

13  
0334

TUMBLER-SNAPPER-HOW  
USA

91 meters (h)  
14 kilotons

37.1N  
116.1W

GMT:1155:00:00  
05-06-1952

Nevada

Atomic Bombs on the Planet Earth

konec filma  
Matic Majcen

# Prispodoba o speči zverini

Peter Greenaway je začel po prelomu stoletja v svojih intervjujih, predavanjih in filmih razglašati tezo o koncu filma, pravzaprav o »smrti filma«. Njegova retorika do danes še zdaleč ni usahnila, ravno nasprotno – britanski režiser nikoli ne zamudi priložnosti za ponovno izrekanje svojih tez, ki so medtem že dobile status svojevrstnih teoretskih parol. »Film je umetnost, podrejena tekstu«, »Eisenstein je filmski jezik izumil, Fellini ga je utrdil, Godard pa vrgel stran«, »Film bremenijo tiranije kadra, teksta, igralca in kamere« – to so trije najslovitejših izrekov, ki so v filmsko-teoretskih vodah zdaj že vtisnjeni v kolektivno zavest kot slogani na koncu neutrudno ponavljajočih se televizijskih oglasov.

Poudariti je treba, da Greenaway pri razglašanju svojih tez ne nastopa nujno kot akademik. Svoje ideje večinoma razlaga splošnemu ali vsaj specializiranemu občinstvu na javnih predavanjih, intervjujih in novinarskih konferencah, kar mu omogoča, da v prezentaciji ni zavezan strogim pravilom akademskega posredovanja teoretskih idej in raziskovalnih rezultatov. Zato se moramo pri razmisleku o teh nadvse privlačnih idejah vprašati sledeče: Kako sploh brati Greenawayeve teze? Jih vzeti z vso akademsko strogostjo ali s kančkom rezerve? Kot znanje v čisti obliki ali kot zabavo za splošno občinstvo? Trezen razmislek ali pretiravanje? Teorije ali metafore? Resnico ali šalo? Golo afirmacijo ali ironijo? Še toliko bolj so vprašanja na



mestu zato, ker režiserjeve retorične bravure prispevajo pomemben delež k učinku njegovega siceršnjega umetniškega ustvarjanja, kakršnega z duhomornim nizanem akademskih dejstev kakopak ne bi dosegel. Kot vsaka dobro pripovedovana zgodba ima namreč tudi ta svoje trike in figure, kjer izrečeno ni nujno tisto, kar je s tem mišljeno.

## Ena: obrazi smrti

Najprej pa je nujno še enkrat izpostaviti terminološko distinkcijo, ki se verjetno zdi samoumevna, vendar njena pogosto nejasna uporaba v medijih daje vedeti, da v slovenščini marsikdaj prihaja do izrazne zmede. Izraz »smrt filma« v našem jeziku opisuje dva v veliki meri ločena pojavi. Kot prvo, smrt filmskega traku (torej filma kot medija), ki ga je v veliki, a ne popolni meri nadomestil digitalni medij, in drugo, v tem članku obravnavana Greenawayeva smrt filma kot ene izmed umetnosti. Prva teza je v angleškem izvirniku *film is dead*, druga *cinema is dead* – a ker v slovenščini tako angleško besedo *film* (v pomenu filmskega traku kot medija) in *cinema* (dobesedno »film v kinu«, teoretsko pa film kot umetniška zvrst, a tudi prostor, kjer je se ta umetnost posreduje občinstvu) prevajamo preprosto kot »film«, se, problematično, izgubi tudi razlikovanje med eno in drugo teorijo, v kolikor govorec natančno ne definira, o katerem pojavu pravzaprav govori. Kot bomo videli kasneje, sta v Greenawayevem primeru obe teoriji povezani, vendar v ožjem smislu vsekakor še vedno predstavljata dva povsem ločena pojavi.

Greenawayevo izhodišče je zatorej primarno sledeče: *cinema*, film kot *umetniška zvrst* ter prostor njenega prikazovanja sta mrtva. Natančen pogled razkrije pomislek, v kolikšni meri Britanec filmu priznava, da je sploh kdaj »živel«. Že od prvih javnih projekcij leta 1895 je bil namreč po njegovem film podrejen starejšim umetnostim, ali, kot pravi sam v parafraziranju Andréja Bazina: »Film je od takrat zgolj ilustrirana literatura in posneto gledališče, in če imaš srečo, dobiš zraven še košček slikarstva.«<sup>1</sup> Pomemben ugovor temu argumentu je: kje je Greenaway dobil zamisel, da bi moral biti film primarno nadaljevanje slikarske umetnosti? Z vidika, da je Greenaway formalno šolan slikar, se zdi dodelitev krovne položaja slikarstvu v tej hierarhiji prej arbitrarna odločitev, ki zrcali njegovo poklicno ozadje, ne pa nekaj, kar bi imelo za sabo legitimno logiko. V skladu s tem bi kajpak vsak literat rekel, da je film nadaljevanje literarne tradicije, gledališčnik pa pač gledališke. Vendar

1 Vsi Greenawayevi citati v tem članku so vzeti iz predavanja *The Cinema is Dead, Long Live the Cinema: Taming the Shrew of Chaos: Ordering the Frame & the Narrative* (režiser ga je imel leta 2014 v sklopu simpozija Aboagora v finskem mestu Turku), v celoti dostopnega na YouTubeu pod naslovom *Peter Greenaway: The Cinema is Dead, Long Live the Cinema*, ter iz njegovega članka *Toward a re-invention of cinema* iz leta 2003, ki je v celoti dostopen na spletni strani filmske revije *Variety*.

prav na tej postavki temelji velik del režiserjevega nadaljnega argumenta, v katerem ne dopušča možnosti, da je film umetnost, katerega temeljna značilnost je *enakovredna* povezanost z vrsto drugih umetnosti.

Kakorkoli, Greenaway obdobje med ruskim montažnim filmom 20. in evropskim modernizmom 60. let – z dodatkom nemškega novega vala v 70. letih kot zadnjega kolektivnega izbruha izvornosti – priznava kot edini časovni okvir, v katerem je film do neke mere vendarle zgradil samosvoja izrazna sredstva. Vse, čemur smo priča od takrat, je zgolj hiranje filma kot umetnosti, glavni razlog za to pa naj bi bila njegova tekstualnost: dejstvo, da velika večina dominantne filmske produkcije temelji na modelu, ki v procesu prehajanja projekta skozi institucionalno sito zahteva podrejanje scenariju, vzročno-posledični tekstualni formi, večina filmov pa je zgolj njegova vizualna uprizoritev. Po Greenawayevem mnenju je sicer podrejanje tekstu v zgodovini človeštva mnogo širše zakoreninjeno in sega v sam izvor sodobne civilizacije. Tako je kljub temu, da je bila prva umetnost zavoljo jamskih poslikav slikarstvo, s svetim pismom (če ne že mnogo prej) zavoljo drugih ciljev nastopilo prepričanje, da je bila najprej beseda, čemur Greenaway seveda ostro oporeka: »Na začetku ni bil tekst, temveč slika. Ne moreš imeti besede brez slike.«

## Dva: novo rojstvo filma

Kritika reakcionarnega značaja današnje filmske umetnosti sicer zveni kot osrednje jedro režiserjevega argumenta, pa vendar je to zgolj podlaga, ki ga vodi k afirmativno usmerjenemu podajanju rešitev te zanke. Smrt filma ima po Greenawayevi teoriji natančen datum: 31. september 1983<sup>2</sup>, ko so v dnevne sobe zahodnega sveta začeli uvajati daljinski upravljalnik oziroma takrat poimenovani *zapper*. S tem in z nadaljnjim razvojem videa ter kasnejše digitalne tehnologije so se odprle nove možnosti, saj lahko zdaj vsakdo postane filmar. Tisto, kar je bilo prej omejeno na studijske elite, lahko danes ustvari vsak s svojo lastno opremo. Tu se Greenaway znova posluži krščanske metafore, češ da nove tehnologije predstavljajo neke vrste novo sveto trojico: mobilni telefon je oče, laptop je sin, *camcorder* pa sveti duh. Vendar pa so te osvobajajoče tehnološke novosti zatrite – film ni umrl zato, ker bi mu zmanjkalo idej, temveč zaradi establišmenta, ki ob ustaljenem finančnem modelu vztraja na prejšnji tehnologiji in spremljajoči zastareli formi ter s tem skrbi, da preboji, ki bi destabilizirali ustaljeni tok, ostajajo potlačeni. S tem nevidna roka film

2 Pri Greenawayevem navajanju datuma 31. september, torej dne, ki v koledarju sploh ne obstaja, ne gre za avtorjevo površnost, saj se tega datuma še danes redno poslužuje pred občinstvi, ni pa jasno, ali je v tem skrita šala ali namensko popačenje zaradi preizkušanja gledalčeve sposobnosti presojanja informacij.





Rembrandt's J'accuse

v izrabljeni obliki vzdržuje pri življenju ter duši resnično, inovativno ustvarjalnost, katere ves tehnološki potencial je na dosegu roke.

V tej točki Greenaway postane zelo prepričljiv, še toliko bolj, ker zdaj ni več samo cinični kritik filmske umetnosti danes, ki se je prej pritoževal nad vsem obstoječim v trenutnem filmskem izrazju, temveč nekdo, ki je odkrito pripravljen sugerirati in celo demonstrirati nove poti za filmsko umetnost. »Če rečem, da film umira, potem je pač nujno, da obenem pokažem, kaj ga bo zamenjalo.« Vendar se tu za njegovo miselno linijo začenjajo druge težave, za katere pa ni znakov, da se je o njih pripravljen pogovarjati, kaj šele da bi jih sam izpostavljali. Alternativa, ki jo ponuja, namreč ni majhna adaptacija trenutnega stanja, temveč privzema obliko vrste radikalnih sprememb o tem, kaj filmi so in na kakšen način jih gledamo. Omejimo se najprej na slednje: Greenaway s frazo *cinema is dead* vsekakor predvideva tudi odločen prehod iz kina v drugačne prostore predvajanja. Kino kot prostor konzumacije filma po njegovem postaja stvar preteklosti. »Naši otroci se bodo spraševali, kaj je to 'kino'.« Po njegovem mnenju človekovo mesto ni v temnem prostoru, ki fiksira njegovo telo na sedež, kajti ta pozicija ni v skladu z evolucijskim principom nenehnega gibanja in iskanja. Kot sam pravi, »oči so na takšen način kot v kinu fiksne samo takrat, kadar smo mrtvi«, poleg tega pa »nismo nočne živali, zakaj za vruga potem sedimo v temi?!«. Obema izjavama je možno ugovarjati, tisti prvi celo z znanstveno protitrditvijo. Projekt DIEM Univerze v Edinburgu je leta 2010 s preučevanjem gibanja gledalčevih oči med gledanjem filmov dokazal, da gledalec z očmi nenehno šviga sem

in tja in lovi informacije, kar se še potencira z velikostjo platna, pred katerim sedimo. Pravzaprav lahko rečemo, da sta ravno ti trditvi med Greenawayevimi najbolj populističnimi in humornimi. Režiser temu ponavadi doda še osebno opazko, da se kinematografi v Amsterdamu, kjer večinoma prebiva in ustvarja, zapirajo, ljudje pa »sploh ne hodijo več v kino«. Seveda ne navaja natančnejših podatkov o svoji observaciji, zato je težko vedeti, ali ima v mislih spremembe občinstev v času porasta multipleksov s posledično reorganizacijo mestnih kinodvoran ali na drugi strani zaton klasičnega filmskega projektorja – v vsakem primeru pa je marsikje v Evropi, ravno nasprotno, prav digitalno prikazovanje znova spodbudilo zanimanje za kinematografsko gledanje filmov.

Greenaway kot alternativo predlaga obliko filmskega ustvarjanja, ki bi jo morale zaznamovati 3 lastnosti: najočitneje bi ta film moral biti nenarativen, kot drugo bi naj potekal v sedanjem času, in kot tretje, odvijal naj bi se na več zaslonih. S »sedanjim časom« režiser misli na interaktivno izkušnjo filma, v kateri bi bil tok naracije odvisen od gledalčevih izbir in bi se kot tak spreminjal iz trenutka v trenutek. Greenaway je potrditve te metode dobil sredi 90. let s hitrim vzponom formata CD-ROM in interaktivno-multimedijskih vsebin, ki so se na tovrstnih ploščkih pojavile na tržišču, vendar pa je ta medij, kot vemo, poniknil prav tako hitro, kot se je pojavil. Veliko bolj natančno pa se režiser ustavlja pri opisu večzaslonskosti filma. Na svojih predavanjih redno ponuja primer, ki ga je leta 2007 ustvaril ob priložnosti trienala Muzeja za oblikovanje v Milanu. Film, ki ga za poslušalce demonstrira na klasičnem pravokotnem platnu, je bil v izvirniku



sestavljen iz 7 zaslonov različnih oblik – eni so vertikalni, drugi horizontalni, eni podolgovati, drugi strnjeni, eni manjši, drugi večji, ne nahajajo pa se nujno samo na eni steni, temveč zasedejo ves prostor, vključno s stropom in tlemi, s čimer gre za izkušnjo filma, v katero je gledalec v prehajanju skozi prostor tudi fizično vpleten. Znova pa je najbolj zanimivo, da Greenaway pri posredovanju teh trditev namenoma zamolči določen vidik takšnega ustvarjanja, s čimer postane jasno, da je njegov primarni namen res retorični učinek, ne pa preverljivo akademsko znanje. Za fascinanten in prelomen film gre namreč samo v toliko, v kolikor sprejmemo, da gre za – film. Torej za gibljive podobe v splošno sprejetem pomenu besede, za izdelek, ki se predvaja v kinu pred splošnim občinstvom. Tisto, kar Greenaway pri tem zamolči, pa je, da takšni filmi že dolgo obstajajo, a v drugih kontekstih, drugih diskurzih in, konec koncev, drugih umetnostih. Vizualno gradivo iz Milana bi tako lahko zlahka opisali kot galerijski video, projiciran na različne arhitekturne objekte, ali pa kot eksperimentalni film, ki premišljuje o omejitvah klasičnega kadra. Takoj ko ga torej umestimo v njegov pravi diskurz, je v njem nemudoma veliko manj revolucionaren kot v filmski sferi, še več, gre celo za dokaj konvencionalen, čeravno teoretsko še vedno zelo zanimiv galerijski izdelek. S tem se razkriva Greenawayeva splošna retorična strategija: s svojo dikcijo spretno izkorišča nekritičnost splošnega občinstva in ga z dokaj konvencionalnim znanjem z drugih področij dobesečno fascinira z nečim, kar se v filmskem kontekstu na prvi pogled zdi revolucionarno. Tako zgoraj opisani film iz Milana kot sorodni, ravno tako pogosto predstavljeni (a, mimogrede, izvrstni) Greenawayev kratki film **Atomic Bombs on the Planet Earth** (2011) se v filmskih vodah precej suvereno uvrščata v diskurz eksperimentalnega in kratkega filma, kjer predstavljata le dva izmed nešteti podobno premišljujočih izdelkov, ki pa so vendarle marginalizirani glede na celovečerni igrani film, kateremu ju režiser ponuja kot alternativo. Za tem trikom mešanja izdelkov iz različnih filmskih diskurzov pa se skriva njegova naslednja težnja: globoka želja po tem, da bi takšna eksperimentalna produkcija, kakor v času Eisensteina ali Godarda, postala *mainstream*.

### Tri: emancipacija razsvetljenega gledalca

Zakaj se mu zdi to tako pomembno? Preprosto zato, ker šele v takšni produkciji najdemo – misel. Razlog, da so taki filmi danes pogosto zunaj *mainstreama*, se ne skriva samo v njihovi neprilagojenosti formalnim zahtevam po ukrojeni formi, temveč tudi v tem, da so preprosto »prezahtevni« za občinstvo, ki je vse bolj naklonjeno poneumljajoči televizijski produkciji resničnostnih šovov in drugih zabavnih oddaj. Ko pridemo do te točke, moramo prepoznati, da je v Greenawayevi aspiraciji nekaj zelo pozitivnega in navdihujočega. Vse zvižaje, ki jih je do tu uporabil – provokacije, pretiravanja, namerne napake –, vodijo v odkrito altruistično in dobronamerno iskanje

rešitev za splošni problem v današnji družbi – kako izobraziti in opolnomočiti občinstvo, ki je zdrsnilo v masovno vizualno nepismenost. Prav slednji izraz ima v Greenawayevem pojmovnem arzenalu krovno mesto. »Če bi bil minister za kulturo, bi v svoje ukrepe uvedel koncept vizualne pismenosti,« pravi. Človeštvo se po njegovem mnenju mora ponovno naučiti gledati. »Če imate oči, še ne pomeni, da lahko vidite,« citira Rembrandta. Podrejenost tekstu je stranpot zahodne civilizacije, katere prebivalstvo je v času, ko so zavladale plehke podobe, ostalo brez mentalnih orodij, kako jih kontekstualizirati, procesirati in se jim kritično zoperstaviti. Film, ki so »zgolj ilustracija romanov Jane Austen« so logična, čeravno žalostna posledica tega družbenega dejstva današnjega časa.

Kaj je torej Greenawayeva teza o smrti filma? Kombinacija besednih figur, izkrivljenih trditev in fakturnih pretiravanj, da bi v sodobno družbo interveniral s sila preprostim apelom po povečanju vizualne pismenosti med splošnim prebivalstvom, s tem pa dosegel vrnitev držnosti in inovativnosti v *mainstream* film. Morda je res skrajno subjektiven, metaforičen, populističen in senzacionalističen, a na koncu gre v tem prepoznati razsvetlenski projekt, ki za ironično masko skriva nekaj globoko osebnega in dobronamernega. Film seveda ni dobesečno mrtev. A če ostanemo pri besednih figurah, je popolnoma res, da spi. Ali, bolje rečeno, hodi naokoli kot izčrpan zombi brez znakov inteligence. Še vedno pa je tu med nami in čaka na svoj veliki trenutek, ko bo kot zverina vstal iz okovja dolgočasne rutine. Greenaway je zagotovo med tistimi optimisti, ki to revolucijo vidijo za naslednjim vogalom. Tekst je za zdaj morda res kralj, a kot Greenaway sam najbolje pove z Derridajem: »Podoba ima vedno zadnjo besedo.«