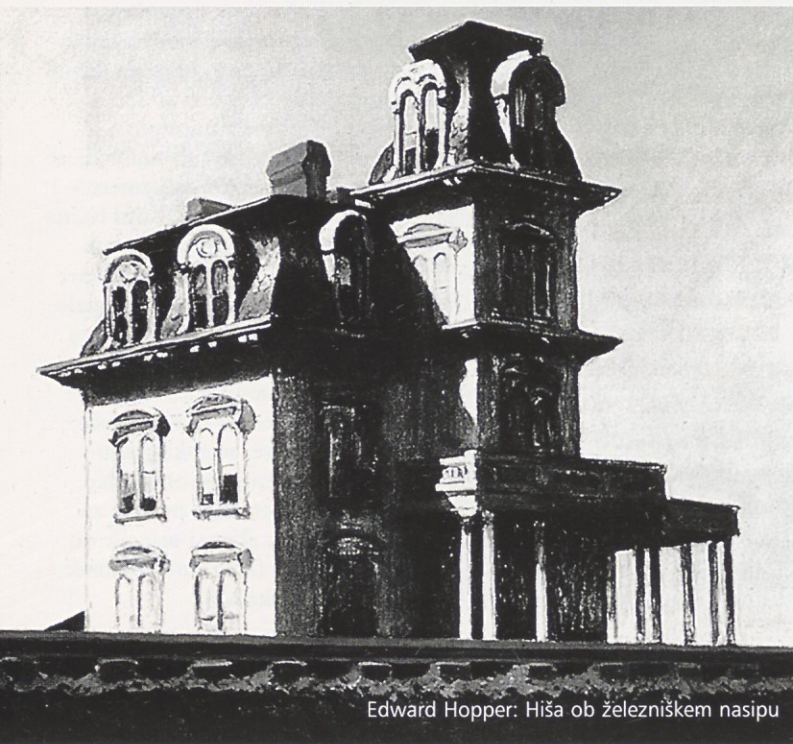


umetnost na prehitevalnem pasu: film?



Edward Hopper: Hiša ob železniškem nasipu

“V 70. letih bomo imeli filmski muzej in ljubitelji filma bodo od časa do časa zavili vanj, da bi si v hladni dvorani, kjer hranijo najboljše letnike, dali pokazati kakšnega starega mojstra, po izvedenskem mnenju poznavalca Coogana original, na trgu umetnin ureden več sto tisoč mark; kakšno uro se bodo tam zvijali na svojih stolčkih, nakar se bodo zablodelih pogledov opotekli na cesto kot pijane race, potem pa z brezhibno sinhroniziranim, pritajenim glasom drug drugemu prišepnili: ‘To pa je komad, pravi Chaplin.’” Vizija filmskega teoretika Rudolfa Arnheima, ki jo je zapisal leta 1929, ko so v Nemčiji pravkar začeli vrteti prve zvočne filme, bi se do konca stoletja že morala uresničiti. Hvala bogu smo še daleč od tega. Resda filmski muzeji obstajajo, samo v Nemčiji štirje, vendar je njihova naloga drugačna od tiste, kakršno opisuje Arnheimova ironična napoved, ki se zgleduje po klasičnem muzeju. Odslužil je tudi njegov poznavalec, *connaisseur*, ki naj bi videl več filmov kot vsi drugi in bil umetniku hkrati prijatelj in menedžer, in čigar ime bi začeli ljudje slej ko prej, tako kot ime van Goghovega dr. Gacheta ali Chaplinovega pobiča Jackieja Coogana, izgovarjati v isti sapi s protagonistovim.

Z začetkom fotografije je umetnost postala javna, dostopna širokim množicam. Sledil je film, sploh prva umetnost, ki se je lahko razvila šele ob množičnem občinstvu. Danes je njen prostor na festivalih in retrospektivah, seveda tudi po televiziji, vsekakor pa zmerom pred širšim občinstvom. Njeno odprtost amorfni publiki, ki ji kdaj pa kdaj pravijo tudi “demokratska”, skušajo upoštevati preobremenjeni filmski muzeji oziroma kinoteke, ki vidijo svojo prvo nalogo v prikazovanju filmov na sploh, pri čemer skušajo podati še njihov zgodovinski kontekst. Za restavriranje se, v primerjavi z visoko umetnostjo, najde komaj kaj sredstev. Primarna muzejska naloga je še vedno zbiranje rekvizitov, snemalnih knjig, zapuščin, skratka vsega tistega, kar ima s filmom opraviti samo še posredno.

Toda film kot artefakt – razstave ob njegovi 100-letnici so to le še dodatno potrdile – se upira običajnemu načinu razstavljanja predmetov v galerijah. Avratičnega doživetja, ki ga v kinu možnost tehnične reprodukcije enkratnega umetniškega dela šele omogoča, ni mogoče obnoviti. S tem je film nevede in nehote postal predhodnik novega načina doživljanja umetnosti. “Muzejev ne maram preveč,” je o eni velikih idej 19. stoletja zapisal Paul Valery, “ideja klasificiranja, konzerviranja in javne rabe je sicer jasna in pravilna, a brez slehernega občutka za užitek. Pri prvem koraku, ko stopim lepim stvarjem naproti, mi neka roka vzame sprehajalno palico, napis na steni prepove kaditi. Žalost, jeza, občudovanje, lepo vreme zunaj, očitki moje vesti, strahospoštovanje pred množico umetnikov marširajo z menoj.”

Prav tako se ni izpolnila neka druga napoved, napoved o filmu kot sedmi in poslednji umetnosti, ki bo v sebi sinkretično povezala vse druge, jih sintetizirala in naredila odvečne. Še vedno imamo muzeje in galerije, ki razstavljajo izključno slike in plastike, pravzaprav več kot kdajkoli. Torej v umetnosti še ni “vse film”, kot so v začetku osemdesetih let opisovali “najnovejše vzdušje na zahodu”. Če se danes na videz vse prepleta z vsem, to še ne pomeni, da lahko stvari prepustimo samim sebi, kot je pod sloganom “anything goes” v osemdesetih zagovarjal kulturolog Feyerabend s svoje katedre na kalifornijski univerzi. Od takrat so se svetovi podob silovito spremenili in danes je mnogo bolj očitno, zakaj moramo v filmu videti vodilno umetnost 20. stoletja: gre za izjemno kompleksen medij podob, ki pa je vendarle s težavo izpolnjeval pričakovanja, ki so mu jih nalagali v času njegovega hitrega zorenja.

Na tem mestu velja potegniti nekaj vzporednic v zgodovini neke nenavadne koeksistence. Kajti danes sta si neenaki sestri, filmska in likovna umetnost, bliže kot kdajkoli, navkljub težavam, s katerimi se srečuje vsak, kdor se želi z obema поблиže spoznati. Svojo tezo bomo skušali podkrepiti ob vsakokratnem ‘state of the art’, načinu, kako sestrski umetnosti reagirata druga na drugo, danes, ko obema grozi razpustitev v medijskemu miksu storitvene družbe.

Vice versa

V kinu je prepovedano gledalca pred sabo vleči za lase ali se s kolenom upirati v njegovo naslonjalo. Prav tako ni zaželeno, da se pogovarjaš s svojo sosedo, lahko pa jo kajpak poljubiš. Od tod sledi

thomas meder

dvoje: film je nema umetnost – za njegovega gledalca, in: njegovo telo je v dobršni meri negibno. Film kot umetnost je še vedno predvsem umetnost za oko, ki se sama približa gledalcu in ne obratno. Na to med drugim napotujeta tudi obe značilni formi filmske podobe, panorama v splošnem planu in zelo veliki plan, ki lahko človeško oko pokaže v širini štirinajstih metrov, ne da bi nas to še začudilo. Kinodvorana je prostor vzvišenega obreda, sicer z varnostno razdaljo in brez globljih zavez.

Fascinaciji gledalčevega pogleda so sledili umetniki, ki so se lotili filmskih podob. Gledalcu so pustili njegovo svobodo; tako ni več soočen z dispozitivom pogleda, ki ga predvideva film, a tudi klasično slikarsko platno. Elektronizacija nosilcev podobe je prispevala svoje k temu, da umetniki obidejo ustvarjanje podob, ki še predpostavljajo neko svojo zunanost, in uporabljajo že narejene podobe. Klasični gledalec ni le izgubil svojega mesta pred novimi podobami, ampak mu tudi same podobe uhajajo. Podobe so materialni objekti, na katerih moramo videti nekaj, česar na mestu, kamor gledamo, sploh ni, je umetnostni teoretik Konrad Fiedler vedel že ob izteku prejšnjega stoletja.

Preroška daljnosežnost te trditve se je vsekakor šele morala dokazati. Skozi 20. stoletje je zvesto posnemanje narave v umetnosti umiral počasno smrti. Če je ta smrt naposled vendarle dosegla tudi filmske podobe, ki se jim pripisuje zvesto posnemanje, potem bi bilo edino dosledno, da celotni postopek ironično obrnemo in začnemo podobe razlagati s podobami. To pomeni radikalno slovo od predstave o možnosti avtentične reprezentacije sveta in namesto nje naslonitev na prezenčno realnost podobe same. Skratka: mimikrija namesto mimezisa.

K temu sodi tudi to, da so izbrane filmske podobe sodobnih umetnikov očiščene ne le zvoka in glasbe, temveč tudi in predvsem zgodbe – tj. zgodbe, ki so jim nekoč pripadale. Seveda gre tu zmerom za filmsko močne trenutke, kakršne sta iz ameriškega žanrskega filma izločila Andy Warhol ali Cindy Sherman in jih prevedla v muzejski umetniški eksponat. Njune ikone ne terjajo več poznavanja njihove filmske matrice; nasprotno pa nove podobe, če pozorneje sledimo njihovem razvoju, obravnavajo že v filmski fikciji prisotno nemožnost resničnega gibanja in/ali nemožnost videnja njihovih likov in s tem reflektirajo pogled v filmu, kot na primer Fred Astaire v *Kraljevski poroki* (*Royal Wedding*, 1951), ko odpleše step navpik po steni in prek stropa ter se pri tem veselo smehlja. Ali nesmiselno poigravanje Monice Vitti z rečmi, njeni izgubljeni pogledi v filmih Michelangela Antonionija na začetku šestdesetih let, ki so vse prej kot *road-movieji* in vendar je njihov motiv gibanje skozi prostor. Ali v *Iskalcih* (*The Searchers*, 1956), 1951) grozljiv pogled na mrtva ljubimca, ki ju gledalec ne vidi, zato pa pogled nanju toliko bolj presune Johna Wayna, da kot kak angel maščevalec sedem let preiskuje cel jug Združenih držav, da bi na koncu doživel trenutek milosti. In Hitchcockov v dvojnem smislu impotentni James Stewart, čigar edino orožje proti morilcu Raymond Burru je predimenzioniran teleobjektiv. In končno Rosselinijev nedolžni Edmund, skozi čigar ali, bolje, v čigar očeh vstane vse materialno in moralno uboštvo povojnega časa v *Nemčiji leta nič* (*Allemania, anno zero*, 1946), enem slej ko prej najstrašnejših filmov, prav zato, ker se nam grozljiva zgodba iz udobnega naslanjača kaže tako zelo verjetna.

Videti je, kot da so umetniki nove podobe v manifestni imobilnosti filmskih junakov našli privilegirani predmet svojega početja in se pri tem lahko zanesejo na konsenz svojega občinstva.

Pozlačeni lesk stare hollywoodske tovarne in sfabricirane podobe njenih zvezdnikov že dolgo niso več edini predmet umetniških predelav. Nedavna empirična raziskava je pokazala, da mnogi gledalci ob misli na določen film omenjajo iste podobe, ki so se jim vtisnile v spomin. Posamične podobe, ki se tako vtisnejo v spomin, v enaki meri sestavljajo vtisi na podlagi filmske pripovedi in impresije, ki temeljijo nemara predvsem na formi memorirane podobe.

Impresionisti, ki so začeli ob koncu 19. stoletja preobračati zgodovino slikarstva, so iskali rešitev prav tega problema: kako na platnu ujeti vtis, zaznavo nekega pogleda, kakor se v enem samem trenutku vtisne naravnemu zaznavnemu aparatu? Slikarstvo je s tem zašlo v dilemo, ki se je na podoben način začela zastavljati tudi filmu. Oba naj bi na osnovi svojega izraznega potenciala in v skladu



s svojim umetniškim poslanstvom agirala in argumentirala vizualno skozi podobe; hkrati sta bila oba prisiljena nekako povzeti elemente opisovanega dogodka ali zgodbe. Slikarstvo je šele abstrakcija osvobodila te prisile. Film bi temu koraku lahko sledil, in to vlogo je v filmu prevzela montaža – tista izvorna pridobitev nove umetnosti, ki bi jo morali v strogem smislu z Jacquesom Aumontom označiti kot “vizualno monstroznost”, ker namreč funkcionira povsem drugače kot zaznava človeškega očesa. V praksi pa je montaža vendarle služila predvsem temu, da filmsko zgodbo s preskoki v času in prostoru oklesti na razumljivo dogajanje na platnu. Takšen fragmentiran način pripovedi je sprejela že najzgodnejša filmska publika. Svet visoke umetnosti je kmalu zatem ogorčeno zavrnil multiperspektivnost v kubizmu. Film kot umetnost, ki se je vedno obračala k svojemu občinstvu, se nikoli ni otresel prisile pripovedovanja, a si k temu cilju tudi nikoli ni zares prizadeval. In medtem ko je v osemdesetih letih posamičen kader v sekvenci še trajal šest do osem sekund, je povprečno trajanje ekspozicije v zadnjih hollywoodskih produkcijah že padlo pod dve sekundi. Vseeno pa vse mlajše občinstvo zgodbam še vedno sledi brez težav.

Temu permanentnemu procesu prilagajanja se zavestno in premišljeno zoperstavljajo umetniki nove podobe, s tem ko iz vsakokratnega pripovednega konteksta izolirajo kulturna dognanja, prav tako pa tudi njihove stereotipe. Vodilni princip njihovega početja je vizualno mišljenje, ki ponovno meri na gledalčevo oko, uho in zavest. Simbioza ustavljene filmske podobe in tehnične instalacije ustvari nekaj tretjega in s tem nekdanjo tekmovalnost med filmsko in slikarsko podobo dokončno potisne v pozabo. Jacques Aumont, profesor filmskih študij na Sorbonni, ki je intenzivno preučeval vzporednice med filmsko in klasično umetnostjo, pravi: “Če si stojita film in slikarstvo v medsebojnem odnosu ali, bolje, sorodnostnem razmerju, to še ne implicira plagiatorstva enega pri drugem niti ne pomeni vzporednega reševanja skupnih problemskih zastavkov, temveč izključno ponovno odpiranje vprašanj, konceptov, principov, ki so se razvili skozi zgodovino reprezentativnega zahodnega slikarstva (večidel pred izumom filma), v filmu oziroma v filmski umetnosti kot vizualni in narativni umetnosti.” Umetnostna kritičarka Anne Hollander je to tezo izpeljala skozi filmsko preslikavo: kako lahko dosežke “moving pictures” (podob gibanja) iz 600-letne zgodovine slikarstva ponovno odkrijemo v “movies”, filmskih gibljivih podobah. Ob izteku dvajsetega stoletja se zdijo stvari spet obrnjene na glavo, ko se filmske podobe, osvobodene svoje izpričane funkcije avtentične tako–je–bilo, vračajo kot matrica novih upodobitev.

Interface

Ko so v Evropo prišli “american way of life”, rock’n’roll in končno tudi pop art, je bila Amerika tu že dolgo prisotna – s svojimi filmi. Hollywoodski film je imel priložnost zgodovinskega trenutka brez

primere, ko je lahko evropski trg zavzel brez resne ekonomske konkurence. Vendar je njegovim ustvarjalcem spodletelo drugje – na kreativnem področju namreč svoje umetnosti niso uspeli pravočasno regenerirati; bilo je sicer nekaj inovativnih poskusov: večji format, 'smell-o-vision' in cinemascope. Toda v celoti je bila industrijska hollywoodska produkcija nenasična, sinkretična in hkrati osamljena umetnost, ki ji je bilo polšačanje evropske tematike enako samoumevno kot prevzemanje evropskih režiserjev in igralcev ter evropskega videza. Tu pa se je tudi že pokazala meja njenih ustvarjalnih možnosti, na katero takšen sistem v pogojih nenehne ekonomske rasti neogibno naleti.

To neskončno agonijo je film kot umetnost premagal šele, ko je pustil za sabo bohotni perfekcionistični piktorializem svojih prvih petdesetih let. Iz Italije, dotlej neznane filmske dežele, so prišli majhni siromašni filmi, ki so jih označili kot neorealizem, kajti gledalca so postavili v novo pozicijo: gledalec nima več, tako kot subjekt v umetnosti od Albertija dalje, privilegiranega mesta na vrhu perspektivne piramide, temveč se znajde med podobo in zgodbo. V neorealističnih filmih, pravi filmska kritičarka Frieda Grafe, je trikotnik avtor–film–gledalec preobrnjen in nenadoma je položaj tak, "da gledalec vidi in ve ali sluti, da je gledan s platna". Ponovno vskočijo dela likovnih umetnosti; filmi naslednje generacije so polni prelomov: na ravni forme gre za trenutke, v katerih se videnje – ali tudi ne–videnje – filmskih likov preobrne v prepoznanje ali celo spoznanje. Alfred Hitchcock je bil v tem pogledu virtuoz; takšne konfrontacije so učinkovale izvirno in sveže tudi pri drugih: pri Michelangelu Antonioniju protagonistki iz *Prijateljic* (*Le amiche*, 1955) in *Pustolovščine* (*L' avventura*, 1960) obiščeta galerijo moderne umetnosti, kjer se v *offu* zgodijo odločilni trenutki; pri Françoisu Truffautu se Jules, Jim in Catherine podijo skozi Louvre in z "rekordnim ogledom" uresničijo skrivno fantazijo vsakega omikanega človeka. V prvem filmu Johna Cassavetesa, *Sence* (*Shadows*, 1959), "young urban drifters" obiščejo park plastik v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku in se ponorčujejo iz objektov 20. stoletja. Najbolj domišljen komentar je prispeval Jean Luc Godard, ki svoja junaka v *Karabinjerjih* (*Les carabiniers*, 1961) obda z vsemi mogočimi objekti pogleda *par excellence*, razglednicami, filmskim platnom, podobo sienske Madone ali Rembrandtovim poznim avtoportretom.

Umetniki nove podobe skušajo svoje občinstvo postaviti v dejansko ali preneseno pozicijo "entre-image" (Raymond Bellour), med podobe torej, in s tem v vlogo samostojno presojujočega gledalca. V tem so nasledniki ameriškega underground filma – nemih filmov Andyja Warhola s prerezom vsakdanjih dogodkov in opravek, pa tudi vseh tistih 'midnight movies', katerih prvi namen je bil rušenje konvencionalnih filmskih zaznav. Značaj takšnih umetniških prireditev, pravi Gregor Stemmerich, se praviloma prenese na udeleženca: "Pri tem (umetnost) ohranja ravnotežje med vezjo s pragmatičnim kontinuumom vsakdana in svojo relativno samostojnostjo. Kakor se mora udeleženec malce odreči lastni vezi na pragmatični kontinuum, da bi mogel umetnost zapopasti kot imanentni element tega kontinuum, saj mu šele to ponuja možnost potovanja, na katerem lahko za hip zapusti svoj vsakdan, da bi se – ko se vrača vanj – (morda) nekoliko približal svoji lastni relativni samostojnosti." V likovni umetnosti so vselej obstajali tudi objekti, ki dosežejo svoj polni učinek šele skozi gledalčevo aktivno udeležbo. Po drugi strani tako pri filmu kot v slikarstvu (še vedno in vedno znova) trenutek spoznanja doživljamo hipno, kot šok, ki deluje drugače kot psiho–fizično podoživljanje natanko načrtovanega učinka.

Umetnost Edwarda Hopperja je lep primer prešitja slikarskih in filmskih možnosti. Njegovo delo je mogoče uporabiti v najrazličnejših kontekstih, med drugim je veljalo tudi kot predloga klasičnemu ameriškemu filmu. Po Hopperjevi sliki *Hiša ob železniškem nasipu* iz leta 1925 so v Universalovih studiih petindvajset let po njenem nastanku zgradili realno stavbo, ki je služila kot gospodarjeva hiša v *Velikanu* (*The Giant*, 1955), enem izmed treh filmov z Jamesom Deanom. Ista hiša je bila nato uporabljena za "gotsko" kuliso – in postala vizualna koda – v Hitchcockovem *Psihu*, filmu, katerega naracijo je Douglas Gordon zmasakriral v svojem delu *24 ur Psiha* in ga tako odprl novemu

izkustvu. Hopperovski stil se ponovno pojavi na sliki ceste, v oglasu za francosko avtomobilsko znamko, ki naj bi jo, trikratno kodirano, očitno povezovali z zgodovinsko ikono Jamesa Deana in fotografijo takratnega nemškega filmskega idola. Sledil je Wim Wenders, ki je skušal očistiti svoje filmske podobe, včasih tako, kot da bi Hopperja hotel vzeti dobesedno. In končno prav Hopperjeve slike same zavračajo novi (stari) piktorializem v filmu, kakršnega smo lahko nazadnje videli tudi v filmu Davida Fincherja *Sedem* (*Seven*, 1995): zlasti v splošnih planih, ki kažejo prizorišče dogajanja. Na njihovi podlagi si moramo misliti zgodbo, iz piktorialnega prostora izhajajočo fantazijo, ki se razvije v časovno dimenzijo, pri čemer se forme časa kot historičnega, pripovednega ali reprezentiranega časa in čas branja oziroma gledanja umaknejo eksistencialnemu izkustvu časa kot življenjskemu izkustvu. S tem ko si upodabljajoča umetnost za podlago svojih iznajdb jemlje "javne" filmske podobe in tako priključuje arhetipe kolektivnega spomina, se nenazadnje ogne samozazrtosti individualnih obsesij. Po drugi strani danes povsod govorimo o povodnji podob, ne da bi razmišljali o kvaliteti posameznih podob. Ta znivelirana, vseprisotna podoba grozi, da bo pod sabo pokopala dogodek, ki ji predhodi oziroma ga ta predpostavlja, in s tem spodkopala samo sebe. Vse bolj se kaže, da je moč površino sveta dokončno zajeti v podobah in da še–ne–videno v podobi vselej izvira šele iz nove pripovedi. Elektronski arhiv lahko danes ilustrira katero koli novico. Senzacije se začno nalagati in kopičiti, pod raznoliko površino podob pa najdemo strukture in vzorce, ki organizirajo svetove podob. V vseh časih je bil prav privilegij upodabljajoče umetnosti, da skozi nove zastavke percepcije razbija takšne strukture. •

Prevedla Andreja Kuhelj