

ZAKAJ JE BIL STAN BRAKHAGE ULTIMATIVNI AMERIŠKI NEODVISNI FILMAR?

O NEPOMEMBNOSTI MNOŽIČNE VSEČNOSTI.

GABE KLINGER
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Ko zgodovinarji govorijo o začetkih ameriškega neodvisnega filma, ponavadi začnejo z dobro dokumentiranim primerom Johna Cassavetesa in njegovega filma *Shadows* (1959). Cassavetesov prvi film v širokem obtoku, ki je bil preboj v formi, je pogosto s precej naivnosti propagiran kot »prvi neodvisni ameriški celovečerec«. Če pogledamo globlje, najdemo precedens v študijskem primeru Orsona Wellesa in *Macbetha* (1948), ki ni edino, je pa eno od redkih ameriških del tiste dobe, ki ga je v celoti financiral njegov režiser (čeprav ga je pozneje izdal B-studio Republic Pictures). Oba sta primera hollywoodskih akterjev, ki se odcepita od sistema, da bi svoje vizije dosegla samostojno – lastnost, ki delno definira neodvisno filmsko ustvarjanje. Toda njun model, ki se je spreminjal od filma do filma, je zahteval ceno, s katero sta se oba režiserja bojevala vso svojo kariero. Wellesu in Cassavetesu je bilo skupno to, da sta bila oba showmana; hrepenela sta po pozornosti in imela visoke umetniške cilje. Ko njuni filmi niso uspeli pri občinstvu, je to prizadelo njun ego, tako da sta za nekaj

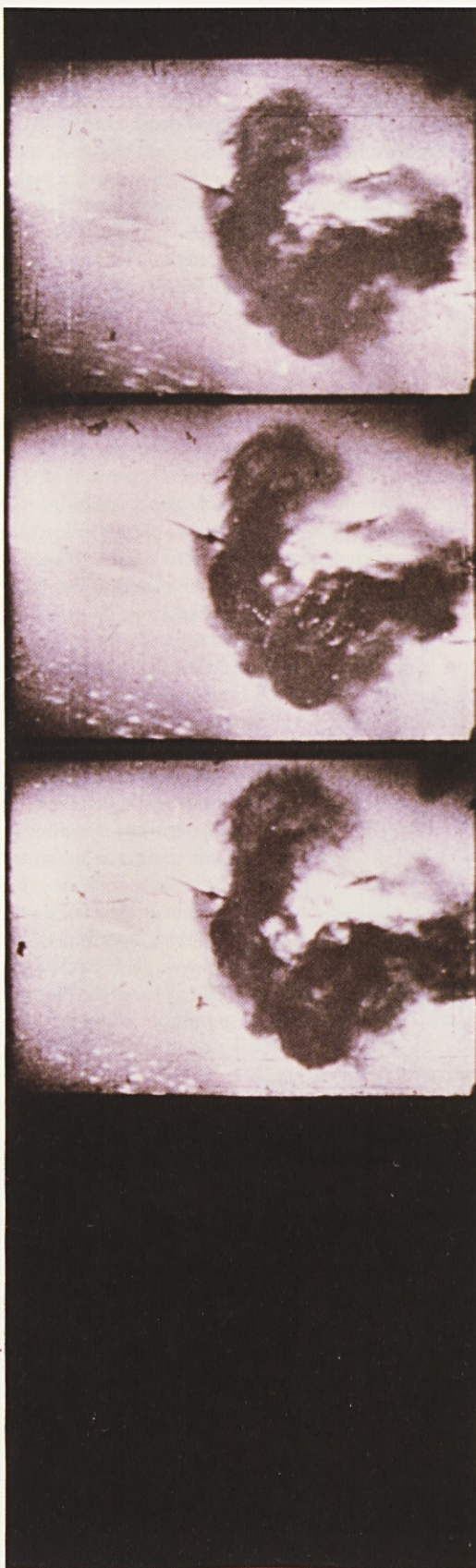
let nehala režirati. Kljub temu sta Welles in Cassavetes vstopila v mitologijo neodvisnega filmskega ustvarjanja v Ameriki kot neomajni figuri, ki sta nas naučili lekcij v vzdržljivosti in ekonomski iznajdljivosti.

V vrsti lastnosti, uporabljenih pri definiciji pojma »indie« – tega nadležnega sodobnega izraza –, redko pridejo v poštev pojmi razširjenih form, neomejenih zgodb in ekspresivnega načina igre. Film je lahko medel ali cenen – če odkrito ne posnema komercialnih form –, a nam bo marketing povedal, da je vzniknila nova ustvarjalna vizija. Še bolj varljivi so nešteti članki na novinarskih in neakademskih simpozijih, posvečenih temi distribucijskih problemov. Sami filmi zavzamejo drugo mesto v primerjavi s, priznajmo si, samooklicanostjo filmarjev in njihovih producentov, ki lahko imajo kaj ali nimajo česa prispevati k umetnosti filmskega ustvarjanja. Če sta primera Wellesa in Cassavetes izstrelila, večinoma v škodo, na stotine egoističnih mladih avtorjev, nam postopno sprejemanje legendarne avantgardne figure, kot je Stan Brakhage, v panteon neodvisnega filma lahko ponudi nujno potrebno korekcijsko sredstvo.

Tudi Brakhage, ki je v času po svoji smrti leta 2003 dosegel prevladujoče prepoznanje v obliki nič manj kot treh ločenih omemb med zadnjima dvema prenosoma oskarjev (domnevno naj bi bilo to nekolikanj nepričakovano), pomembne DVD izdaje *By Brakhage* pri Criterion Collection in osmrtnic v skoraj vseh večjih ameriških časopisih, ni začel brez zgodovinskega precedensa. Imena umetnikov, ki so pred njim ustvarjali filme brez komercialnega interesa – in, naj poudarimo, pred *Shadows* in *Macbethom* –, v večini primerov niso tako hitro prepoznavna. Konstelacija zgodnjih ameriških avantgardnih figur bi med drugimi vsebovala imena, kot so Kenneth Anger, James Broughton, Rudy Burkhardt, Mary Ellen Bute in Ted Nemeth, Joseph Cornell, Maya Deren, Robert Florey, Harry Hay, Jerome Hill, Theodore Huff, Charles Klein, Jay Leyda, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Sidney Petterson, Charles Sheeler, Ralph Steiner, Paul Strand, James Sibley Watson, Melville Webber in Herman Weinberg.

Zgoraj naštetih so v večini pozabljene osebnosti, čeprav je v akademskih sferah njihovo delo v ospredju. Vendar pa pravo neodvisno naravo njihovega dela poznajo studii: Florey je na primer s korežiserjem Slavkom Vorkapichem posnel bistven kontrastudijski film *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (1928) v stanovanjski kuhinji, pri čemer sta uporabila eno 400 W žarnico kot glavni vir svetlobe. V drugem pomembnem primeru sta Maya Deren in Alexander Hammid v dveh in pol tednih ustvarila *Meshes in the Afternoon* (1943), in sicer na svojem domu s primitivno 16-mili-

23rd Psalm Branch: Part 1 (1966/1978)



metrsko opremo, prizore pa sta pisala sproti. Pri ameriški avantgardi od srede 20-ih naprej je bilo zagotovo opaziti zavračanje scen, profesionalnih igralcev, produkcijskih urnikov, napredne opreme in scenarijev. Ko se je Brakhage končno dokopal do 16-milimetrske kamere z denarjem, ki naj bi prispeval k njegovi šolnini za kolidž, je bila tradicija že dolgo pripravljena na filme, ki so bili bližji intimnemu izrazu poezije kot masovnemu spektaklu gledališča.

Stana Brakhagea, ki je posnel malo manj kot štiristo znanih filmov brez kakršnekoli vrste neposredne studijske podpore (naredil je serijo filmov, naslikanih na 35-milimetrske odlomke in napovednike hollywoodskih filmov, če lahko temu rečete posredna oblika podpore), pomanjkanje prevladujočega odobravanja skorajda ni skrbelo. Na neki točki – čeprav morda tega ni mogoče dokumentirati – si je bilo mogoče izposoditi kopico Brakhageovih naslovov, kot sta *Window Water Baby Moving* (1959) in *Mothlight* (1963), iz skoraj katerekoli javne knjižnice v ZDA na 16-milimetrskem formatu. V obdobju pred videotekami in izposoja po pošti je bil Brakhage s tem bolj neposredno dostopen kot večina hollywoodskih režiserjev, katerih filmi že dolgo niso bili več na rednem sporedu. Prav tako je imel koristi od nekaj ostankov umetniških subvencij – kar pomeni, da je ustrezal sistemu, čeprav to ni bil Sistem.

V 60-ih letih so ameriški producenti izkoriščali pojemajoči tržni delež hollywoodskih studiev, medtem ko so režiserji z veseljem iskali načine raziskovanja odkritih niš. Filmarjeva neodvisnost bi lahko

bila vprašanje preživetja, toda njihovi filmi so vseeno stali več deset tisoč do več milijonov dolarjev. Ni pomembno, ali bi Brakhageu njegova etika dovoljevala, da posname film za par deset tisoč dolarjev (ali več); dejstvo je, da nikoli ni posnel takega filma. Že leta 1952 je Brakhage začel v nizkoprorračunskih do skoraj neproračunskih vodah in je po besedah zgodovinarja P. Adamsa Sitneyja kmalu prevladal na avantgardni filmski sceni tistega časa. Torej lahko sklepamo, da je bil Brakhage, ko je začel, vse prej kot naivnež: njegovo takratno pisanje je nakazovalo globoko zanimanje za poezijo in psihologijo, ki se je prevedlo v polno izdelan umetniški pristop. Brakhage je obravnaval svoje odkritje kamere kot naprave, ki bi lahko bila umerjena za ustvarjanje novih učinkov, kot bistven člen v načinu, kako je ujel na film pomembne osebne trenutke, na primer rojstvo svojega prvega otroka v *Window Water Baby Moving*. Bil je inovativen v svojem načinu gledanja, uporabljanja hitrosti motorja, premikov kamere, fizične manipulacije osvetljenega filma (posebej praskanja in slikanja na emulzijo), osvetlitve, fokusa in superimpozicije kot glavnih orodij. (Redko je uporabljal zvok.)

Brakhage je spoznal potencial kamere že zelo zgodaj – lahko bi rekli, da je našel in osvojil vsa orodja, ki jih je potreboval, že na začetku, in to mu je omogočilo, da se osredotoči na resnično raziskovanje videnja. V sistemu, kjer prevladuje trgovina, si lahko masovna umetnost, kot je film, le redko privoščiti več kot en pomen. Brakhage je vedel, da je neodvisnost v enaki meri stanje duha kot produkcijski način. J. Hoberman je napisal, da je njegov opus »demonstracija izrazito ameriškega herojskega modernizma«. Brakhage sam je spisal najbolj pomenljiv povzetek svojih ciljev v *Metaphors of Vision*. Knjiga, ki je bila dokončno izdana leta 1976, predstavlja tako zemljevid kot odskočno točko. Pogosto citirani začetni odstavek vzpostavi edinstveno veliko metaforo njegovega dela: vizualno percepcijo.

»Zamislite si oko, ki mu ne vladajo človeško ustvarjeni zakoni perspektive, oko, ki nima predsodkov kompozicijske logike, oko, ki se ne odziva na ime vsega, ampak mora vsak predmet, ki ga sreča v življenju, spoznati skozi avanturo percepcije. Koliko barv ima travnato polje za plazečega se otroka, ki se ne zaveda 'Zelene'? Koliko mavric lahko ustvari svetloba za nešolano oko? Koliko se takšno oko lahko zaveda variacij v vročinskem valu? Zamislite si svet, ki je poln nedoumljivih predmetov in

Vse fotografije iz filmov Stana Brakhagea, objavljene v Ekranu, so v lasti Estate of Stan Brakhage in Freda Camperja (www.fredcamper.com).

migeta v neskončni raznolikosti gibanja in nešteti gradacijah barve. Zamislite si svet pred 'na začetku je bila beseda'.»

Ko Hoberman govori o herojskem modernizmu pri Brakhageu, širi uveljavljeno tradicijo iz medija slikarstva na filmskega ustvarjalca, ki je sam slikal na filmske sličice. Toda medtem ko lahko sliko, eno samo platno, opazujemo ure ali celo skozi celo življenje, Brakhageove »slike« gledamo v hitrem sosledju, eno v osemnajstinki ali štiriindvajsetinki sekunde. Njegovo herojstvo izvira prav iz tega izziva: iz nujnosti dojeti, da je vsaka sličica pomembna. Mogoče noben filmar pred njim ni bil tako radikalen. Ko gledaš njegove filme, je to pod njegovimi edinstvenimi pogoji. Subjektivnost kamere ni gola subjektivnost, pač pa strog pristop na poti k novemu razumevanju tega, kako gledamo podobe. Nezaveden učinek, ki ga lahko ima kak od njegovih filmov, je učinek stopnjevanje percepcije detajlov, fokusa in refleksije. Brakhageovi filmi se lahko ukvarjajo s prostorom, toda njihov pravi pomen je v živčnem gibanju kamere, v njihovi zmožnosti, da v manj kot sekundi spremenijo fokus posameznega trenutka ali pa kontekst tega trenutka spremenijo s pomočjo nenadne, nepredvidljive montaže.

Če je merilo umetnikove neodvisnosti na neki način priklenjeno na zmotno idejo masovne vsečnosti, potem so filmi kot *Anticipacija noči* (*Anticipation of Night*, 1958), *Sirijsov mož* (*Dog Star Man*, 1961-64), *American Thirties Song* (1969), »*He Was Born, He Suffered, He Died*« (1974), *Murder Psalm* (1980), *The Dante Quartet* (1987), *Visions in Meditation #4: D.H. Lawrence* (1990) ali celo zadnja dela, ki jih ni nikoli

končal in ki so predstavljena kot njegov nezmontiran material v kameri, svobodni toliko, kolikor bi filmi sploh lahko bili. Brakhageova velika dela so enako pomembna v skupini kot ločena drug od drugega, enako dostopna kot zahtevna v načinu, kako križajo dokumentarno umetnost z abstraktno; skrivnostna, toda intrinzično povezana z mišljenjem in očesom, z vsako plastjo čiste in nečiste percepcije. Brakhage je mogoče res uresničil obljubo »avantgarde« na filmu, toda njegov vrhunski dosežek je izraz neskončne želje, ki sta jo začela Griffith in Eisenstein. Bil je več kot avantgardist, kar je povsem enostavno pokazano v Sitneyjevem ključnem delu *Visionary Film*.

Radodaren način gledanja, ki nam ga je ponudil Stan Brakhage, bo večno podcenjen, v kolikor se bomo še naprej obupano oprijemali znanih čutnih užitkov zastarele tovarne sanj, pedantnega poudarka na vsebini, ki zgolj oskrbuje osebne interese in dodaja k masovnemu onesnaženju nesmiselne estetike. Če kaj, potem nas Brakhage spomni, da obstaja le iluzorna razlika med gledanjem 8-milimetrskega domačega filma in zadnjega spoliranega studijskega poskusa, da še vedno gledamo *film*. Bistvena razlika je, da Brakhage vsa vprašanja medija postavi v ospredje. Ta neposrednost lahko nekatere odvrne, kakor lahko vsaka neposrednost ali vdanost stvari implicira stopnjo zaveze, na katero naključni udeleženec lahko ni pripravljen. Toda Brakhage je tudi daleč od svoje lastne religije: sodeluje v tradiciji prav toliko, kot je neki Orson Welles pred njim ali Cassavetes za njim. Industrijski podjetneži bi moral grajati Brakhagea zaradi njegovega nezanimanja za lastno dediščino ali zaradi navidezne nezainteresiranosti za velike zasluške (vse svoje življenje je bil razmeroma reven, čeprav mu to ni preprečilo, da ne bi imel družine ali otrok ali lastnega stanovanja). To so stvari, o katerih bi moral človek glede Brakhagea upravičeno moralizirati, če misli, da to ogroža njegovo samospoštovanje. Samo da je zmožen dvigniti iluzijo, čeprav samo za nekaj bežnih prizorov, da bo kdaj tako svoboden, kot je bil on.

Koda

Moje edino doživetje Brakhagea kot človeka je bilo leta 2002 na filmskem festivalu v Rotterdamu, kjer so ga počastili z retrospektivo. Bil sem v velikem kongresnem centru, polnem vrveža ljudi (v centru de Doelen za tiste, ki poznajo festival). Moj prijatelj John Gianvito je zagledal Brakhagea čisto na drugem koncu dvorane na drugem nadstropju. »Poglej,« mi je rekel, »to je lahko zadnjič, da ga kdo vidi v javnosti.« Pogledoval sem mogoče par sekund in registriral visokega moža z brado. Govorilo se je, da je Brakhage bolan. Zares, leto pozneje je umrl. To bežno uzrtje Brakhageove beloglave pojave, ki je bila kot duh za vsem tem gibanjem, tiha, za pol sekunde osredotočena v moji viziji, je primerno za edino podobo, ki jo imam, podobo tega filmarja, katerega minljive filmske poteze so med drugim sestavljene iz neusahljivega arhiva spominov.

„...“ Reel 2 (1998)

