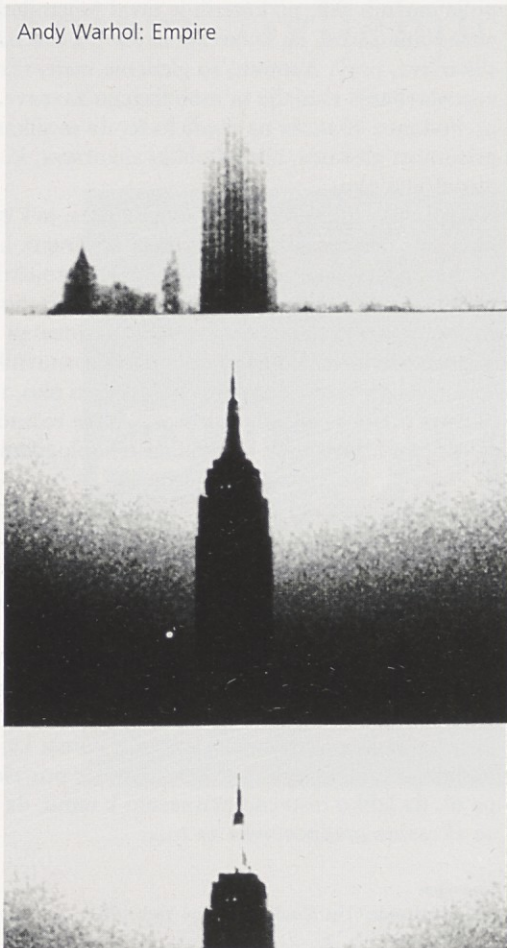


časovne elipse: med umetnostjo in filmom

Andy Warhol: Empire



sebastian weber

Kino. Že lep čas išče svoj prostor med dvema skrajnostima – je povsod in nikjer. Televizija se lahko medtem, zanašajoč se na prostovoljno samoprevaro svojega občinstva, oglašuje pod sloganom: “Verjamem, da sem v kinu.” Pri tem pa kinematografom, ki vam ne morejo ponuditi udobja vašega doma, ne pride na misel nič bolj pametnega kot: “Nič ni večje od kina.”

Nekoč, pred mnogimi leti, naj bi imel kino naravnost bajeslovno moč nad živčevjem in duševnostjo, idejami in sanjami. Pogosto se je v tem kontekstu govorilo tudi o hipnotičnih učinkih. Predstava, kako naj bi Hollywood in druge tovarne sanj svojčas znale množice uročiti, je medtem že sama postala eden od retromitov kulturne industrije. Eden poslednjih, ki je znal verodostojno opisati, kaj pomeni kot samotni obiskovalec kina izkusiti to obliko hipnoze na lastnem telesu, je nedvomno Roland Barthes. Njegov zapis *Ko grem iz kina* je resda star že dobrih petindvajset let; televizija in video, ki sta danes glavna nosilca filmske zgodovine, sta bila takrat še, eden bolj drugi manj, skorajda v povojih. “Kadar govorim o kinu,” piše Barthes, “si ne morem kaj, da ne bi mislil bolj na ‘dvorano’ kakor na film. Prav tako je, kot da bi bili, še preden vstopimo v dvorano, tu že vsi klasični pogoji za hipnozo: praznina, brezdelje, nezaposlenost.” Za doseg tega učinka se mu zdi pomembno, da gremo v kino “kar tako, iz brezdelja”, in ne, kakor “resda vse pogosteje”, ker bi bili “na čisto natančnem kulturnem lovu (film si izberemo, hoteli smo ga videti, ga iskali, za nas je bil že vnaprej predmet pravega preplaha).”¹

Drugo prizorišče: ameriški underground film v šestdesetih letih, ko je bil še manj eksperimentalno-ekspresiven kot predvsem “camp”, je predstavi o neubranljivi hipnotični moči kina priskrbel prepotrben življenjski prostor, da je lahko v parodirani in fantomski obliki eksistirala naprej. Poleg legendarnega Jacka Smitha, Kennetha Angerja ali Georga in Mika Kucharja se pri tem seveda spomnimo filmov Warholove Factory, pri kateri pa je šlo že tako ali tako – grobo, a vendar pravilno rečeno – za travestijo “fordizma”, kot danes pravimo tisti različici kapitalizma.²

Igralci in igralkke, “zvezdniki”, so svoje nastope v Warholovih filmih – od šesturnega *Sleep* (1963) pa tja do *The Chelsea Girls* (1967) – doživljali kot svojevrstna hipnotična stanja. Temu vsekakor pritrjujejo njihove številne izjave o moči, ki naj bi jo imel nad njimi “Drella” (Warholov vzdevek v tem obdobju, sestavljena iz Cinderelle in Dracule).³

Ali se je to hipnotično stanje kar že kot tako prenašalo tudi na filmsko občinstvo, je vsekakor vprašljivo. S kakšnimi sredstvi so gledalcem v kinodvorani skušali pomagati, da bi se vživeli v ustrezno razpoloženje, nam lahko pove Parker Tyler, kritiški spremljevalec underground filma, ki je v svojem tekstu s pomenljivim naslovom *Dragtime, Drugtime* takrat zapisal: “Pri filmih Andyja Warhola je videti, kako je v akumulaciji filmskega časa intuitivno prepoznal potencialne hipnotične učinke na gledalca, kakršne sicer lahko zagotovijo le droge.”⁴

Pri neki drugi zvrsti underground filma, “flicker” filmih, sestavljenih iz stroboskopskih podob, so se njihovi avtorji povsem jasno zavedali izjemnega učinka na občinstvo in od tod posledične odgovornosti za njegovo zdravje. Pri ogledu predstave *The Flicker* (1966) Tonyja Conrada, pravi pisno opozorilo v stilu mednapisov pri nemih filmih, gre s precejšnjo verjetnostjo upoštevati možnost, da jo boste odnesli s “fotogeno epilepsijo”.⁵ No, če so *Flickerjev* sequel prikazovali pod naslovom *The Eye of Count Flickerstein*, gre to razumeti predvsem kot parodično-terroristični hommage žanru grozljivk z že od vselej poudarjeno telesnostjo.

Ob izteku underground filma se pojavijo različne prakse ‘razširjenega filma’, “expanded cinema”, ki segajo od multiplih projekcij pa do akcij s filmskim trakom kot objektom. Skupno jim je predvsem eno: spodnašajo vzpostavitev običajne situacije v kinu, ko se v temi udobno namestimo, da bi sledili dogajanju na platnu. Pomeni to deziluzijo? Mogoče. Pokvarjenje zabave? Niti ne. Še enkrat se vrnimo k Tonyju Conradu in njegovemu “7360 Suki-yaki” – ne gre za film, pač pa za akcijo iz leta 1973, kot jo je opisala Birgit Hein: “Rdeč filmski trak opere, ga nareže na koščke in skuha s potrebnimi sestavinami japonske jedi sukiyaki. Filmski material v tem procesu spreminja barvo, postane rožnat in končno rjav. Po

kuhanju zmeče filmske zrezke, pomočene v jajca, na platno, ki ga osvetljuje projektor in po katerem filmski obed počasi polzi navzdol.”⁶

Če vzamemo v roke programsko knjižico *Expanded Cinema* (Gene Youngblood), bi bilo vso to zabavo moč razumeti tudi kot prihodnosti zavezan raziskovalni program “vesoljskega plovila Zemlja” (Buckminster Fuller, avtor predgovora). Za razširjen oziroma povsem na novo koncipiran, sinestetičen in ambientalni film, ki nagovarja vsa čutila! Takrat se je to mnogim zdelo natanko tisto, kar naj bi zapolnilo prepad med umetnostjo in znanostjo.⁷ Čeprav Warhol, če se vrnemo nekoliko nazaj, s pionirskim duhom raziskovanja vesoljnih širjav človeške notranjosti ni imel kaj dosti skupnega, so razširjenemu filmu prišla prav tudi njegova dela, ne le zaradi fantastičnih light-showov s filmskimi projekcijami na nastopih Velvet Underground, temveč zaradi čisto načelnih razlogov. Za začetek Youngblood navaja “izjemen smisel za polimorfno perverzijo”⁸ v Warholovih filmih. Drugače kot v klasičnem pripovednem filmu, ki prikazuje le še “imitacije imitacij”, v Warholovem “panseksualnem univerzumu” seks ni več ‘spektakularen’. Prav zato, bi lahko dodali, se je tudi dogajalo, da se je občinstvo čutilo ogoljufano za “vroče” (Marshall McLuhan), hipnotično filmsko doživetje in je potem kar samo uprizorilo kakšen agresiven spektakel. “Prišli smo gledat fafanje,” naj bi nekdo zatulil med projekcijo istoimenskega Warholovega filma, če lahko verjamemo priči njegovega biografa Victorja Bockrisa, “pa smo dobili sranje!” Na platno so metali jajca in paradiznike. Warhol, ki je moč negativne reklame poznal bolje kot kdorkoli, se je zato jeseni leta 1967 odločil za turnejo po vseh mogočih kolidžih.⁹ Medtem je stuhal program, ki naj bi študente še bolj razbesnil. Tudi to je bila ena od različic razširjenega filma.

Underground in razširjeni film sta se vpisala v zgodovino prav s tem, da občinstvu nista hotela pripovedovati zgodb. Stoletna filmska zgodovina že lep čas zbujata (vprašajte Godarda) precej izčrpan videz: zrela za nadgradnjo v postmodernem citatnem filmu (brata Coen, Quentin Tarantino idr.) ali za v muzej. Nikomur ni več do prepira o tem, kaj bi se morali naučiti iz nje. In ker v muzeju čas vendarle teče nekoliko počasneje, si lahko tam vsaj vzamemo več časa zanjo. Prav v tem – v akumulaciji filmskega, natančneje filmskozgodovinskega časa – je tudi srž filma *24 Hours Psycho* Douglasa Gordona, ki danes šteje med najbolj znane filmske instalacije; leta 1995 smo ga lahko videli v Leipzigu na razstavi “Kopfbahnhof/Terminal”. S Hitchcockovim *Psihom* (Psycho, 1960) se Gordón v svoji instalaciji loteva tako nekoč kot danes izjemno popularne mojstrovine srhljivk. Filmu je odvzel zvok – dialoge in glasbo Bernarda Herrmanna – in čas projekcije filmskih podob razvlekel na 24 ur; ta časovni eksces je 70 sekund slavnega prizora umora raztegnil na dobre četrte ure, in čeprav bi se to komu zdelo že na meji brezkončnosti, je glede na sedem snemalnih dni, ki si jih je Hitchcock vzel za sekunde tega prizora (sicer je bil znan po svoji varčnosti), še vedno precej skopo odmerjeno. *Psiho* je sicer zahteval precej skromno produkcijo. S svojo črno-belo pustoto ne spominja zaman na televizijo zgodnjih šestdesetih let. S časovnim razvlečenjem je Gordon film naredil bolj vidljiv (zelo malo ljudi je ta film zares videlo), in ta vidljivost se na neki točki, kar je le vprašanje časa, stopnjuje do glamurozne nedosegljivosti: tu lahko vidimo, kaj je Douglas Gordon odnesel od Warholovih maratonov, kot sta *Sleep in Empire* (1968), da bi to pozneje uporabil na Hitchcocku. Toda zdaj zvezdnik ni več ne avtor ne igralca Anthony Perkins in Janet Leigh, temveč sam *Psiho*. Med občinstvo in film je instalacija vrnila razvlečeni čas in na ta način film od gledalca distancirala: takšen *Psiho* resda ni več primeren za domačo ali kino predstavo, zato pa si ga lahko ogledate v miru in z vseh strani, pa čeprav se vsake toliko kdo sprehodi mimo platna, kar pa se dogaja tudi v kinu. Ni prav verjetno in bržkone tudi ni bilo mišljeno, da bi si kdo dejansko vzel 24 ur svojega dragocenega časa za ogled. Kako tudi? Že osebe bi moralo delati kar lepo število nadur.

Če pustimo psihološke trivialnosti zgodbe ob strani, ostane tisto, kar pri Gordonovih *24 urah Psiha* zares šteje, ta inscenirana nedostopnost nekega filma, nedostopnost, ki jo srečamo tudi pri številnih drugih “filmskih” instalacijah. Na primer pri Stanu Douglasu, ki se svojega dela loteva tako precizno in domišljeno, da se ob zadržani odmaknjenosti njegovih filmskih del človeku zazdi, kot bi

šlo za še en preizkus (v času, ko se celo veliki Godard pojavlja več v umetnosti kot v filmskem fohu) mehanskega delovanja gibljivih podob in zvoka. Zakaj bi sicer podobe svoje gibanje upočasnjevale do nezaznavnosti, kot negibne podobe – prave ali ustvarjene – stale na mestu in iz loka dogajanja ter dramatičnih zasukov ustvarjale časovne zanke? Vse to so časovna in potemtakem eminentno filmska vprašanja. Jonas Mekas, veliki mislec ameriškega underground filma, je nekoč dejal: “*Obstajajo določene ideje in občutja, ki jih lahko izrazite samo skozi časovno strukturo. Besede so tu sekundarnega pomena.*”¹⁰

Film je časovni stroj. Kadar vse gladko poteka, naj bi med predstavo komajda še zaznavali prostor, kjer se nahaja naše telo. Kot pravi zgodba iz arzenala hollywoodske mitologije, so za poskusne projekcije, na katerih so testirali reakcije občinstva na nove filmske izdelke, vselej najemali take dvorane, v katerih so sedeži še posebej glasno škripali. Odlomki filma, med katerimi je začel hrup naraščati, testa niso opravili in jih je bilo treba ponovno vzeti v roke. Umetnost je morda obrt, ni pa industrija. V tem se razlikuje od filma. Na področju umetnosti čas teče drugače. Nič čudnega torej, da, kakor hitro se poveže s filmom, pride do velikih časovnih zamikov in preskokov. Če je stvar pravilno zastavljena, lahko te časovne elipse umetnost celo oddaljijo od njenega prvotnega institucionalnega mesta, ne da bi se ji bilo treba zato že priključiti tradiciji *expanded cinema*.

Na Documenti leta 1997 v Kasslu so na stregi neke dvorane sto dni stale štiri velike svetlobne črke, ‘KINO’, delo Petra Friedla, pri čemer pa je šlo za namerno zavajajoč napis. Kino, kjer so prikazovali sedem avtorskih filmov, posnetih posebej za Documento, je bil drugje: na glavni železniški postaji. No, takšen besedni opis je v tem konkretnem primeru komajda kaj manj zavajajoč, kajti tu ustavljajo le še redki vlaki. Zaradi vsega tega je bilo treba ta kraj oživiti na drugačen način, in od tistih dob se imenuje železniška postaja kulture. “Bali”, ime kina, je sicer ostalo, le program so zamenjali. Pofl, ki so ga včasih tukaj vrteli, si ljudje danes raje pogledajo doma na videu ali na zasebnih televizijskih postajah. Na poti od dvorane z napisom ‘KINO’ do ‘Balijsa’, kjer je bil na ogled filmski program documente, se je šlo skozi precej izdelan podhod; prostor je bil res zrel za kamero – nadzorno policijsko, pa prav nič manj še za katero drugo. Kajti tu, na “nevarnem kraju” (kot se glasi že domača oznaka takšnih mestnih predelov, uličic in koticov), je Friedlovo umetniško delo iz velikih črk dobilo svoje filmsko nadaljevanje. Občinstvo si je lahko ogledalo zabavno, burleskno amatersko filmsko upodobitev tega “nevarnega kraja”, ki je bila posneta na taistem kraju in tu tudi prikazovana. V razstavnem prostoru, za steklom, skratka na monitorju, vidimo možakarja, ki vrže kovanec v avtomat za cigarete. Ko ta robe noče izpljuniti in za povrh tistih pet mark še zadrži zase, stranka jezno začne pritiskati in tolči po gumbih in nazadnje škatlo še obrca. Ko nato v kader stopi še nekdo, ki človeka nekam nemarno pobara za denar, ki mu ga ta zdaj pa še sploh ne bo dal, vse skupaj pripelje do kratkega, naglega obračuna s pestmi, s tem pa je filma tudi že konec, da bi se takoj nato ponovno začel vrteti od začetka. •

Opombe:

- 1 Roland Bathes, *Ko grem iz kina*, v *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, DZS, Ljubljana 1987, str. 7.
- 2 Prim. Peter Wollen, *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture*, London & New York, str. 163.
- 3 Prim. Victor Bockris, *Andy Warhol*, Düsseldorf 1989, str. 309.
- 4 Parker Tyler, *Dragtime, Drugtime*, v Enno Patalas (ur.), *Andy Warhol und seine Filme*, München 1971, str. 50.
- 5 Prim. Shledon Renan, *The Underground Film*, London 1968, str. 139.
- 6 Birgit Hein, *Expanded Cinema*, v B. Hein, W. Herzogenrath (ur.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Kat. Kölnischer Kunstverein 1976, str. 256.
- 7 Pri. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, str. 134.
- 8 *Ibid.*, str. 117.
- 9 Bockris, prav tam, str. 299.
- 10 Jonas Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*, v Enno Patalas (ur.), prav tam, str. 63.

Prevedla Andreja Kuhelj