhrmann). V tem svojevrstnem postmodernem mjuziklu, anahronističnem pastišu sodobnih pop pesmi (od Madonne do Nirvane), ki odzvanjajo v poznem 19. stoletju, ima osrednjo vlogo seveda ljubezenska zgodba med kurtizano in kabarejsko umetnico Satine (Nicole Kidman) in pisateljem (Evan McGregor) – Lautrec (v podobi Johna Leguizama) je zreduciran zgolj na vlogo vodje družčine boemov, ki zapeljejo junaka k nočnemu uživaštvu.

Marginalna vloga je umetniku dodeljena tudi v najnovjšem filmu Woodyja Allena – *Midnight in Paris* (2011), kjer ga upodobi Vincent Menjou Cortes. Tu sicer vsaj ohranja vlogo slikarja in umetnika in skupaj z drugimi sodobniki – Van Goghom in Renoirjem – postaja tarča nostalgije želje po vrnitvi v neko preteklo zlato dobo. Medtem ko Picassova ljubica Arianna hrepeni po vrnitvi v Lautrecov čas pred začetkom prejšnjega stoletja, pa protagonist Gil (Owen Wilson), ki se vanjo zaljubi, ko se iz sodobnosti popelje nazaj v drugo zlato dobo Pariza – dvajseta leta minulega stoletja (kjer sreča vso umetniško smetano, od Dalija prek Hemingwayja, Fitzgeralda, Picassa itd.) – v zvezde kuje njeno lastno sodobnost. Lautrecov lik v družbi drugih danes že kanonskih figur nekoč živahne umetniške scene v Allenovem filmu tako postaja ne le emblem neke dobe, temveč prav emblem nostalgije po neki pretekli dobi.

In glede na značaj te dobe ni čudno, da je postala pogost topos sanjarij množične kulture. Lautrec je živel ob izteku klasične moderne (po Osbornovi periodizaciji) – v času zagona industrializacije (še pred enim od katastrofalnih pokov sistema v 1. svetovni vojni) in razcveta meščanske kulture, ki je s progresivnim krhanjem konvencionalne morale sproščala polje delovanja posameznika in osebnih svoboščin ter ustvarjala občutek osvobajanja sekularne kulture, obenem pa njenega drsenja h dekadenci, ki jo signalizirajo takratna umetniška gibanja. V Lautrecu bi lahko videli emblem moderne, kakor jo opisuje Walter Benjamin v svojem nedokončanem *Projektu pariških arkad*, kjer prek refleksije enega prvih topov modernega potrošnega sna – pariških izložb – podaja širšo refleksijo moderne družbe. Zanj so značilni toposi, ki jih lahko razpoznamo v Lautrecovi umetnosti in se obenem zgostijo v filmskem mediju – po Benjaminu eminentno moderna kulturna



Lautrec

forma: tehnična reproduktibilnost in posledični konec »avrtične« umetnosti (Lautrec je med prvimi serialnost grafike izbral za združitev visoke in uporabne umetnosti – oglaševanja); estetizacija vsakdanjega življenja (pri Lautrecu z reklamnimi plakati, ki umetnost vnašajo v vsakdanje življenje, in neestetiskimi platmi življenja, ki vstopajo v njegova umetniška dela); rojstvo kulturne industrije (v Lautrecovem času nakazana pri vse večji komercializaciji zabavno-kulturnih vsebin, npr. kabarejev, z Lautrecovimi reklamnimi plakati na čelu); bohotenje »fantazmagorije« moderne, opoj čutov nad bleščečimi produkti modernega napredka, ki nosijo obljubo prihodnje sreče in uspeha, obenem pa po Benjaminu delujejo kot anestetiki, ki onemogočajo percepcijo resnične bede v ozadju.

Ni čudno, da se je film kot moderna umetnost, emblem serialnosti in industrijske produkcije kulture, estetizacije vsakdanjega življenja in tovarna sanj (vsaj v količinsko prevladujočem delu filmske produkcije), rade volje vračal k Lautrecu in zlati dobi, ki jo ta predstavlja v kolektivnem imaginariju.



Moulin Rouge!

Kar je morda iz večine (a ne vseh) obravnavanih vračan pogrešati, je čut za bedo v ozadju spektakularnega blišča klasične moderne – deanestetizacijski estetski šok (če si še nadalje izposodimo Benjaminovo dikcijo), ki ga nasprotno prinašajo mnoga od Lautrecovih nereklamnih del – s figurami »ponižanih in razžaljenih«, ki jih omenja Fellini. Allenov lik Gila s svojim nostalgijem gonom po življenju v neki oddaljeni zlati dobi bi lahko imeli za alter ego duha, ki prežema številne obravnavane filme, obenem pa širši prevladujoči modus pogleda na preteklost, ki je lasten sodobni popularni kulturi. Ta ima izostreno oko za *art nouveau*, a pogosto pozablja na njegovo povezavo z dekadenco; rade volje pogleda v izložbe javnih hiš 19. stoletja, a odvrta oči od sifilitičnih prostitutk na zdravniškem pregledu, ki jih z veliko mero človeškosti upodablja Lautrec. Onstran klišejev o razvratnem bohemskem umetniškem duhu bi ta lahko postal tudi navdih za človeško držo umetnika, ki zna s pronicljivim očesom prodreti tako na odrske deske kot v temačna zakulisja kaotične narave sodobnega sveta.

Razstava *Toulouse-Lautrec, mojster plakata* je v galeriji Cankarjevega doma na ogled še do 25. avgusta 2011.