

Aida Bračič

Arhitektura in film

Poskusov vlečenja vzporednic med arhitekturo in filmom je nekaj že bilo. Stojan Pelko navaja tri ravni, na katerih se lahko arhitektura in film srečujeta – poimenuje jih objektna, subjektna in trajektna raven. Pri prvi gre za razmerje, ko ena disciplina naleti na drugo kot objekt: arhitekt dobi naročilo, naj zgradi kino, ali pa filmar snema film o arhitektovem življenju. Druga raven nastopi, ko eden prestopi v medij drugega in se v njem prepozna kot subjekt: arhitekt dobi nalogo postaviti filmsko scenografijo ali pa film posodi arhitekturi svoj medij izraza, da bi ta bolje prikazala svoj prostorski ustroj. »Obstajajo pa še tretje situacije, natančneje, *trajektorije*,« pravi Pelko, »ko se obe disciplini znajdeti na svojevrstnem skupnem robu. Tedaj si morata, z lacanovsko definicijo za ljubezen rečeno, izmenjati nekaj, česar nimata: svetlobo.« Ubeseditiv odlično opiše situacijo: svetloba je tista, ki tako film kot arhitekturo sploh dela mogoča in ki ju najbolj zaznamuje. Obenem pa je v tej ubeseditvi vsebovan tudi že neki manko, torej to, da si morata izmenjati nekaj, česar nimata. Film in arhitektura *de facto* komunicirata na dva različna načina.

Pri poskusu razmišljanja o razmerju med filmom in arhitekturo velja omeniti besedilo Petra Karbe z naslovom »K razmerju med filmom in arhitekturo«, ki je bilo leta 2020 objavljeno v reviji *KINO!*. Karba se v svojem razvijanju ukvarja s tretjo, trajektno ravni prepletanja. Prepozna nujnost obravnave razmerja na ravni razmerja samega in ga potem opiše skozi »njune lastnosti znotraj skupnih, vendar bolj občil določil«. Ta določila so po Karbi: obstoj in prisotnost, materialnost in tehnološkost, pa spomin, kjer pomemben poudarek nameni temu, da spomin ni zaključena celota, temveč se vedno znova tvori, in da je film lahko pomemben element pri tvorjenju tega spomina. Nazadnje pride do razmerja med filmom in arhitekturo ter pravi: »Že uvodoma smo postavili tezo, da pomen arhitekture za film ni toliko bistven, kolikor je ključno to, kako film to arhitekturo odlikuje (tvori) v nov pomen.«

Podobno tezo bomo razvili tudi v tem besedilu, in sicer: arhitektura v filmu ne nastopa kot simbol ali znak same sebe, temveč se skozi to posebno zavezo, ki jo sklene s filmom, preobrazi v nekaj čisto novega. Kar nastane, ni več arhitektura, deluje pa na način arhitekture oziroma omogoča arhitekturno izkustvo. Naša težava pri vzpostavljanju tega bo predvsem, da je arhitekturno izkustvo povezano s telesom in fizično prisotnostjo v določeni arhitekturi. Poskusili bomo pokazati, da je arhitekturno izkustvo mogoče tudi brez tega.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA IZKUŠNJA

Arhitektura obstaja ves čas, vsa naenkrat. Mase, volumni in praznine so prisotni hkrati in učinkujejo hkrati. A to je mogoče le v teoriji in abstrakciji človeškega uma, kot poenostavitev, shema ali načrt. Dejansko je s človeškimi telesnimi zaznavnimi danostmi nemogoče katerokoli arhitekturo v enem samem trenutku zaobjeti v celoti z vseh zornih kotov. Človek je kot eno bitje omejen na en sam zorni kot, eno samo gledišče.

Velik del arhitekture je neposredna izkušnja arhitekture, ki je vedno umeščena v neko premično točko zaznave. Uporabnik arhitekture lahko načeloma prosto prehaja skozi arhitekturo in s tem do neke mere sam gradi svojo izkušnjo. Deloma mu pri tem pomaga ali ga omejuje načrtovalec-arhitekt, ki narekuje smeri premikanja, komunikacij, vpada svetlobe, gostote ali zmanjševanja frekventnosti drugih ljudi v nekem prostoru. Kljub temu si radi mislimo, da je arhitektura, ko enkrat stoji, uporabniku več ali manj na voljo v celoti. Film pa je časovno zamejeno umetniško delo, ki načeloma obstaja od svojega začetka do konca. Njegovo izkušnjo prav tako narekuje točka percepcije, ki pa jo načrtuje in ustvari režiser. V tem pogledu je zaznati paralelo: obe izkušnji sta vodeni skozi neko točko zaznavanja.

Tudi zato, da bi neko celoto arhitekture abstrahirali v načrt ali mentalno podobo, je že potreben čas in je že potreben spomin. Človeška zavest je sposobna spomine preteklih percepcij povezati v neko zaključeno, koherentno celoto, ki potem v mentalnem prostoru biva kot zaključena entiteta. Lahko bi celo rekli: točka percepcije + čas = izkustvo arhitekture in filma.

V pogovoru z Jeanom Baudrillardom, naslovljenem »Singularni objekti«, arhitekt Jean Nouvel pravi: »Če govorimo o vplivih, ki jih je arhitektura zmožna najti v filmih, potem je zelo pomemben pojem sekvence. Z drugimi besedami, pojmi, kot so premeštev, hitrost, spomin v razmerju do vsiljene poti ali v razmerju do znane poti, nam omogočajo, da sestavimo arhitekturni prostor, izhajajoč iz tega, kar ohranjamo v spominu iz zaporedja sekvenc, ki si zaznavno sledijo, in ne le izhajajoč iz vidnega. In tu nastajajo kontrasti med tem, kar se ustvarja, in tem, kar je bilo že izvirno navzoče v percepciji prostora.«

Za nas je tu pomembno, da je vsaka neposredna izkušnja arhitekture v bistvu že posredna izkušnja, ker jo sooblikuje spomin. Že nam je posredovana iz naše zavesti, z njo se je že zgodila neka transformacija.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA PODOBA

Rekli smo že, da film in arhitekturo povezuje svetloba, ki jo oblikujeta in ki ju dela vidna. Vidnost je zmožnost, da je nekaj zaznavano kot podoba, in zares je podoba velik del samobitnosti filma in arhitekture. Vendar pa ne film ne arhitektura nista zgolj podoba. Paul Virilio pravi, da pri zaznavanju podob v resnici že plujemo od percepcije k enostavni recepciji: »Še več, kolektivni in profani značaj 'recepcije' zgovorno izpričuje, da arhitekturna reprezentacija ne zadeva več zgolj enega izmed mnogih vidikov, temveč hkrati zadeva vse vidike: vsako gledališče, stališče slehernega akterja-gledalca izgrajenega prostora, ali, z drugimi besedami, vsakogar, ki (neposredno) sprejema prenos arhitekturne oblike-podobe.« A že prej smo nakazali, da morda takrat, ko se zgodi ne redukcija arhitekture na podobo, temveč takrat, ko si arhitektura in film posodita svetlobo, lahko pride do premika in ustvarjanja nečesa novega, kar snovni arhitekturi ni dostopno, učinkuje pa na podoben način.

A arhitekturno izkustvo je tudi telesno: arhitekturni teoretik, fenomenolog Rasmussen, denimo, v uvodu h knjigi *Experiencing architecture* pravi: »Ni dovolj, da arhitekturo gledamo; moramo jo izkusiti. Opaziti moramo, da je bila zasnovana za poseben namen in uglasena s celotnim konceptom in ritmom

neke specifične dobe. Moramo naseljevati sobe in čutiti, kako nas obkrožajo, kako nas naravno vodijo iz enega v drugega. Zaznati moramo učinke teksture in odkriti, zakaj so bile uporabljene ravno te barve [...]«

Kljub temu dokaj izrecnemu navezovanju na telesno prisotnost v arhitekturi lahko zgornji citat razumemo tudi drugače: kaj Rasmussen pravzaprav pravi, ko reče, da ni dovolj, da arhitekturo samo vidimo, ampak jo moramo izkusiti? Govori zgolj o preskoku od pasivnega zaznavanja okolice k miselnemu delu, k procesu aktivnega doživljanja arhitekture.

S tem bi radi pokazali, kako se je arhitektura takrat, ko nastopa zgolj kot posredovana podoba, zaradi poseganja po spominskih sekvencah, četudi se te vežejo na druge snovne prostore, še zmerom zmožna dotakniti tudi svoje tridimenzionalnosti in celo izzvati telesna občutja na podoben način kot takrat, ko smo v dejanskem fizičnem stiku z njeno stvarnostjo. Arhitekturna izkušnja je zmožna biti tudi posredovana. Tukaj se pojavi mogoča interpretacija filma kot vmesnika, kot posrednika: a film ni posrednik, ni vmesnik, temveč je način, na katerega se arhitektura preobrazi v nekaj drugega.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA ATMOSFERA

V knjigi *Attunement* se arhitekturni teoretik Alberto Perez-Gomez ukvarja s pojmom atmosfere. Atmosfera je več kot podoba, v njej so že vsebovani mogoči telesni odzivi nanjo. Perez Gomez se pri razvijanju svoje teorije o atmosferah v arhitekturi opre na romantično dožemanje pojma *Stimmung*, torej tona oziroma razpoloženja, ki se pojavi v poznem osemnajstem stoletju kot povečini vizualna kategorija, ki pa vseeno – že v imenu – vključuje tudi druge čute, torej ne le vida. Če je *Stimmung* na neki način zvezan z glasom, glasbo, vibracijo, pa *atmosfera* namiguje na zrak, nebo, na zunanji, odprt prostor. V nemški romantiki je dostikrat njen cilj vzbuditi občutje sublimnega, občutje majhnega pred velikostjo sveta, mogočnostjo narave in sil, ki usmerjajo človeško usodo.

Arhitektura v filmu ne nastopa kot simbol ali znak same sebe, temveč se skozi to posebno zavezo, ki jo sklene s filmom, preobrazi v nekaj čisto novega. Kar nastane, ni več arhitektura, deluje pa na način arhitekture oziroma omogoča arhitekturno izkustvo.

Tarkovski je mojster prikazovanja postopnega razpadanja in vpliva časa; povsod namiguje na minevanje, na preteklost, na vseprisotnost spomina in prisotnosti sil, ki usmerjajo naše delovanje.

Atmosfera vpeljuje možnost sinestetičnega zaznavanja neke dvodimenzionalne podobe, ki se pri svojem nastanku v človeški zavesti opira na spominske in asociativne iztočnice. Tu je recimo zanimivo omeniti trditev nemškega fenomenologa Hermana Schmitza, ki ga navaja tudi Perez-Gomez, in sicer, da občutja ne izvirajo iz človeške notranjosti, temveč so dana v zaznavanje v obliki nelokaliziranih, v ospredje potisnjenih atmosfer; te potem naselijo telo, ki jih izkuša, v njem se manifestirajo kot čustva. Tukaj je zanimivo dvojje: da so torej čustva telesna občutja – in pa da so inducirana od zunaj, oziroma da nastajajo na nekem presečišču med znotraj in zunaj, kjer se človek in njegovo okolje povezujeta v nekakšen krogotok. Ali kot pravi Bachelard, podoba hiše teče v obe smeri: te podobe so toliko v nas, kot smo mi v njih.

TARKOVSKI IN ARHITEKTURA

Tarkovski film opiše kot kiparjenje oziroma »modeliranje v času«. Čas je nujen in neizogiben del prostora, je bistven tako za dožemanje filma kot arhitekture. Prej smo govorili o času kot pojavu, znotraj katerega se tvorijo spomini in ki ureja dogodke in fenomene v sekvenčni, narativni red. V arhitekturi pa lahko čas dojamemo še na en način. Ko smo rekli, da arhitektura obstaja ves čas vsa naenkrat, smo jo s to trditvijo postavili v nekakšen idealni vakuum, v katerem se arhitektura, ko enkrat stoji, več ne spreminja. Dejstvo pa je, da je hiša na začetku svojega življenjskega cikla drugačna kot na njegovem koncu. Na arhitekturo vpliva čas, vplivajo vremenske spremembe, vpliva uporaba. Tarkovski je mojster prikazovanja postopnega razpadanja in vpliva časa; povsod namiguje na minevanje, na preteklost, na vseprisotnost spomina in prisotnosti sil, ki usmerjajo naše delovanje.

Še en arhitekturni teoretik in fenomenolog Juhani Pallasmaa pravi takole: »Tarkovski je ustvaril nov tip arhitekturne preobrazbe. Eroziji in plesni je dovolil, da izpodjedata zidove, dežju, da predre streho, vodi, da poplavi tla, s tem pa je odstranil stavbno masko utilitarnosti, ki nagovarja naš razum in zdravo pamet. [...] Režiser pripravi gledalca do tega, da sočustvuje z golo konstrukcijo. Uporabna stavba nagovarja naš razum, ruševina pa prebudi našo domišljijo in nezavedne fantazije.«

Recimo, da je cilj Tarkovskega vzbuditi telesni odziv na ravni občutij in čustev, ki se upira interpretaciji in deluje na najgloblji eksistencialni ravni. Je *memento mori*, ki človeka umešča v čas in prostor, na trajektorijo našega lastnega življenja, pa tudi *memento mori* vse družbe, ki nas napravi ponižne pred zmago sil, večjih od nas, in v nas zbuja sublimno.

Če povzamemo: kar se ustvarja med posebnim sodelovanjem filma in arhitekture, kadar si film in arhitektura »izmenjata tisto, česar nimata: svetlobo«, je nekaj novega, kar sicer ni več domena snovne arhitekture, ima drugačen značaj in drugačno identiteto, a lahko učinkuje na podoben način. Izkušnja filmske arhitekture, ki je posredovana prek vmesnika filma, je tudi arhitekturna, telesna izkušnja, kadar se podoba dopolni in nadgradi z atmosfero.

Zaključimo z mislijo Tarkovskega, ki pravi da je »naloga vse umetnosti, da človeka pripravi na smrt, zmečha njegovo dušo in jo usmeri k dobremu«. V njegovem opusu arhitektura in film sodelujeta pri tem početju.

VIRI IN LITERATURA

Baudrillard, Jean et al. *Vrzeli filma in arhitekture*. Pelko Stojan (ur.). Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001. | **Benjamin, Walter.** *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998. | **Foucault, Michel.** »Of Other Spaces«. *Diacritics*, letnik 16, št. 1, 1986. | **Karba, Peter.** »K razmerju med filmom in arhitekturo«. *KINO!*, št. 42, 2020. | **Pallasmaa, Juhani.** *The Architecture of Image. Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2008. | **Pelko, Stojan.** *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba, 2006. | **Perez-Gomez, Alberto.** *Attunement. Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Massacusetts: MIT Press, 2016. | **Rasmussen, Steen Eiler.** *Experiencing Architecture*. Massacusetts: MIT Press, 1959. | **Zumthor, Peter.** *Atmospheres. Architectural Environment Surrounding Objects*. Berlin: Birkhäuser, 2006.

Zapis je nastal na podlagi predavanja o filmu in arhitekturi na primeru filma *Stalker* (Andrej Tarkovski, 1979) v sklopu cikla **Medkritika**. | V ciklu **Kino Ekran – Medkritika** smo skozi štiri predavanja raziskovali aplikabilnost kritičnih praks različnih humanističnih ved in umetniških disciplin pri razmišljanju o filmu. | Projekt je nastal v sodelovanju revije *Ekran* in Društva *Fipresci* ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra, javne agencije.