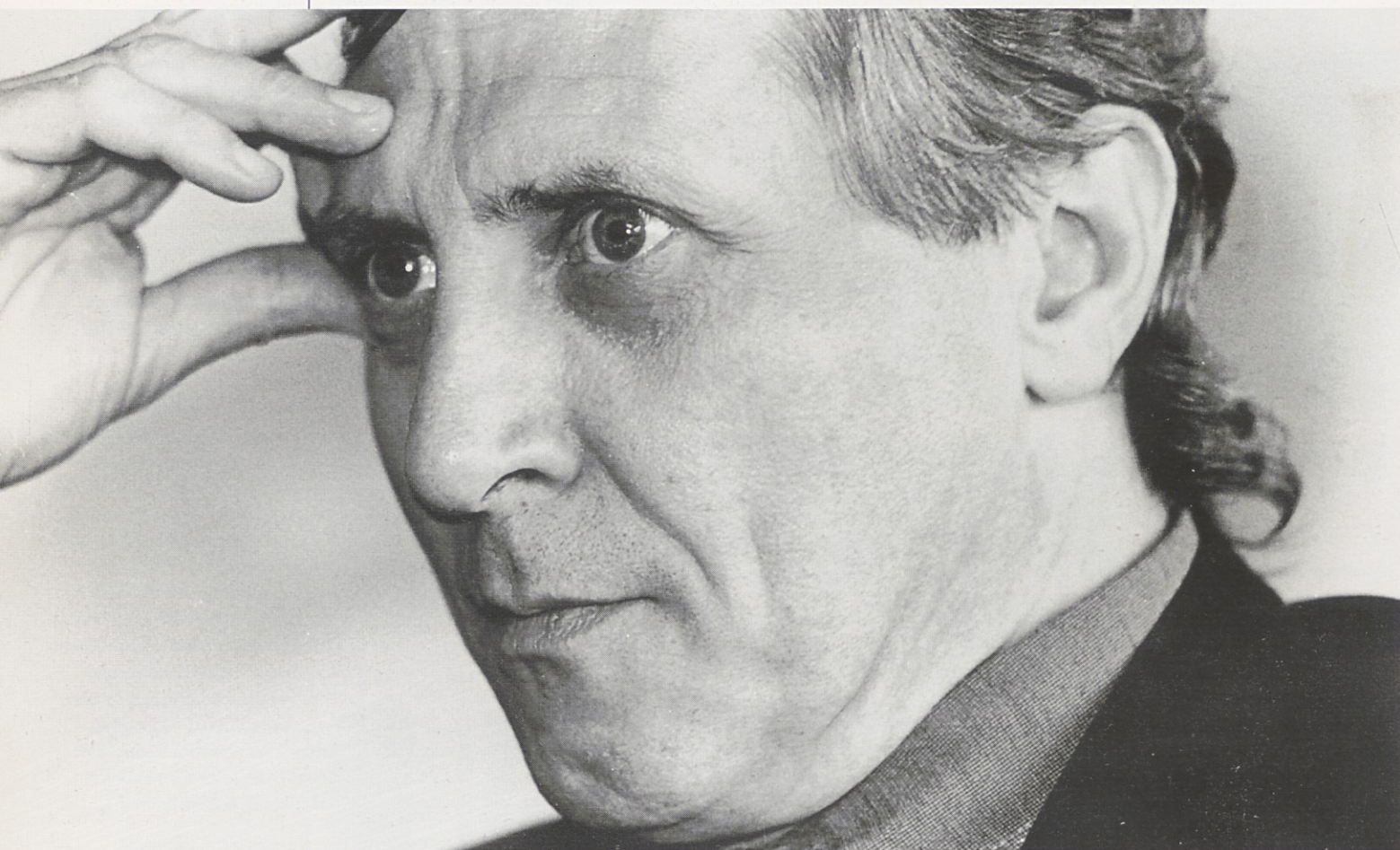


paradiž obstaja, podoba postaja, film zaostaja – serendipičnost petra greenawaya



**mateja
valentinčič**

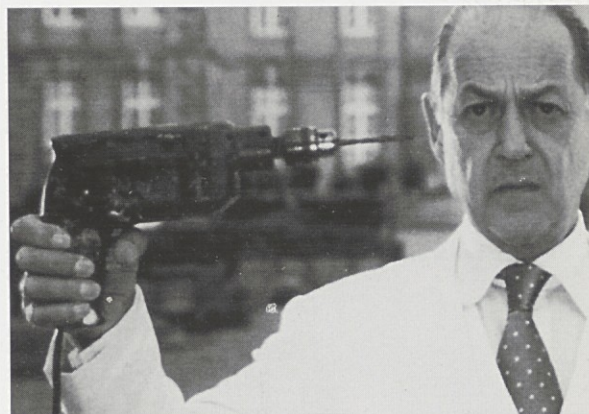
Ko je Peter Greenaway, slikar, multimedijski umetnik in svetovno znani filmski ustvarjalec septembra prišel v Ljubljano, je v hipu medijsko zasenčil iztekajočo se Manifesto, že tako slabo obiskani festival sodobne umetnosti. Kar seveda govori več o tem, v kakšnem svetu in družbi živimo, kakor o kakovosti ali smiselnosti ali pomenu te prireditve, ki je predstavila natanko isto vrsto vizualnega in modernim komunikacijskim tehnologijam bližnjega ustvarjanja, s katero se v zadnjem času ukvarja gospod Greenaway. Zato je bilo z njim, čigar opus obsega več kot trideset kratkih in celovečernih, igranih, dokumentarnih in psevdodokumentarnih filmov, toliko bolj zanimivo kramljati o današnjem stanju in bodočih možnostih filma v pogojih novih tehnologij, ne glede na to, da me

je vseskozi skušal prepričati, da je film mrtev in da si moram kot filmska zanesenjačica čimprej najti novo preokupacijo. Greenawayevi filmi pa v nasprotju z njegovim lastnim prepričanjem dokazujejo, da je ta zvrst umetnosti še vedno živa in močna, in da bo obstajala tudi ob novih tehnologijah, kar v isti meri velja za slikarstvo, gledališče, glasbo in druge klasične umetnosti. Apokaliptične napovedi Rudolfa Arnheima o "popolnem filmu" in o koncu filma kot umetnosti se niso uresničile, kajti ob koncu 20. stoletja zmore film v nas še vedno vzbujati čustva, nas navajati k mišljenju in sploh osrečevati. Res pa je, če ponovim lucidno misel Petra Greenawaya v nekoliko drugačnem kontekstu, da paradiža nikdar ne dosežemo zlahka in da se poti vanj nenehno spreminjajo.

Najprej bi vas vprašala nekaj v zvezi z vašim projektom *Desetih zemljevidov v paradiž*, ki ste ga začeli v Ljubljani. Zakaj tak naslov? Zakaj ne deset zemljevidov v pekel? Kaj vam pomeni raj in kaj si pod tem pojmom danes sploh lahko predstavljamo?

Kot lahko vidite, imam sam več preteklosti kot prihodnosti... (smeh) Moji zgodnji filmi so veliko več govorili o peklu in pojmih konfliktnosti. Pred precej leti sem naredil verzijo Shakespearove zadnje drame *Vihar* in najpomembnejši karakter je ves čas ponavljal: "In zdaj me vsaka tretja misel spomni na grob". Jaz sam sicer nisem posebno čemerne vrste in ne hodim naokrog z lobanjo v rokah, vendar me vsekakor zanimajo konci in zaključevanja. In rekel bi, da imamo mi vsi, vsak na svoj način, ne glede na politična in verska prepričanja nekakšno predstavo ideje raja. Jaz, na primer, bi rad živel v knjižnici na vrtu nekje sredi Francije, kjer so temperature prave in intelektualno zaledje krepostno. Vaša ideja raja je morda povsem drugačna, toda mislim, da obstaja želja po tem, da bi našli nek kraj, ki bi bil udoben, vznemirljiv in stimulativen. Pred veliko veliko leti sem posnel film z naslovom *A Walk Through H* (1978), pri čemer lahko črka H stoji tako na mestu nebes ("heaven") kot pekla ("hell"), saj se običajno tisto, kar je pekel enega človeka, zlahka spremeni v nebesa za drugega. Hotel sem se nekako vrniti k tej temi, toda ta prva raziskava je bila narejena na filmski način, medtem ko sem zadnjih deset let čedalje bolj razočaran nad filmom – mislim, da sploh ni najpomembnejši medij 20. stoletja, za kar smo ga nekoč imeli, celo prepričan sem, da je film mrtev – umetnik pa bi moral vedno znova odkrivati medij, v katerem dela... Tako sem zadnje čase vpleten v vrsto aktivnosti, ki so zunaj filmske prakse in sicer iz dveh razlogov: prvič, ker jih hočem narediti zaradi njih samih, saj so zanimive in mi omogočajo, da sem inventiven, in drugič, ker me zanima, če se lahko naučim novega jezika in se v smislu reinvenije vrnem k filmu. Torej se spet vračam k tej tematiki, vendar jo tokrat želim zaobseči na 360°, multimedijsko, namenoma z občutkom za *genius loci*, ustvarjanje določenih prostorov, saj me že dolgo obsedajo zemljevidi kot sodobni simboli našega doživetja sveta. Zemljevidi so nekaj posebnega, združujejo več naklonov hkrati, povedo ti, kje si bil, kje si in kam lahko greš. Osnovna ideja je pač v tem, da bi rad ponovno (po)ustvaril kraj, kamor si želim iti – in upam, da bi hoteli iti tudi vi – in sicer na tridimenzionalni in multimedijški način. In rad bi naredil deset takšnih zemljevidov. Imamo povabila več evropskih mest, od katerih jih je precej, vsaj z moje perspektive, ker trenutno živim v Amsterdamu, iz vzhodne Evrope. Povabila imamo iz Helsinkov, Vilniusa, Sant Petersburga, iz Trompsoeja, norveškega mesteca nad arktičnim krogom, pa iz Benetk, Sienne in Parme, v kratkem pričakujem morda še povabilo iz Aten. To so zame v evropskem kontekstu bolj vzhodnoevropska mesta in področje, ki ga ne poznam dosti, zato sem zelo radoveden. Slišal sem tudi, da v teh deželah menda obstaja precejšnje zanimanje za moje filme, nad čemer sem fasciniran. Kot vidite, so moji razlogi za ta projekt predvsem multimedijški, zamikalo me je mnoštvo rdečih niti, ki jih iz njega lahko izvlečem. Ko bomo končali in vse skupaj bo trajalo kakšnih osemnajst mesecev, bomo fotografirali teh deset zemljevidov, ki jih bo moj pariški založnik izdal kot *Atlas zemljevidov v paradiž*. Toda najbolj pomembno je, da ti zemljevidi ne ostanejo v tridimenzionalnem okolju – ne bi si namreč želel, da mi vsi na svetu sledijo v raj! – zato jih bom po štiridesetih dneh izbrisal, odstranil, uničil, da jih razen na fotografijah nihče ne bo nikoli več videl.

Verjetno ste širše najbolj znani kot filmski avtor, čeprav je vaše umetniško zaledje zelo jasno prisotno v vaših



filmih... Zakaj ste se odločili za film kot glavni medij vašega ustvarjanja? In kje vidite prednosti filma v primerjavi z drugimi vizualnimi umetnostmi, s slikarstvom, na primer?

Ko sem bil še zelo mlad in brez pravega pojma o tem, kaj sploh je slikarstvo, sem si želel postati slikar, in vpisal sem se v tipično angleški "art college", kjer sem štiri leta pridobival konvencionalno slikarsko izobrazbo tako v teoriji kot v praksi. In od takrat še vedno slikam. Toda po naključju sem pri kakšnih petnajstih videl Bergmanov *Sedmi pečat*, film, ki se naslavlja na teme vere, vraževerja in religije, ampak ne na polemičen način niti v dokumentarni formi, pač pa bolj v holivudski tradiciji, ko hočeš vedeti, "kaj se bo zgodilo potem"... Pozneje sem izvedel, da je bil narejen sorazmerno poceni in v petih tednih. Nenadoma sem se zavedel, da film le ni popolnoma nedosegljiv medij, da ni nujno vedno holivudski izdelek in da obstaja možnost, da bi lahko delal zelo osebne filme, kakor sem se v tistem času ukvarjal s slikarstvom. Toda znova bom poudaril, če smem glede na vaše vprašanje, da še vedno mislim, da je slikarski pristop neprimerljivo globlji, saj ima očitno veliko veliko daljšo zgodovino. In sploh smo prišli do konca tistega, čemur bi rekel asketska tehnologija filma, saj je ta z video generacijo, digitalno revolucijo, internetom in informacijsko dobo postala zastarela. Zato bi morali filmi, ki bi jih delal, v prvi vrsti temeljiti na idejah, ki izvirajo iz nenarativnih slikarskih pogojev, ker menim, da film ni posebno dobra pripovedna oblika – če hočeš pripovedovati zgodbe, bodi rajši avtor, romanopisec, ne pa filmski ustvarjalec, ker najboljši filmi nimajo s tem nobene zveze. Mene zelo zanima način, kako uporabljati našo sposobnost ustvarjanja podob v pogojih novih tehnologij. Čeprav moji filmi izhajajo iz samih korenin filmske tradicije, hočem obenem raziskovati nove načine, kako ponovno odkriti film. In kar se mene tiče, je ostrina roba vseh filozofskih idej, vseh kulturnih idej od nekdaj slikarstvo. Če pomislite na 20. stoletje, so se koncepti, ki jih je porajalo slikarstvo, kmalu razširili v splošno uporabo – pojmi nadrealizma, kubizma, minimalizma, posstrukturalizma, postmodernizma, vsi, prav vsi so se začeli s slikarstvom. Ne da bi se vedno kot taki na začetku prepoznali, toda če je temu tako, potem verjamem, da je slikarstvo oster rob naše kulturne izkušnje in mu bom zato vedno ostal zelo blizu.

Zares mislite, da bodo nove tehnologije – DVD, internet, CD romi oziroma interaktivnost nasploh – imele kakšne posledice za film kot zaenkrat še vedno najbolj popularno in vplivno umetnost 20. stoletja? Sami ste eksperimentirali z video estetiko v *Prosperovih knjigah*, prav tako v *Utešeni knjigah*. Zanima me, kako ste (bili) zadovoljni z ustvarjenim?

Mislim, da gre pri tem za vprašanje, kako naliti novo vino v stare steklenice, medtem ko bi morali nalivati novo



Utešene knjige

vino v nove steklenice... Toda vedno se pojavi problem, ko zamenjaš en medij za drugega, saj se moraš naučiti novega jezika in ljudje se tega običajno bojijo, zato se mu približujejo z določeno previdnostjo, s tem da uporabljajo izraze, ki ga razumejo in ga skušajo predelati v nove oblike... Ampak obrat vašega vprašanja se mi zdi zanimiv, ker se ravno pripravljamo na ogromen nov projekt z imenom *Tulse Luper Suitcase*, ki je nekakšna poroka med starimi in novimi tehnologijami, kajti resnično mislim, da moramo jezik legitimizirati, narediti je treba odločilno delo in izdelati nek standard. Zame je prvi tak filmski standard vzpostavil Eisensteinov *Oktober*, čeprav se je film začel že leta 1895 ali malo kasneje, kar pomeni, da je moralo preteči precej časa, preden je bil narejen eden prvih zares pomembnih filmov. Če se vrnem na vaše vprašanje o interaktivnosti in izbiri, je splošno sprejeto mnenje, da je film umrl 31. septembra 1983 s prihodom daljinskega upravljalca v dnevne sobe sveta. Film je v osnovi zelo pasiven medij in kakor hitro vpelješ izbiro, je kot tak uničen, ker se pojavi želja po takojšnji interaktivnosti med občinstvi. Mislim, da se film ne more ukvarjati z aktivnimi integracijami, saj je pasiven medij. Zato bi se rad prepričal, da lahko sproduciramo nekaj, kar bi v nekem smislu podobno kot pri *Oktobru* naznanjalo, da je novi jezik tukaj in da ga je treba že enkrat začeti resno uporabljati... No, ta velik projekt, ki se ga lotevam, začnemo čez približno tri tedne snemati v Coloradu. To bo en sam šest ur trajajoč film, ki ga bomo zaradi gledalcev razdelili na tri dnevne filme, obenem pa bo simultano tudi na internetu – spletna stran se imenuje www.tulseluper.net in obstaja že 92 dni, kar je pomembno, ker film govori o fiktivni zgodovini urana. Uran je ustvarjal zgodovino 20. stoletja, vsekakor pa zgodovino njegove druge polovice, zato se lahko zgodi, da bodo bodoči zgodovinarji prejšnje stoletje ultimativno označili kot stoletje urana. Moja raziskava o uranu pa se ne bo končala le s tremi filmi in internetom, ki bo vir novih informacij vsaj še tri leta, temveč bo prisotna na DVDju, CD romih, v seriji knjig in televizijski nadaljevanji. Tako naj bi moje idealno občinstvo gledalo film in nadaljevanko, kupilo DVD, se priklopilo na internet in prebralo knjigo. Toda ostale stvari poleg filma niso nekakšna dekoracija, vsaj ne v smislu – poglej film in kupi majico! – pač pa hočem ustvariti velikansko piramido znanja, fenomen, ki je multimedijško interaktiven.

Rada bi vas povprašala še o vašem minulem filmskem ustvarjanju... Kako bi opredelili razmerje med fikcijo in realnostjo v svojih filmih? Že vaš dolgometražni prvenec *The Falls* se zdi kot odločen estetski manifest.

François Truffaut je nekoč rekel, da prvi film katerega koli režiserja kaže vzorec govornice, ki jo bo kasneje verjetno uporabljal. Jaz sem naredil kakšnih dvajset filmov pred *The Falls* in prvi film, ki sem ga še vedno pripravljen ponuditi občinstvu, se imenuje *Windows*, nastal je leta 1975. Ima namreč pet značilnosti in če jih na kratko naštejemo, boste ugotovili, da so še vedno prisotne. Prvič, uporaba statistike in procesov katalogiziranja, kar je tipičen fenomen 20. stoletja. Drugič, velik občutek za črni humor in občutek za ironijo, ne glede na dejstvo, da smo v zahodnem svetu ironiki bolj ali manj vsi. Tretjič, kljub mojemu nelagodju glede odnosa med tekstom in sliko, skrb za večpomenskost, ki obstaja v jeziku, v čemer se mi zdi, da sem zelo angleški. Četrta značilnost je občutek za arhitekturo prostora in močno prisotna želja po aktivnosti v tridimenzionalnosti. Peta značilnost pa se nanaša na splošni ton filmov, ki ga najbolje opiše spet zelo angleška fraza "passionate detachment", ker so teme mojih filmov pogosto ekstremno čustvene in melodramatične, vendar obravnavane z distance, kot da sem onipotenten opazovalec dogodkov, ne da bi se pri tem vtikal v pojave in še manj dajal moralne sodbe. In teh pet značilnosti, s katerimi sem označil svoje majhne, skromne filme, ki sem jih snemal kot mlad fant, lahko najdete tudi v mojem zadnjem *8 1/2 Women*.

Bi lahko o tem filmu povedali kaj več glede na to, da bomo šele zdaj doživeli njegovo slovensko premiero?

No, naslov *8 1/2 ženske* bi moral takoj zazveneti v glavi, ker gre za nekakšen hommage velikemu filmu, ki ga je posnel Federico Fellini. Njegov *8 1/2* je fascinanten predvsem zato, ker je najbolj globok izmed vseh filmov, ki so se kdaj koli ukvarjali s problematiko filmskega ustvarjanja, z vprašanji kot so ustvarjalna blokada in kaj se zgodi, ko zmanjka domišljije, kako dobiti in organizirati tematiko in nenazadnje, kako lastno avtobiografijo predelati v fikcijo. Gre pa tudi za film, ki govori o moških seksualnih fantazijah. Tisti, ki so film videli, bodo vedeli, da Mastroianni v njem igra preganjanega gospodarja, medtem ko je mene zanimalo, na kakšen način so se moške seksualne fantazije, ki so nekaj univerzalnega in od nekdaj prisotnega v zahodni kulturi, do danes spremenile. Fellini je film posnel na začetku šestdesetih, jaz pa svojega v času postfeminizma kot postreakcijo na problem moške impotence in moškosti nasploh v sodobnem svetu. Tako sem raziskoval pravzaprav moške seksualne fantazije ob koncu 20. stoletja. In naj vam dam ključ, stavek iz filma, ki ga Fellini ne bi nikoli izrekel. Ena od junakinj v filmu pravi: "Moški ljubijo ženske, ženske ljubijo otroke, otroci pa imajo radi hrčke in nikakor ne obratno!" (smeh)

Eros in Tanatos, ali če se izrazim bolj banalno, seks in smrt, sta v tematskem pogledu stalnici vaših celovečercov od *Risarjeve pogodbe* naprej, mene pa zanima, kateri od njih je vam osebno najljubši in zakaj?

Po sorazmerno precejšnjem uspehu *Risarjeve pogodbe*, ki je pritegnila kar nekaj občinstva po Evropi, sem se opogumljen bolj ambiciozno lotil naslednjega projekta z naslovom *ZOO*. Izkazal se je za popolno finančno katastrofo, hkrati pa je postal nekakšen psevdokulturni film. Je tudi najbolj ambiciozen po tematikah in vsebini od vseh, ki sem jih kdaj posnel. Veliko angleških kritikov se je pritoževalo, češ da je preveč kompleksen in da bi iz njega lahko naredil tri različne filme. Toda film sem posnel na podlagi treh, meni zelo ljubih predmetov zanimanja. Tu je Darwin in pojem evolucijske teorije, tu

je ideja srečanja s samim sabo – od nekdaj me zanima, kaj bi se zgodilo, če bi srečal samega sebe! – medtem ko je tretji predmet nekoliko akademski. Zelo sem namreč navdušen nad tistimi slikarji, ki so upodabljali svet pretežno skozi svetlobo in mislim, da je bil eden najbolj superiornih med njimi Nizozemec Vermeer. In če bi me kdo vprašal, kateri film bi naredil še enkrat, bi odgovoril, da nedvomno *Živalski vrt*... Je pa res, da mi je *Kuhar, tat, njegova žena in njen ljubimec* prinesel največ denarja, saj ga je distribuiral Miramax in ga je samo v Ameriki videlo 28 milijonov ljudi. Obstaja mala novinarska šala, da je vsakemu filmarju dopuščeno narediti tri pomembne filme. Včasih za to potrebuješ celo življenje, včasih pa – kot Antonioni – vse tri posnameš z enim samim dekletom. Čeprav raje mislim, da moji trije šele prihajajo, bi *Risarjeva pogodba*, *Kuhar in Utešene knjige* verjetno zadostili temu pogoju... Kar pa se tiče povezave seksa in smrti v mojih filmih, vas sprašujem, če mi lahko poveste še za tretjo veliko temo. Balzac je nekoč predlagal denar, vendar tudi tega ni težko subsumirati pod ostali dve. Zato Eros in Tanatos ostajata v zahodni kulturi večno fascinantni in neizpodbitni temi. Obstaja predstava, da umetniki preživijo celo življenje ob ukvarjanju z eno ali dvema idejama. Ker pa večina ljudi nima nobene ideje, sta dve že veliko... (smeh)

Ste se kdaj počutili kot eden od predstavnikov britanske kinematografije? Je tradicija britanskega filma kdaj kakor koli vplivala na vaše filmsko ustvarjanje?

Glavni tok angleške filmske tradicije predstavlja naturalizem oziroma realizem. Gre za dokumentarno tradicijo, ki smo jo praktično izumili, jo gojili in utrdili s fenomenom BBC-ja. Ampak jaz sem zelo zadržan do pojma dokumentarnosti, saj že sama beseda dokument sugerira tekst, ne podobe, poskus podajanja verodostojne slike sveta. Skoraj dvanajst let sem bil tudi sam dokumentarist in lahko vam povem, da je konstrukcija dokumentarnega procesa v filmskem ustvarjanju ravno tako fikijska kot pri snemanju fikcije. Zato bi vam raje pripovedoval laži ali vam povedal resnico skozi laž, kakor da bi se trudil povedati resnico skozi resnico, ker se to vedno konča v obscenosti. Že od začetkov dokumentarnega filma nam ljudje pripovedujejo laži. Flahertyjev *Nanook s severa*, na primer, je v celoti konstrukcija, ne pa resnični portret eskimske družine, za kar se je predstavljal. Pred kratkim sem v časopisu bral o slavnem Buñuelovem filmu *Zemlja brez kruha* iz leta 1932, ki govori o ljudeh, ki živijo v pomanjkanju nekje na severu Španije. Če ste videli film, se boste spomnili podobe osla, ki ga čebele opikajo do smrti; ta prizor je insceniral sam režiser, našel je bolnega osla, ga premazal z medom in nanj spustil dva panja čebel... To je zame obsцена plat dokumentarne tradicije in z njo nočem imeti nobene zveze. Če vam skušam povedati resnico, jo bom namenoma povedal skozi fikcijo, pri čemer se ne bom pretvarjal, da gre za resnico, temveč vam bom pokazal mnenja, dogodke in stališča raje v shakespearejski tradiciji, ki le-te incenira znotraj fikcije. To vsekakor ni film kot okno v steni, ampak artefakt, konstrukt. In hočem pokazati konvencije in zakaj verjamemo vanje, kot tudi ideje in njihovo vsebino v ozadju... No, ta angleška dokumentarna tradicija se kar nadaljuje in nadaljuje in njena najvidnejša predstavnik sta Mike Leigh in Ken Loach. Tisto, kar me je začudilo, ko so se pojavili Skandinavci s svojo Dogmo, je bilo dejstvo, da nihče ni pomislil, da Ken Loach in Mike Leigh snemata "dogmatične" filme že od konca petdesetih let...

Kaj pa sicer menite o sodobnem filmskem ustvarjanju? Ste v zadnjem času morda videli kaj vznemirljivega?



V kino sploh ne hodim pogosto, ker se mi film zdi dolgočasen, festivali konvencionalnega ortodoksnega filma pa tako iztrošeni, da je v njih še komaj kaj svežine. Mislim, da so bili zadnji zanimivi filmi, ki smo jih videli, nemški v zgodnjih sedemdesetih z ljudmi kot Fassbinder in zelo zgodnji Wenders, Straub in vsekakor Herzog. Kot je pomenljivo, da je tudi to bil konec in začetek razvoja novega mišljenja, saj je film temeljil na romaneskni pripovedi 19. stoletja in ni niti razumel početja Jamesa Joycea v smislu eksperimentalnosti... V večini filmov, ki ste jih kdaj koli videli, ste verjetno lahko gledali, kako je režiser sledil tekstu, namesto da bi ustvarjal podobe. In ne glede na to, če vam je ime Woody Allen ali Godard ali Scorsese ali Spielberg, vedno je najprej tekst, šele nato podoba. Meni kot slikarju se zdi, da je film ubral povsem napačno smer. To se je zgodilo, ko je Griffith v ameriški film na samem začetku njegove zgodovine vpeljal formo romaneskne pripovedi. V pesimističnih trenutkih pomislim, da je bilo to, kar smo videli do zdaj, le prolog v fenomen, za katerega upam, da bo dobil krila. Ker smo zdaj sposobni manipulirati s podobami na način, kot še nikoli prej, da bi dobili informacije, ki so bistveno vizualne, ne pa tekstualne, kar je resnično v skladu s slavnim Picassovim citatom, da ne slika, kar vidi, temveč, kar misli. Končno smo dobili besednjak, da to lahko storimo. Mislim, da film, kot ga je označil Bazin, da je v sorodu z gledališčem, literaturo in slikarstvom, pri čemer po mojem najbolj izstopa ta dragocen slikarski delež, že predpostavlja obstoj filma, ki ni mimetičen, kajti vse filme se da zlahka dekonstruirati in rekonstruirati do njihove izvirne forme. Mislim, da smo si pred tem predolgo zatiskali oči, toda resnično verjamem, da to lahko presežemo, čeprav bomo še zmeraj hodili v kino, z nekim novim konceptom gibljive podobe, za katero sem prepričan, da bo vedno vedno del naše želje. V tej zvezi je tudi kontinuum povezave med podobo in glasbo oziroma podobo in zvokom, ki je bila blizu starim Grkom in bo vedno del človekovega zanimanja. Ta fenomen se bo seveda nadalje razvijal, toda določena lokalna asketska filmska tehnologija je dejansko postala preteklost. Zelo malo ljudi je, ki še delajo celuloidne filme, ker se ponekod pač oklepajo reakcionarne predstave, da je podoba na celuloidu boljša od elektronske podobe, kar pa z razvojem tehnologije postaja vse bolj dvomljivo. •

Utapljanje po številkah