

# SLONOVSKA UMETNOST PROTI TERMITSKI UMETNOSTI

MANNY FARBER, 1962

PREVOD: UROŠ ZORMAN

**R**azlog za nesposobnost, medlost današnje umetnosti gre v veliki meri iskati v njeni težnji po prelomu s tradicijo in istočasnem iracionalnem prilagajanju zapakirani obliki ter žlahtni inerciji stare, gosto tkane evropske mojstrovine.

Napredno slikarstvo je dolgo trpelo zaradi tega izrabljenega pojmovanja mojstrovine – se osvobodilo njegovih omejujočih določil in se podalo samomorilski improvizaciji naproti, s čimer je tvegalo, da bo prislo nikamor in povsod, nezadržno, željno, nečastihlepno; in vendar se je znotraj iste slike strogo držalo roba platna in brez izjeme upoštevalo dragocenost vsakega centimetra razpoložljivega prostora. Klasičen primer te inercije je Cézannovo slikarstvo: v njegovih hišnih delih gozdov okrog Aix-en-Provence se pojavi nekaj točk zvonečega, vreščičega vznemirjenja, kjer slikar zagriže v tisto, kar je sam poimenoval »drobno vzburjenje«, premikanje drevesnega debla, neskončno majhni konflikti komplementarnih barv v svetlem podarku na pročelju kmečke hiše. Ostali deli vsakega platna so zadušljivi amalgami teže, gostote, strukture, leska – povezani s samopoveličevalno mojstrovino. Ko se oddaljuje od edinstvene, osebne vizije, ki ga zanima, njegovo slikanje ne ponuja več nič in postaja zmeden: stvar uravnoteževanja krivulj za njegovo strnjeno kompozicijo, plastenja barv, zapolnjevanja slike do roba. Cézanne je ironično zapustil ekspozice o svojem puščobnem zaključnem delu v zastrašujoče iskrenih akvarelih, posameznih nedokončanih oljnih slikah (rdečkast portret njegove žene na sončnem, z listjem obsutem dvorišču), kjer se odpove vsemu razen svoji opazni fascinaciji z najmanjšimi interakcijami.

Ideja o umetnosti kot o dragem kosu strogo urejene površine, tako logične kot magične, teži talent vseh modernih slikarjev, od Motherwella do Andyja Warhola. Motherwellov zasebni glas (vznemirljiva drama, kjer se srečujejo ambivalentne oblike, aromatična čutnost, ki vznikla iz nalaganja tankih plasti hladnih, pretkano klišejskih, hedonističnih barv) je obsojen na propad, ko mora umetnik te male užitke raztegniti v velika, nadzorovana dela. Z nenehnim

vračanjem k nesmiselnim prizadevanjem (polnjenje ogromnih jajčastih oblik, urejanje trimetrskega pravokotnika s praznimi koti, ki nakazujejo sibirske stepe v najhladnejšem obdobju) Motherwell na koncu dospo do strašanskih količin zglajenega blišča, kompozicije, ki je tako velikopotezno in vprašljivo naslikana, da dobimo občutek, da prefinjeni električni obrisi drobijo notranjo krhko materijo. Vsi slikarski tajkuni svojo posebno slast (De Kooningove sabljaste oblike; Warholovo minuciozno spoprijemanje s potekom risarske linije in lastnostmi grafičnega tiska; težaško delo Jamesa Dinea, ki stilizirane oblike polni od enega konca do drugega z eno negibno barvo) običajno napravijo v iskanju kontinuitete, harmonije, ki ga zahteva izdelava mojstrovine. Slika, kip, instalacija postanejo zevajoči izdelki pretirane tehnike, ki vrešči od precioznosti, slave, častihlepija; daleč v notranjosti so drobni nosilci umetnikovega podpisa, ki so zdaj z mašili, razuzdanostjo, pretvarjanjem, ki jih zahteva povezovanje današnje estetike z elementi tradicionalne grške umetnosti, postali izumetničenost.

Film je bil vedno sumljivo vdan termitskoumetniškimi težnjami. Dobro delo se običajno porodi, takrat ko se ustvarjalci (Stanli in Olio, dvojec Howarda Hawksa in Williama Faulknerja pri predelavi prve polovice romana Raymonda Chandlerja *The Big Sleep*) ne pehajo za pozlačeno kulturo, temveč se lotijo neke vrste potratno garaškega podjetja, ki ni umeščeno nikamor in za nikogar. Pri tej termitski-trakuljasti-gobasti-mahovni umetnosti je zanimivo, da vselej napreduje prek glodanja svojih lastnih meja in na svoji poti najverjetneje pušča le sledi zavzetega, marljivega, razmršenega početja.

Najbolj inkluziven opis umetnosti je, da si podobno kot termiti poišče pot skozi zidove partikularizacije, pri čemer ni videti, da bi imel umetnik v mislih kaj drugega, kot da razgloda neposredne meje svoje umetnosti in jih spremeni v pogoje nadaljnjih dosežkov. Stanli in Olio sta v nekaterih svojih najnadležnejših in najbolj burkastih filmih, na primer *Hog Wild* (1930, James Parrott), dejansko del odlične parodije o ljudeh, ki so prebrali vse knjige *Kako uspeti*; a pri

uporabi svojega znanja sta instinktivno prešla k termitskemu delovanju.

Eno dobrih termitskih uprizoritev (John Wayne kot zbegani kavboj v neresničnem, studijskem mestu, naseljenem s pustimi, monotonimi igralci, ki jih zaznamujejo predvsem napudrani obrazi) najdemo v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) Johna Forda. Boljše Fordove filme od tega je pokvarila ravnodušno dostojanstvena irska osebnost, ki izbere zaobljeno, napihnjeno igro, silhuete jezdecev, ožarjene z zlatim sončnim zahodom, vzdolž obronkov gora in ponovitve, kjer so velika telesa natepena skupaj v ritmično zavutih kompozicijah v slogu Rose Bonheur. Waynovno igro zaznamuje nekakšen potepinski duh, udobno zleknen je silovito in zabavno nasprotje meglene, ravnodušnega filmskega življenja, ki ga obdaja. V preveč spokojnem arizonskem mestecu, kjer so prejšnji večer posadili kaktuse in nostalgični igralci igrajo svojo stereotipno vlogo pijancev, strahopetnežev, pohlepnežev, je Wayne termitski igralec, ki ga zanima le drobcen košček sedanjosti, v katerega zagriže z očarljivo profesionalnostjo in obvladaško sedi na svojem stolu, naslonjenem na zid, ter opazuje izpeto, pretirano igro (Lee Marvin). Stopa s hitrostjo trakulje, zasledimo le kak košček pronicljive, notranje igre – obraz z ostrimi potezami, poln zagrenjenosti, ljubosumja, razkošno brezdelno veliko telo ... že davno se je naveličal bučnih iger, ki se jih gredo stari kavboji kot John Ford.

Najboljših primerov termitske umetnosti pa ne najdemo v filmu, temveč tam, kjer kultura ni v žarišču, tako da je mojster lahko prostaški, samovoljen, potraten, trmasto zatopljen sam vase, ustvarja brezkompromisno umetnost in se ne meni za rezultate. Posamezen časopisni prispevek marljivega veččaka, ki ga prevzame vznemirljiv dogodek (Joe Alsop ali Ted Lewis med predsedniškimi volitvami), ali strokovnjaka za eksplozije, ko se predrami sredi velikega finala svojih priljubljenih negativcev (Dick Young); teve produkcija *The Iceman Cometh* s sijajnimi primeri malomarne, frfljajoče igre Myrona McCormacka, Jasona Robardsa in drugih; zadnjih nekaj detektivskih romanov Ros-



sa Macdonalda in večina plazeče gostobesednosti ter uravnoveženega opozarjanja na dejstva v pismih, ki jih je Raymond Chandler pred leti zbral v komaj opaženi knjigi, ki je zelo lep sodoben primer popularne kritike; teve razprave Williama Buckleyja, preden se je odrekel svoji spretnosti divergentnega protinapada in se vrغل naravnost v središče vprašanja, kot v primeru nemirov ob vpisu Jamesa Mereditha na Misisipijsko univerzo.

Pri filmu so pisci in režiserji preveč v oblasti nertermske umetnosti, da bi se nenasiten termski umetnik lahko prikradel za kaj več kot nekaj prizorov. Celo dosežek revolveraške vloge Johna Waynea izpuhti v strelskem dvoboju, ki je prenapet z navzkrižnimi koti kamere, igro svetlobe in teme, ritualiziranim gibanjem in držo. V filmu *Osamljenost maratonca* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962, Tony Richardson) se piscu (Alanu Sillitoeu) zdi, da je treba drobce iz delinkventove kariere združiti v konvencionalno zgodbo. Model, za katerega se Sillitoe odloči – povezovanje celote na način, ki vsak fragment prikaže kot med treningom obujen spomin – privede do ponavljajočih se prizorov fanta, ki teče. Celo kakšna bleščeča atletska zvezda, na primer Peter Snell, bi iz teh tekaških treningov le težka napravila nekaj, kar bi bilo vredno gledalčevega časa, čeprav so, da bi poživili otopelo dolgočasnost tega sukanja navzgor in navzdol in naokrog po živopisnem angleškem podeželju, na soundtrack zmetali poceni zvoke približka džezovske trobente Bunnyja Berigana.

Mojstrska umetnost, reminiscenca zloščenih vlačilcev tobaka in lesenih ponijev za na trate, kupljenih na slonovskih dražbah pred desetletji, si je prisvojila preobljudeno umetnost televizije in kina. Trije grehi slonovske umetnosti so: (1) dogajanje uokvirja z enim skupnim vzorcem, (2) skozi vsako prigodo, lik, situacijo vleče rdečo nit in (3) v vsakem centimetru platna vidi potencialen prostor za ustvarjalnost, ki lahko pobere nagrade. *Krvavi denar* (Requiem for a Heavyweight, 1962, Ralph Nelson) je tako silno okrašen s sijajno tehniko, da lahko Anthony Quinn le v enem prizoru – skoraj nepismeni boksar (Quinn) v zaposlitvenem uradu pride v roke neznosno prijaznega uslužbenca – uporabi svoj način igranja, ki v celoti prezira odvečno umetnost in počasi napreduje z jasno predstavo in popolno zatopljenostjo v snov igranja. Dober primer škode, ki jo povzroča kontinuiteta, je Antonionijska *Noč* (La Notte, 1961, Michelangelo Antonioni) – vse od otvoritvenega prizora z na smrt bolnim plemenitim kritikom, ki ga obiščeta draga prijatelja. Prizor poteka dobro, a režiser mučno dolgo vleče njegovo nit, gledalca bega z dialogom o umetnosti, ki je nezrelo enodimenzionalen, da bi zapolnil časovni interval, vplete umetniški posnetek helikopterja, nadaljuje z vtisi žalosti (ki jih ni mogoče zaigrati) Jeanne Moreau in Marcella Mastroiannija zunaj bolnišnice in nazadnje – nekaj kolutov pozneje – sledi smešen dostavek v obliki pogovora med Moreaujevo in Mastroiannijem, ki opisujeta »pomen« kritika kot prijatelja in še nekaj

drugih mistifikacij o ubogem revežu. Filmi Tonyja Richardsons, ki jih imajo obiskovalci art kinodvoran tako radi, so neprekosljivi primeri zgrešenega kadiranja, blokiranja dogajanja z vzvišenimi idejami ali snemalnih učinkov, pobranih iz Visoke umetnosti.

Glavna poteza filmov Tonyja Richardsons (*Okus po medu* [A Taste of Honey, 1961], *Osamljenost maratonca*) je prirojen občutek za režijo domačnosti, ki pritegne tudi neuspešne (zdi se, da se celo zrak v njegovih belih sobah spopada s tipom pobalina, s katerim so zaznamovani njegovi mladi ali stari liki). S svojo »toplo« naklonjenostjo snovi, ki jo režira, potrpežljivim vztrajanjem v zmedi, podobnim okorni neučakovanosti policajja, ki se ne plazi po podrobnostih, temveč kvečjemu leno, ritensko zadene vanje. Richardson lahko svojo izjemno, hitropotezno, sedentarno vlogo uprizori skoraj v vsaki situaciji – ponoči, pred bleščavim izložbenim oknom ali v kupeju vlaka, kamor se zatečeta dva para najstniških, presenetljivo razvnetih zaljubljenec. Richardsonova spretnost prepričevanja gledalca, da je Tam in da se mu nikamor ne mudi, doseže vrhunec v domovih, stanovanjih, umetniških mansardah, hlevom podobnih stanovanjih, kjer se spremeni v akademskega brata Walkerja Evansa: ko gledalčeve oči vodi po skritih tirih – k vzorcem rok, obrabljenemu lesu, neusmiljenemu občutku, ki tiči v drobnih marmornih očeh, občasno celo soba navidez prevzame obliko, ko vanjo vstopi detektiv zabuhlega obraza ali dekle polno pričakovanja med svojim prvim iskanjem lastne sobe. V kuhinjskem prizoru, kjer se otroški tatič in od službe izčrpani detektiv nervozno žreta med seboj, Richardsonov talent za postranska sporočila prizor razbije, ne da bi na kaj opozarjal ali kar iz navade poudarjal; skozi različne do kosti oguljene, kot stare krpe sive snovi se pregleda z elegantnim zaključkom dveh nesimpatičnih nasprotnikov, ki se še vedno zapletata v spopade v eni prvih situaciji, ki verodostojno preobrne pretirano prizadevno filmsko dogajanje – s prikazom težke, mučne eksistence v deževni in plundrasti mokroti.

Richardsonova spretnost skrajno doživete obdelave postranskih epizod pa je vendarle vselej neločljivo povezana z njegovo navado, da prizorom natika komate imenitnosti, podoba tako oblikuje po vzorcu, ki kaže na izkušnost, večšino ter zagotovljen, previden humor. Njegove prvovrstne zvezde (od Richarda Burtona do Toma Courtenajja) zapadajo v ponarejena čustva in prisiljene gibe, kar kaže, da so ujeti v položeno sceno veseloigre: Rita Tushingham v zabaviščnem parku (uveljavljen filmski kraj za prikazovanje likov, ki jim je plug bolj domač kot izkaznica za knjižnico) pri merjenju s pištolo uporabi splošno znano komično razporeditev čeljusti in obrvi. Druga imenitnost, ki jo je Richardson pobral iz pomembnih *objéts d'art* (Dubuffeta, Larryja Riversa, ustvarjalca Dicka Tracyja), je mreža slabih posledic, ki dokazuje, da imajo njegovi ljudje nesrečo v življenju. Ta kult zanese tudi Toma Courtenajja (zadnjega jeznega fanta v *Maratoncu*), ki

se ponižuje, podaljšuje, preobraža v derviša s simptomom plesa svetega Vida, kar se manifestira v njegovih čeljustnih mišicah, vekah. Ko Richardson svoje skoraj klateže polepša z nazobčano gostimi pričeskami in posebnim načinom hoje v visokih petah, pri katerem dobimo občutek, da sta peti različno visoki in se pogrezata v obrabljen parket, poteze postajajo vse bolj elegantne in varljive (najslabša poteza: jezne oči, ki napeljujejo na prazne očesne votline iz stripov Orphan Annie). Njegovi igralci večinoma postanejo zlomljeni, neverjetni dolgočasneži, čeprav je med njimi ena skoraj simpatična igralka – okrogla dreiserijanska punca v *Long Distance Runner*, ki zaigra na termski način in zelo elegantno. Paketni umetnik Richardson pa še drugače zavija svoje izdelke: prizore združuje v krasne potopise, na prizorišče krosa namesti kozmični simbol, ki slučajno potolče Michaela Redgravea, groteskno razposajenega ravnatelja, ki zaradi ene tekaške tekme razburi celo borstalsko skupnost.

Skupni imenovalc vsega tega marljivega početja je pravzaprav režiserjeva in scenaristova potreba po pretiranem osveščanju gledalca s prikazanim: vsako situacijo ali lik s prepoznavnimi detajli in priliznim sočutjem napihmeta kot prilagodljivo zračnico. To pretirano osveščanje pravzaprav služi za pomiritev domnevnih starih sovražnikov – akademske in oglaševalske umetnosti.

Zgled slonovske umetnosti, zlasti kritikom tako ljube odlike prežemanja vsake pore umetniškega dela z svetlečim Stilom in kreativno Energijo, je François Truffaut. Truffautova *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962) ter *Streljajte na pianista* (Tirez sur le pianiste, 1960), dve perpetuum mobile zobati kolesji, ki ju je izumil francoski Rube Goldberg, prekašata očitnejše pripomočke *Krvavega denarja* ter celo jasnejše, ostrejšje novinarstvo filma *Štiristo udarcev* (Les Quatre cents coups, 1959, François Truffaut).

Truffautovo prikrito sporočilo, ki se razkriva v njegovem henrymillerjevskem, adolescentnem dvokolutnem filmu o otrocih, ki zasledujejo zaljubljeni par (nepozabno drzna podoba: otroci ovohavajo sedež kolesa, s katerega je ravno sestopilo dekle, v tipični maniri voajeristične pornografske umetnosti), je nekakšno obrnjeno odraščanje, kjer ljudje odraščajo nazaj v otroštvo. Samomor postane igra, hiše so videti kot škatlaste igrače – smeh, smrt, gašenje ognja – vse se zdi reducirano na neko neresnično nedolžnost otroških mitov. Resnična nedolžnost filma *Jules in Jim* je v pisanju, ki je odvisno od tega, da ima gledalec enako naiven ali adolescenten pogled na izprijenost seksa, ki je implicitna v umazanih igrakah med moškima in dekletom.

Truffautove zgodbe (vse ženske so negativke; učitelj je prikazan skozi oči šolskega smrkavca; vsi junaki so neverjetno nedolžni, neverjetno preganjani) in liki dajejo občutek, da so privezani z elastiko, čeprav se pretvarja, da obnavlja filme iz tridesetih z njihovim svobodnim zaporedjem in neodvisnim spreminjan-



jem smeri. Od *Štiristo udarcev* naprej so njegovi filmi zvezani z njegovo ovirajočo predstavo o tem, o čem mora film govoriti. Ta odločnost ljudi in dogodke spreminja v prazne, zibajoče se lutke (*Štiristo udarcev, Pobalini* [Les Mistons, 1957]) iz stripa Miki Miška, ki se animira, če strani hitro obračamo s palcem. S takim pristopom se znebimo vseh naporov in izzivov, predvsem pa nima nobenega smisla, da bi filmu poiskali svobodno obliko.

*Jules in Jim*, tisti Truffautov film, ki se zdi potisnjen v drseče gibanje, je prav tako podoben risanki, a na spodoben, zadržan način. Večina vizualnih učinkov je spet ilustracija težnje k sentimentalni pripovednosti. Truffautovo osredotočanje na to, da bi bil film tekoč in razumljiv, poruši vso kompleksnost in prizore zreducira na pornografske koščke – kot če bi nekdo povedal le zadnjo vrstico dobro znane umazane šale. Prerivanje okrog postelj treh ljubimcev je tako nezainteresirano, da vodi v neskončno burlesko. Zakaj ona nenadoma potegne pištolo? (Glej »žensko zlobnost« zgoraj.) Zakaj z avtom zapelje z mostu? (Negativci morajo biti kaznovani.) Itd.

Pri filmu *Jules in Jim* dobimo občutek, da so ga posneli skozi filter, ki je odstranil vse razen Truffautove suhe igrivosti z dialogi in deminutivne pointilistične senzibilnosti. Vrhunec tega *ljubezen času je pavliha bedni* filma je najbrž naslednji prizor: lenoben popoldan v koči (kaj je zgodilo s kočami?) z Jeanne Moreau, ki svoja ljubimca draži z neskončno popevko. Večji del napetosti prizora izhaja iz Truffautovega besedila – klepetavega, razigranega drdranja, ki naj bi dokazovalo piščevo prefinjenost, bogsigavedi glede česa – in idiotskega osredotočanja na nepomembne detajle obrazov ali celo pohištva (mirovanje gugalnika postane nazoren nadomestek za psihologijo). Bistveno je, da prizori sami, če jim odvezamo to nesmiselno razigranost, ostanejo brez napetosti, dramske ali psihološke.

Dolgočasje, ki ga sproža Truffaut – da o nadležnosti ne govorimo – izhaja iz njegovih posebnih metod izsuševanja vsake oblike življenja iz prizorov (instant filmi?). Po zaslugi njegove naklonjenosti mračni osvetlitvi in dolgim posnetkom niso zatemnjeni samo ljudje, pač pa tudi samo prizorišče grozi, da bo izpuhtelo z roba platna. K temu izpuhtevanju pa moramo prišteti še izginjanje: Truffautove vizualne predstavitve so omejene na vožnje (tek po travnikih, hoja po pariških ulicah itd.), postavitev kamere in dialoške prizore, v katerih raztelesen in kot v risankah *Porky Pig* Mela Blanca spačeno cvileči glasovi poskrbijo za vihrave učinke. V Truffautovem sistemu je umetnost odmaknjena na varno razdaljo in nima moči ali zagona, da bi film prizemljila. Ko skuša gledalec film zgrabiti in se nagiba k njemu, mu uide kot izpuščen papirnat zmaj.

Antonionijeva posebnost je premeščanje kot v šahovski igri, postane avtokratski način režije, ki igralcu vzame energijo in pogum. Antonioni – po srcu dokumentarist, pri katerem se pogosto spomnimo na

Paula Kleeja in pretkanega, spretno jedrnatega, »intelektualnega« Freda Zinnemanna iz njegovega zgodnjega obdobja (*Nasilje* [Act of Violence, 1948]) – svoje nenavadne, tako zelo želene jasne učinke proizvaja z ljubeznijo do šik, manjeristične umetnosti; njegovo platno je srepo, z bočno drsečim gibanjem ter občutkom, da so ljudje zalepljeni na linije ali razdeljeni z vertikalami in horizontalami; zaradi njegove nespособnosti obravnavanja medosebnih odnosov se množice spremenijo v negibne valove, ljubimci v priveske, ki negibno visijo en z drugega in se priložnostno zblizajo kot rožljajoči pločevinasti kosi, a dejansko le redko komunicirajo.

V najboljših poskusih se mu v ustvarjalni proces priplazijo misli o moderni revščini, osamljenosti, votlo sočutje, ki ga žene občutek krivde. Pogosto se zdi, da detajle, posamezne geste – ironična žena s prstom v zraku oriše krog, ko misel potuje k njenim možganom – razjeda osamljenost. Pop džez skupina na milijonarjevi zabavi postane nenamerno srce *Noči*, ki združi začetno središče filma – neizmerna, neskončna zabava. Antonioni s to kombinacijo ravna, kot bi bila ničvredna krama, odvržena na travniku velikega posestva. Njegov film vdihuje in izdihuje, se vrača pogledu na kvartet, ki igra isto, nespremenjeno kičasto glasbo – neumno negibno, popolnoma nepovezano z zabavo, ki se vrti okrog nje. Najbolj ganljiv prizor tega filma so neodločni poskusi plesnih korakov Jeanne Moreau z njenimi mrkami, odtujenimi očmi in usti med pogovorom in prijateljevanjem z glasbeniki. Maska na obrazu Moreaujeve, podpis, ki ga nosijo vsi Antonionijevi igralci, daje vtis, da se bo vsak trenutek razpočila od tako nenadnega nezadržnega napora.

Skupna kvaliteta ali pomanjkljivost, ki družijo očitno raznolike umetnike, kot so Antonioni, Truffaut, Richardson, je strah, strah pred potencialnim življenjem, surovostjo in šokantnostjo filma. Ta strah jih skupaj z njihovim samozavedanjem in poznavanjem filmske zgodovine, ki ju hranijo varno zaklenjena v trezorju, nenehno drži budne. Ta budnost se pri Truffautu kaže kot suho, drhteče bedaštvo. Antonioni z lastno neizčrpano zalogo sentimentalnosti ter potrebo, da svoje oguljene vzorce spremeni v brezoblično plehkost in razvlečenost, sljudast videz filmov, njihove linearne vzorce prekobaca v mračnost.

Absurdnost *Noči in Avanture* je v tem, da je njun režiser pristno zanimiv čudak, ki tega ne prizna. Nardarjen je za drobne, ekscentrične, mikroskopske raziskave, kot tiste Paula Kleeja, ljudi in stvari, ki so v svoji grotesknosti pripeti na zatiralno družbeno ozadje. V nasprotju s Kleejem, ki je ostal pri majhnem in se tako skoraj izognil afektiranosti, pa Antonioni teži k temu, da bi gledalca pritisnil ob zid ter prebupal z mokrimi brisačami umetniškosti in pomembnosti. Na neki točki v *Noči* se nezadovoljna žena, ki se na način, ki ga je Antonioni patentiral, sprehaja po pokrajini, ustavi na prodnatem območju, da bi odlučila velik kos zarjavle pločevine. Ta ikonični veliki plan skoraj nezatnega obupa je verjetno najbolj razkuhan fotografski kliše, a

Antonioni, da bi njegove zgodbe in dogodki kot veliki romani tekli o pomembni snovi, nikoli ne neha mahati s pestmi. Potem imamo tu zanimivo odigran lik povsem obupane mlade nimfomanke, ki skuša posiliti cunjastega junaka; to je velik dogodek, posebej za prvih pet minut filma. Antonioni tu zastrašeno dekle in njeno zanimivo, divje gnezdo las preobteži tako, da jo postavi v tipično kompozicijo iz kompleta prve pomoči – dekle je kot drobna, trpeča žival postavljeno pred horizontalno linijo belega zidu. Pretenciozno lepa podoba, ki uniči mučen učinek prizora.

Ne glede na oznanjeno temo teh filmov neizrečeno dominira misel, da je filmski posel opravil z muzejsko umetnostjo ali pasticciom. Najboljši primer te izgube iluzij je anahronistična razpuščenost filmov *Jules in Jim*, *Peklenska fregata* (Billy Budd, 1962, Peter Ustinov), *Two Weeks in Another Town* (1962, Vincente Minnelli). Ti filmi so videti, kot da so v sedanju padli iz neke preteklosti, ki je postala neuporabna. Ta prepad med slonovskim razmišljanjem in termitskimi izvedbami se kaže v inertnosti in zategnjeni defenzivnosti, ki vpliva na igro Mickeyja Rooneyja v *Krvavem denarju*, Julie Harris v istem filmu in malodušni ogled zapuščene cerkve v *Avanturi*. Take scene in igralci se zdijo tako otopeli in nenavdahnjeni od čustev, ki naj bi jih prikazali, kot potepuhi, ki se skušajo pogreti ob zastareli peči na premog. Ta prepad inertnosti kaže, da sodobni umetniki – vključno s tistimi, ki so izkusili njeno obdobje – ne morejo več razumeti močno zavarovane, ograjene Preteklosti filmske umetnosti.

*Državljan Kane* (Citizen Kane, Orson Welles) je leta 1941 za več let prehitel odločilno spremembo v filmski zgodovini, ko so filmi prešli od stare, tekoče, naturalistične zgodbe k ledeni gori skritih pomenov. Zdaj se je revolucija, ki jo je izzval vznemirljiv, a prisiljen film Orsona Wellea in ki je svoj višek dosegla v petdesetih, iztekla in nasledila jo je nova filmska tehnika, ki se nezaželena pojavlja tudi v filmih, ki so pretežno starega kova. Precej nenavadno je, da film, ki se je najprej podal na to pot, sega v sredino petdesetih in na prvi pogled izgleda tako tradicionalen kot *Pohlep* (Greed, 1924, Erich von Stroheim). Kurosawin *Ikiru* (1952, Akira Kurosawa) je nepričakovani mejnik, ki kaže na nov vase usmerjeni pristop. Lepo povzame vse, za kar si prizadeva termitska umetnost: žuželkam podobno zatopljenost v drobno območje brez središča ali cilja in predvsem usmerjenost na prikaz nekega trenutka brez pretiranega čaščenja, s tem da se na ta dosežek pozabi, takoj ko je mimo; občutek, da nič ni nepogrešljivo, da lahko vse brez škode razsekamo in podremo ter na različne načine predelamo.

Besedna zveza »white elephant« iz besedila Mannyja Farberja *White Elephant Art vs. Termite Art* izhaja iz domnevne navade siamskega kralja, da je svojim sovražnikom podaril belega slona, ki ga je silno drago vzdrževati. V angleščini pomeni nekaj potratnega, a povsem odvečnega.