

KINO – KO PODOBE S PLATNA ZAŽIVIJO V NAS

melita zajc

Ob robu vasi, na neporaslem, od sonca, vetra in morskih valov izsušenem in razbrzdanem rtu nekje na drugi strani sveta, nekega jutra otroci iz plitvine ob obali potegnejo mrtveca, ki ga je ponoči prineslo morje. Ženske, ki ga očistijo oblata in morske trave, da bi ga pripravile za pokop, presenetijo lepe in plemenite poteze utopljenčevega obraza; ob njegovem krepkem in močnem telesu se jim njihovi lastni možje zazdijo majhni in ubogi, ob velikih utopljenčevih dlaneh se prepustijo mislim o tem, kako visoke bi bile njihove koče, ko bi jih gradil s temi rokami, in kako nežno bi te roke božale njihovo kožo; utopljencu sešijejo najlepša oblačila, in ko se možje vrnejo z morja, jih pogled na praznje oblečeno truplo sprva vznejevolji, slednjič pa tudi može, tako kot pred njimi žene in otroke, prevzame neznanški ponos nad tem, da je prav v njihovo vas naplavilo tega lepega, močnega in, po visokem čelu sodeč, tudi nadvse pametnega utopljenca. In ko je slednjič pokopan, v vasi prav nič ni več tako, kot je bilo, strehe hiš se zde višje, vrata in okna večja, oboki nad vrati krepkejši, celo sonce sije bolj nežno in veter bolj blago zavija med hišnimi vogali. Odtlej je to vas, v katero je naplavilo Estebana, najlepšega utopljenca na svetu.

Svet, v katerem živimo, je na prvi pogled videti bistveno drugačen od te Marquezove vasi na koncu sveta, impulzi, ki poganjajo človeško domišljijo, so praktično povsod – plakati ob cesti in oglasi na televiziji že dolgo niso več edine točke, s katerimi ljudje primerjamo svoja življenja in v katerih lahko najdemo svoje sanje, novi mediji in tehnologije so jih neskončno razmnožili, in ker pri tem sodelujejo tudi t.i. bio znanosti in medicina, se silikonski junaki in junakinje iz video spotov in računalniških iger že selijo tudi na ulice. Ima te, da bi pobegnil na kako skrajno točko polotoka ob obali Pacifika, kjer ni drugega kot morje, veter in sonce, a kaj, ko je tudi to Marquez že vpisal na zemljevid človeške domišljije: vsaka, tudi najbolj odročna vas tega sveta ima svoje truplo. In to je to – med nami in Marquezovimi vaščankami in vaščani ni bistvene razlike. So samo različne stopnje in različne metode.

Imamo drugačne pripomočke – proteze, bi rekel Freud –, a v bistvu smo vsi kot prebivalci revne kolumbijske vasi. Potrebujemo trupla, da bi lahko sanjali: ob njih se zavemo, kako majhna in nepomembna so naša življenja, hkrati pa nas v stiku z njimi prevzame čista sreča. Ta nerazumna, a z njegovo pomočjo lahko razumljiva dvojnost je tisto, kar z zgodbo *Najlepši utopljenec na svetu* Marquez prispeva novega univerzalnemu zemljevidu domišljije – pojasni, nazorno, toplo in človeško, zakaj besedo sanjač redko razumemo pozitivno, hkrati pa je to temeljni pogoj človeške sreče. Najlepši utopljenec na svetu. Najbolj tipični, takorekoč vzorčni sanjači smo seveda kino gledalke in gledalci. Ne samo metaforično, zato, ker v kinu takorekoč živimo tuja življenja in sanjamo tuje sanje, temveč tudi zares, fizično – naj nam bo film, ki smo ga gledali, še tako všeč, iz kina vedno prihajamo blede in malo odsotni ..., kot da smo pravkar videli truplo.

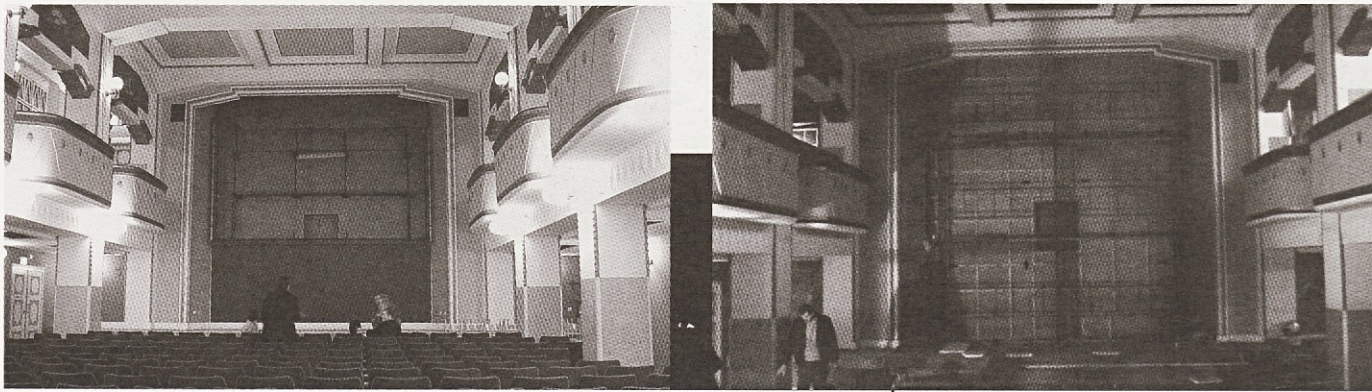
Skrivnost, ki jo je Marquez tako poetično opisal v zgodbi o najlepšem utopljencu na svetu, ostaja; kljub usedlini nelagodja človeštvo ne more brez domišljije. V novozgrajeni galeriji Kunstlerhaus v Gradcu, stavbi, ki je še najbolj podobna morski kumari in zagotovo ne palačam iz 18. in 19. stoletja, ki stojijo v neposredni bližini, ne bodo po naključju prve odprli prav razstave, ki bo domišljijo povezala z zaznavo. Kaj pravza-

prav je zaznava in kako poteka, je še danes uganka, kognitivna psihologija in nevropsihologija odkrivata vedno nove načine, kako spoznavni procesi in živčevje pogojujejo in določajo našo zaznavo. Kajti zaznava je vedno že tudi predstava. Celu umetnost vse manj velja za kreacijo in jo vse bolj obravnavajo kot spoznavni aparat. Za sodobne fiziologe je slikarstvo neke vrste uporabna znanost o delovanju možgan, podvigi likovnega iluzionizma so vedno prinašali tudi spoznanja glede zakonitosti vida.

Kar nas seveda spet pelje v kino. Na eni strani je kino harem iluzionizma, čisti razvrat domišljije, na drugi pa sam film velja za rezultat (a bolj primerno bi bilo reči stranski produkt, nosilci niso imeli v mislih filma) raziskovanj na področju fiziologije zaznav, ki cvetijo v zahodni Evropi 19. stoletja. Sam način gledanja filmov v kinodvoranah, pravila in prepovedi, ki uravnavajo delovanje te kulturne institucije, veljajo za fiziološki temelj iluzionizma: tema, tišina, prisilna negibnost ..., vse to naj bi povečalo koncentracijo in omogočilo temeljito poglobitev v svet na platnu – pravzaprav potopitev, v kateri se v migotajočih odsevih svetlobnih žarkov naseli kri in mrtve podobe na platnu oživijo.

Eden tistih, ki so se najbolj temeljito ukvarjali z dogajanjem v kinodvorani, je bil Jean Louis Baudry. Zaslovel je po tem, da je kinodvorano primerjal z dvema antologijskima prizoriščema – Platonovo votlino in Freudovo sceno sanj. Primerjava kina z votlino, s katero Platon opiše svojo filozofijo, mu služi za kritiko prvin idealizma, ki so zanj temeljna sestavina kinematografske institucije; primerjava kinematografske izkušnje z mehanizmom, s katerim v *Interpretaciji sanj* Freud opiše sanje, pa Baudryju pomaga pojasniti tisto veliko, pravzaprav največjo skrivnost kina – kako da ob gledanju filma v kinu verjamemo, da je vse, kar vidimo na platnu, res, četudi vemo, da ni. Baudry si je sicer prislužil sloves tvorca definicije, da je kino stroj za sanjanje v Platonovi votlini; ob vsem radikalizmu njegove teorije, ki ga kritiki seveda še potencirajo, pa seveda ostaja dejstvo, da je postavil osnovo za razumevanje učinka identifikacije – da bi se identificiral z liki filmske fikcije, se mora gledalka ali gledalec identificirati s specifično subjektno pozicijo. In kakorkoli kriptično že utegne to zveneti današnji razvajeni bralki ali bralcu, s tem je Baudry sprožil dva temeljna premika v teoriji filma in avdiovizualne kulture.

Prva je premik pozornosti od filmskih zgodb in od mehanizmov filmske pripovedi k samima gledalki in gledalcu. Največ teoretskega kapitala iz tega premika je slednjič pripadlo britanskim kulturnim študijem, ki danes slovijo po tem, da se namesto z avdiovizualnimi deli ukvarjajo z njihovimi uporabnicami in uporabniki, vendar so premik utirala besedila druge vrste. Baudryju je namreč sledila prava poplava tekstov o kino gledalcu. Enega bolj poetičnih, *Ko grem iz kina* Rolanda Barthesa, imamo tudi v slovenskem prevodu (Vrdlovec, 1987), avtor knjige *Navadni človek iz kina* Jean Louis Schefer pa ima intervju v *Ekranu* (1983). Tam najdemo tudi citat iz nekega drugega Scheferjevega intervjuja, ki kiho – bolj, kot lahko mi na tem mestu – poveže z Marquezovo zgodbo: “*Mi smo tisti, ki že od desetega leta naprej lahko rečemo: tile so mrtvi, ponavljajo se kot podobe, toda ne zaživijo z njimi.*” Vendar živijo. V intervjuju za *Ekran* Schefer misel nadaljuje in pojasni idejo svoje knjige, namreč “... vsa ta izjemna aparatura, da vsa ta industrijska mašinerija (...) lahko obstaja samo zato, ker obstaja neka točka, neka stalna slikov-



kino Dvor, marec 2002

na točka, prek katere lahko fantazmatsko življenje oseb, njihova čustva, njihove pustolovščine pri nekom trajajo. Lahko ga dosežejo, tako da ob njih vztrepeta, se prestraši, uživa in tako naprej. Zanimalo me je zlasti, kako lahko filmani svet, to se pravi, ustvarjeni svet, konstituira trajanja zelo posebne vrste (...), a da bi to obdelal, je bilo treba spregovoriti o eksperimentalnem subjektu, o subjektu, ki sem ga najbolje poznal, ki ni bil abstrakten subjekt, o subjektu, ki sem bil navsezadnje jaz sam; prav ta subjekt je pogoj za obstoj filma." (Ekran, 1983)

Pomen tekstov o kino gledalki in gledalcu sega daleč prek teorije – kot reflektirani opisi lastne kinematografske izkušnje so iskrena izpoved ljubezni do kina, poklon cinefiliji. Poklon, ki ga je, kot rečeno, sprožil Baudry s tem, ko je z alegorijo votline opozoril na specifičnost kinematografske izkušnje. Konceptualno spoznanje in teoretska elaboracija te specifičnosti predstavlja drug premik v teoriji filma, ki ga kaže pripisati Baudryju. Gre za teorijo dispozitiva, katere poudarek je v tem, da je kino zgolj eden od načinov gledanja filmov. Tu je teorijo izdatno podprl razvoj tehnologij – danes je za gledanje filmov na voljo toliko distribucijskih mehanizmov in naprav za prikazovanje, da se včasih res zdi, da kino izumira in da so izpovedi cinefilije dokumenti časa, ki ga ni več. Filme je mogoče distribuirati po internetu, festivali prek interneta predvajajo celo celovečerce, kratke filme si lahko predvajate po mobilni telefonski mreži. Televizijskih sprejemnikov je toliko vrst, da je skoraj nemogoče naštetih vse; najnovejši so ravnega zaslona in visoke ločljivosti, osnova je lahko plazma, lahko tekoči kristali, katodna cev zanesljivo izginja, lahko pa izgine tudi televizor in namesto njega uporabite projektor, podobno kot v kinu. Seveda lahko uporabite tudi računalnik, kjer je zaslonov spet malo morje, tudi po dimenzijah računalnikov, od stacionarnega in prenosnega do sub-notebooka in dlančnika. Tu so seveda tudi zasloni v javnih prostorih, ki praktično po celi zemeljski obli izrivajo plakate – ne le kot je to prislovično še iz časov *billboardov*, na newyorškem Times Squaru, temveč na vseh postajališčih podzemnih železnic in podobnih javnih krajih, od Tokia do Dunaja, plakate nadomeščajo zasloni, kjer lahko med čakanjem preberete, kdaj pripelje naslednji vlak in kakšno bo vreme, predvsem pa seveda gledate (kratke, informativne ... a vsekakor) filme.

Vse to na prvi pogled zanika aktualnost Baudryjeve rabe alegorije votline za opis izkušnje filma, a hkrati mu, na drugi ravni, prav to toliko bolj odločno pritrudi. Kajti zakaj, čemu bi – ob vseh možnostih, ki jih imamo danes za to, da gledamo filme, brez zapovedane nepremičnosti in drugih prisil in omejitev, kadarkoli, kjerkoli – še vedno hodili v kino? Zakaj bi se, ob vsesplošnem pomanjkanju časa, prepuščali zamudnemu ritualu obiskovanja kinodvoran – ko bi kinematografska izkušnja ne bila posebna izkušnja, tako posebna, da je ne more nadomestiti nič drugega.

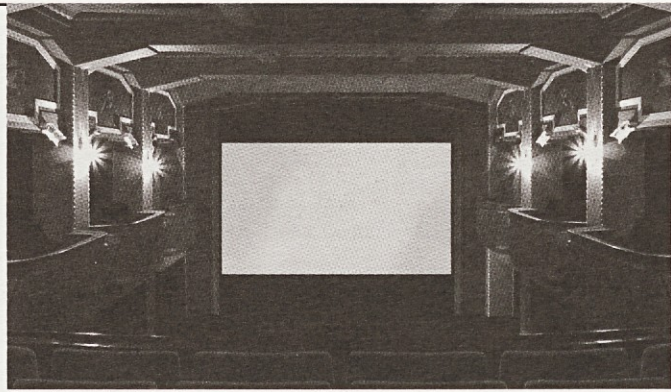
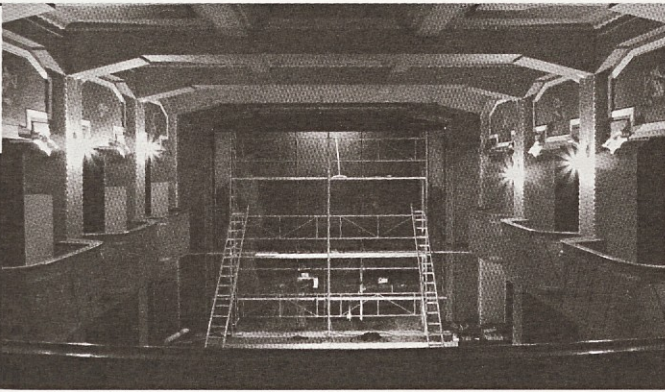
Zakaj kino ni izumrl? Zato, ker nikoli ni bil izumljen. Na neki način, kot možnost, kot želja, je vedno že obstajal, v tem smislu ga ni bilo prav nič treba izumljati. Za Baudryja je alegorija votline znamenje želje, ki poganja izum kina in zgodovino njegovega izumljanja. Zgodovinarji kina, pravi, so primorani brskati po predzgodovini, da bi našli njegov začetek, a to počno zaman. Magična lanterna, praxinoskop, optično gledališče, kamera obskura ..., več kot je novih izkopenin, več je izumov in težje je najti izvor tistega pravega prvega v verigi kinematografskih izumov. Morda sta bila celo slikarstvo in gledališče, zaradi pomanjkanja primernih tehnoloških in ekonomskih pogojev, zgolj predhodnica v pri-

bliževanju temu, kar je čisto poseben aspekt njegovega delovanja in ka samo kino lahko v polnosti udejanji. V tem smislu ni nobenega pravega pravega izuma kina, kajti preden se pojavi kot rezultat določenega stanja družbenega razvoja in določenih tehničnih pogojev, ki so bili potrebni za njegovo izpopolnitev, je kino obstajal na ravni potencialne možnosti, kot želja po neke vrste izgubljeni zadovoljitvi. Po tem, česar ni Česar si niti ne predstavljaš, a ko na to naletiš, veš, da je to to. Ne vse kar-si-želiš za rojstni dan ali novo leto, temveč – čimveč-tega-za-kar-niti-ne-veš-a-ko-boš-spoznal-boš-vedel-da-je-to-tisto-kar-si-si-od-nekdaj-želel. Obstoj produktivnega potenciala domišljije. Kinematografska izkušnja je izkušnja pozitivnega pomena, te produktivne podmene domišljije. Vsak drug način gledanja filma sicer lahko prinaša isti film, ne pri nese pa tistega, česar ni – zadovoljena so pričakovanja, ne pa tudi pričakovanje nepričakovanega. Dobite, kar so vam obljubili – informacije zgodbe, zvezde ..., ob njih se vam zazdi tudi vaše življenje bolj obveščeno, bolj vznemirljivo in bolj zvezdniško, vendar ste prikrajšani za proces – za tisto skrivnostno, nikoli v celoti doumljivo transformacijo, ki se v celoti odvija v vas samih, ne da bi točno vedeli, zakaj in kako, ko se iz razpadajočega, z morsko travo prekritega trupla na morski obali razvija je najlepši utopljenec na svetu.

Morda, ob poplavi drugih načinov gledanja filma, res postopoma pozabljamo, da je kaj takega sploh mogoče – tako se zdi, ko na primer poslušamo, da Škafarjevemu filmu *Peterka: leto odločitve* manjka informacij, kot bi bila televizija merilo za ocenjevanje kina. A nas Marquezova pripoved o *Najlepšem mrtvecu na svetu* spomni, da vendar obstaja tudi kino brez kina, da kina ni bilo treba izumiti, ker je vedno že bil, in obenem opiše, nazorno, prijazno in razumljivo, proces, ki ga vedno znova doživimo v kinu in zaradi česar kino potrebujemo in ga bomo potrebovali, razvoju novih možnosti gledanja filmov, in preziru do sanjačev navkljub.

Pravzaprav sta oba, Platon in Marx, enako prispevala k temu, da domišljijo razumemo skoraj še izključno negativno – kot utvaro, iluzijo, slepilost. Jean-Michel Roux je posnel izjemen celovečerec o nevidnih prebivalcih Islandije (*Enquête sur le monde invisible*/Raziskovanje nevidnega sveta, 2002), veliko vrst jih je, škrti, palčki, duhovi ..., kot "nevidna bitja" so postali skoraj enakopravni prebivalci te države – zemljevidi njihovih naselij in poti postajajo legitimen del zemljevida Islandije, upoštevajo jih pri načrtovanju novogradenj in gradnji cest, o srečanjih z njimi pripovedujejo ne samo otroci in vidci, temveč tudi policisti, učiteljice državnik. Pa je doslej vsak, ki sem mu, kot neko mini antropološko študijo, želela pokazati ta film v Ljubljani, hitro menjal temo. Ljudje se celopogovarjamo težko o nečem, česar ni, kar nima neposredne uporabnosti, neposrednega namena. Umetnost in znanost, zadnja stoletja še edini, ki sta si smeli privoščiti, da sta neuporabni – celo po definiciji, umetnost naj bi bila nekaj drugega od uporabne umetnosti –, so sodobni načini financiranja celo v Evropi, tej privilegirani enklavi nekoristnega v utilitarističnem univerzumu multinacionalk, podvrgli diktatu razpisnih pogojev in neposredne izmerljivosti rezultatov. Domišljija je pregnana na skrajni družbeni rob. Sposobnost predstavljanja onkraj vidnega in neposredno dostopnega nima nobene pozitivne vrednosti, samo še neproduktivno sanjarjenje je.

Pozabili smo – tudi tisti, ki prisegajo na izjemen pomen znanosti, ali pa denimo branja, morda oni najprej –, da bi brez sposobnosti, da si predstavljamo nepredstavljivo, ljudje ne znali brati, tudi osnovnih matema-



Kinodvor, oktober 2003

tičnih operacij bi ne zmogli, kajti tudi števil ne bi prepoznali. Zgodovinski, morda celo največji korak v razvoju človeka je bila pač sposobnost zamišljanja – da številka dve lahko pomeni dve kravi (šlo je, zgodovinsko, za beleženje stanja, evidenco, inventuro) tudi, kadar nista fizično prisotni, še več, da ima 2 isti pomen, ne glede na to, ali gre za kravi ali hruški, pa celo, če je eno krava in drugo hruška.

Seveda med sodobnimi tehnologijami najdemo tudi drugo linijo razvoja. Poleg tiste, ki gibljive slike razširja na najbolj nemogoče nosilce in najbolj vsakdanje situacije, situacije, kjer je pozornost še bistveno bolj minljiva in manj zanesljiva kot pred televizorjem, ki jo vodi zahteva po popolni razpoložljivosti, do zasičenosti, nekakšen antikino, kamor seveda sodi tudi multipleks – poleg teh torej obstajajo tudi tehnologije vizualnega, ki jih poganja tista želja, katere vzorčno utelešenje je kino. Gre za zelo različne tehnologije potopitve, ki – kako pa drugače – vse po vrsti temeljijo na alegoriji votline, na dispozitivu kina, razvitem do skrajnosti, na sposobnosti, da te totalno prevzamejo, zajamejo, posrkajo. Za razliko od tehnologij multipleksa, ki ponujajo informacije, zgodbe in zvezde, se ta druga vrsta tehnologij osredotoča na sam proces: informacije, zgodbe ali zvezde so nepomembne ali jih celo ni, to, kar šteje, je sama potopitev. Spekter je širok, od običajnih računalniških iger do interaktivne televizije, od zabaviščnih parkov do trodimenzionalnega kina, celo kiberprostor je, z besedami njegovega izumitelja Williama Gibsona, ena taka konsenzualna halucinacija.

Mnogi so v zgodbo o konsenzualni halucinaciji vključili tudi branje, za B. Andersona je na primer narod zamišljena skupnost – skupnost ljudi, ki ob isti uri berejo jutranji časopis in si ob tem v svojih glavah zamišljajo iste dogodke.

Ko se knjiga in kino skupaj znajmeta v območju domišljije, se običajno začne tekma, katere zmagovalc je znan. Knjiga menda daje bistveno več prostora domišljiji enostavno zato, ker nima podob. Ugovor, da je tudi film treba znati brati, dodatno zaplete stvari – pokaže pa, da je vprašanje o intenzivnosti v osnovi zgrešeno, saj ne gre za stopnjo bližine, temveč enostavno drugačen odnos. Kar nam, nazorno in brez vrednostnih in ideoloških pretenzij, pokaže Marquez, ko z zgodbo o dogodku v revni kolumbijski vasi na obali Pacifika opiše to, kar je bistvo kina in kar ljudje širom sveta vsakodnevno doživljamo v kinu. Knjiga opisuje, v kinu doživljamo. *Najlepši utopljenec na svetu* opisuje, kako se razpadajoče truplo transformira v najlepšega utopljenca na svetu. V kinu vsakič znova doživljamo transformacijo, ko mrtve podobe na platnu zaživijo v nas samih. Knjiga prinaša nekaj drugega, bralka ali bralec potrebuje opis, naš postopek zamišljanja je voden, usmerjan, interpretiran. Kino je prostor, kjer poteka proces zamišljanja sam. Knjiga je interpretacija – kino je prava stvar. A tudi v kinu, vemo, je potrebnih kup vodil, od vstopnice do teme in tišine v dvorani. Dva dispozitiva, potrebujemo oba – ker bi se brez možnosti, da v sebi oživljamo mrtvece, mi sami spremenili v žive mrličee.

Literatura:

Ekran 9–10/Problemi 12 (1983)

Gabriel Garcia Marquez: *The Handsomest Drowned Man in the World* (1972)

M. Rieser, A. Zapp (ur.): *New Screen Media* (BFI in ZKM, 2003)

P. Rosen (ur.): *Narrative, Apparatus, Ideology* (Columbia University Press, 1986)

Z. Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme* (DZS, 1987)

CINEFILIJJA

(odlomek iz eseja *Kino in televizija: Laj in Ojdip*)

Kino je poseben prostor, v katerega nam je dopuščen zgolj omejen dostop. To ni naš prostor, to je nadzorovan javni prostor, kamor vstopamo v skladu s predpisanimi pravili – plačilo vstopnice, prihod ob določeni uri – in se pri tem strinjamo, da se bomo obnašali skladno z drugimi uveljavljenimi navadami. Te navade se nedvomno razlikujejo glede na kulturno okolje, v katerem se odvija projekcija, vsaj v Evropi pa velja ustaljen dogovor, da v kinu sedimo, ne govorimo in posvečamo pozornost filmu. Uklonimo se – in s tem, ko smo se uklonili, lahko vstopimo v drugačen način bivanja, v kraljestvo fantazije. Ta postopek je v svojem bistvu posvečen. Sam po sebi ni religiozen, vendar je zelo blizu delovanju religije. Kolektivno podrejanje pravilom in ritualom omogoča posamezniku neko stopnjo epifanije. Tako ni nič čudnega, da gre lahko film v tem posebnem prostoru tudi prek roba.

Po drugi strani pa televizija zavzema popolnoma drugačen prostor, o katerem ne moremo govoriti, da vsebuje kako posvečeno razsežnost. Televizijo imamo za pravico, ki nam v naši družbi pripada. To je družbena potreba na enak način, kot je družbena potreba vodovod. Določa temeljno civilizacijsko raven sodobne zahodne Evrope. Peščica gospodinjstev (v Veliki Britaniji jih je manj kot dva odstotka), ki nima televizorja, je v veliki meri odrezana od normalnih družbenih stikov. Njihovi prebivalci težje sledijo tekočim dogodkom, časopisna poročila pa so zanje polna lukenj, kajti v načinu, kako naša družba govori sama s seboj, ima televizija temeljno in osrednjo vlogo.

Prevedel G. B.

john ellis