

WOLS FOTOGRAF

V času, ko je v umetnosti vse manj pogojev za pojavljanje skrajno osamljenih, skoraj usodno obsojenih, neozdravljivo nesrečnih, naravnost „prekletih“ umetnikov, je Wols menda poslednji te vrste. Celo njegovo ime samo o sebi nosi nekakšen pečat skrivnostnosti (nastalo pa je pravzaprav kot skrajšava polnega imena in priimka, ki se glasi Otto Wolfgang Schulze). Wols je ob Fautrieru in Dubuffetu v Evropi ter ob Gorkem in Pollocku v Ameriki eden glavnih akterjev tistega umetniškega vzdušja, ki se je pojavilo takoj po vojni, do leta 1950, in postalo temelj velikim smerem, ki jih poznamo pod imeni informel, lirski abstrakcija, akcijsko slikarstvo, abstraktni ekspresionizem. Sam je mitična osebnost informela, časovne in duhovne vzporednice filozofiji in literaturi eksistencializma na slikarskem področju. Sicer pa je Wolsa kot takega priznal nihče drug kot Sartre: dokaz za to je, da je bil ta prerok eksistencializma eden njegovih redkih prijateljev ter obenem pisec temeljnega teksta o umetnikovem delu.

Bistvena skupna lastnost eksistencializma in zgodnjega informela je sesivna osredotočenost na vsak trenutek bivanja: predmetni svet ni pomemben, središče vsega je v subjektu, v njegovi biti in njegovem bivanju. V duhovnih in družbenih razmerah neposredno po drugi sve-

tovni vojni je ta bit/bivanje izpostavljena občutju neznosnega „gnusa“ (ni naključje, da je to hkrati naslov Sartrovega romana, emblematске stvaritve v književnosti obdobja). Wolsov slikarski in risarski opus je prežet z enakimi lastnostmi: morda nihče pred njim, zagotovo pa nihče za njim ni izbral tako samouničujočega „samoopazovanja in do skrajnosti razkril vse bolečine — tako psihične kot fizične — posameznika, brezupno „vržene ga“ v brezno eksistence.

Ko je Wols leta 1951 umrl, po kratki, toda zelo intenzivni slikarski in risarski karieri, s katero se je uveljavil kot eden izmed pionirjev informela, se ni vedelo ali pa se vsaj ni govorilo, da se je ukvarjal s fotografijo. Treba je bilo počakati, da fotografija kot samostojen medij dobi polno legitimizacijo neke specifične umetnostne zvrsti, potrebno je bilo uzavestiti spoznanje, da vse, kar neka velika umetniška osebnost naredi, zasluži enako pozornost, da bi bila tudi zapuščina Wolsa-fotografa deležna polnega zaupanja, naknadnega raziskovanja in razstavljanja. Nihče ne trdi, da bo Wols v zgodovini fotografije uvrščen na tako izpostavljeno mesto kot ga ima v zgodovini povojnega slikarstva, vendar to, kar je posnel, nedvomno kaže kot stvaritev zelo občutljivega videnja, stvaritev ustreznega razumevanja medija, z

drugimi besedami, stvaritev na tem področju povsem izoblikovane izrazne govorice.

V resnici je Wols začel kot fotograf, s fotografijo se je več let poklicno ukvarjal, tehnično znanje si je verjetno pridobil ali ga lahko vsaj izpolnil na Bauhausu v Berlinu, kjer je študiral do 1932. Čeprav ni bil star še niti dvajset let (rojen 1913), je eden izmed mnogih nemških kulturnih in umetniških ustvarjalcev, ki se je pred prihodom nacistov odločil za eksodus: s priporočili Moholy-Nagyja pride v Pariz, pričnan, da si bo s fotografskim znanjem lahko zagotovil dovolj sredstev za preživetje. V začetku mu je to tudi šlo od rok, nekaj časa se je ukvarjal z modno fotografijo, leta 1937 je pripravil samostojno razstavo v neki pariški specializirani in ugledni galeriji in po njej prevzel psevdonim Wols, s katerim je tudi prišel v zgodovino moderne umetnosti. Verjetno bi nadaljeval kariero uspešnega fotografa, če začetek druge svetovne vojne ne bi temeljito spremenil številnih okoliščin in s tem tudi pogojev Wolsovega življenja. To je bil pravzaprav konec Wolsovega ukvarjanja s fotografijo, svoj gon za umetniško izpovedovanje je v naslednjih letih izrazil v slikarstvu in risbi. Toda nekaj tiste usodne teže izpovedi s katero se odlikuje njegovo kasnejše slikarstvo, je slutiti že v Wolsovi fotografi-

ji: čeprav je imel namen postati in delovati kot poklicni fotograf, ni mogel pobegniti od svoje izrazito subjektivne narave, ta narava pa ga je usmerjala v to, da vse, s čemer se ukvarja — tudi v fotografiji — obravnava s skrajno podreditvijo intimnim opredelitvam.

V Parizu je Wols prišel v stik s krogom slikarjev in pesnikov nadrealistov in te zveze so ga morda še bolj spodbujale, da gibala za lastno ustvarjanje išče v območju subjektivnega in intimnega. Toda spremljal je tudi tekoče dogajanje, vedel je, s čim se ukvarja Man Ray, kaj delata Brassai in Kertész. V Parizu ni bilo fotografa — od Atgeta naprej — ki v svojem delu ne bi začutil potrebe, da posname očitne in skrite plati velike metropole in tudi Wols se ni izognil temu izzivu. Toda bolj kot javni dogodki in svečani videz tega na zunaj čarobnega mesta so ga pritegovali nepomembni in naravnost navadni kraji, sence na tleh ali na kakem zidu, tabla pred vhodom v metro, lesena ograja z zdavnaj nalepljenim in že odpadlim plakatom, eno izmed mnogih dreves, ki raste iz prgišče zemlje v mestnem drevoredu ali preprosto, izsek mokrega pločnika ob ulici... Privlačili so ga tudi liki rednih znancev, med katere so spadali pesnik Jacques Prevert, igralka Madeleine Robinson in Roger Blin ali druga, danes manj znana imena iz tedanje inte-

JACQUES PREVERT, IN JACQUELINE LAURENT



FILMSKA VIDEOTEKA ŠKUC

lektualne boheme. Na njihovih obrazih, na obrazu soproge Greta, na svojem lastnem, pa je opazal skrajno občutljivost potez, lovil je vibriranje živcev okrog oči in ust, beležil pogled, uprt v kamero, z melanholičnim, neskrto žalostnim izrazom. Ko pa v okolici ni imel nobenega drugega motiva, nobene druge inspiracije, si je sam aranžiral mala tihožitja (iz odpadlih sadežev, posušenih strokov, koščkov mesa, odprte konzerve sardin, kock sladkorja, železnih žebličkov), jih gledal od zgoraj in jih snemal iz gornjega rakurza, kot da želi zadnjič videti in si zapomniti nekaj, kar bo morda že trenutek kasneje za vedno izginilo. Vendar to ni „lirika malih stvari“, „poezija minljivosti“, to je skoraj do obupa pripeljan pogled osamljenca, ki tava po okolici in od tam prinaša tako neugledne slike, da se zdi kot da niso bile vredne niti najpreprostejšega napora snemanja.

Redkokateri fotograf je do tolikšne mere kot Wols „znižal“ pomen motiva snemanja: pri njem vse, res vse lahko postane vzrok za nastanek fotografije. In te fotografije ni treba naknadno olepševati s kontrasti svetlobe in sence, dodelovati z učinki kadriranja. Wolsovi negativi izgledajo spraskani, poškodovani in robovih; osnetki so včasih neostri, kompozicije sredi predmeta premaknjene, vendar vse to niti najmanj ne moti psihološkega učinka slike. Kajti čutiti je moč, da je bila iskrenost potrebe, narediti fotografijo močnejšo od vseh dodatnih medijskih formalizacij. S tem, da snema opno z zunanosti privida, da se zagleda v samo jedro stvari, Wols fotograf posredno že napoveduje kasnejšega Wolsa slikarja in risarja, razkrivajoč da je za vsem, kar ta ustvarjalec počenja — za fotografijami, slikami, risbami — vendarle moralo stati isto oko in ista roka.

Povsem približati se motivu, ga izpostaviti v velikem planu, skoraj otipati materialnost predmeta — to so nekatere izmed značilnosti Wolsovih fotografskih prizorov. Iz niza posnetkov lahko razberemo, da ima Wols afinetno le do naravnega porekla in stanja materije; do tistega, kar je mehko, gibko, mokro, vlažno. Taka je pri njem koža, so lasje, posebej občutljiva mesta človeškega telesa, relief dlani, očesna zenica — po vrsti vsa organska tkiva, katerih poškodba pomeni nastanek rane in povzroča bolečino. Wols seveda s fotografijo noče razgaljati svojih strahov, vendar ne more niti noče prikriti lastne hipersenzibilne narave: le-ta se razkriva v podzavestno izbranih podrobnostih, prihaja na plano iz navidežno prikritih detajlov.

V Wolsovem primeru se zdi nebiten podatek, da je ta protagonist informela, torej neke izrazito neprojektivne umetniške ideologije, v mladosti obiskoval Bauhaus, ustanovo, ki je programsko zagovarjala

in v praksi udejanjala postavke ideologije projekta. Vendar se je prav na Bauhausu Wols lahko srečal s pomembnostjo novih umetniških medijev, med katere je tedaj spadala tudi fotografija. To je očitno tudi bistveno, kar mu je ostalo od študija na Bauhausu, toliko bolj, ker je Bauhaus v času Wolsovega šolanja (v Berlinu, v začetku tridesetih let, tik, preden so ga zaprli) bil precej drugačen kot v Gropiusovem obdobju. Drugačne pa so bile predvsem obdajajoče ga družbene razmere: pred vrati je bil prihod nacizma na oblast in vsem s humanistično kulturo in usmeritvijo je bilo jasno, da s predvideno izgradnjo novega in skladnega sveta prihodnosti ne bo nič. Povsem nasprotno, grozila je kataklizma, ki se ji je bilo že zaradi ohranitve golega življenja treba izogniti. Wols je to naredil s preselitvijo v Pariz, kjer je začel življenje begunca, osamljenca, izkoreninjenega iz okolja, v katerem je zrasel, tujca v okolju, v katerega je prišel. Pariz je v času Wolsovega prihoda, se pravi na začetku tridesetih let, v umetnosti prizorišče „vrnitve k redu“, torej reakcije na prejšnje avantgarde, kar nekemu, ki je vsaj za kratek čas doživel izkušnjo Bauhauza, nikakor ni moglo ustrezati. Tudi v Parizu za Wolsa ni bilo druge izbire razen usode umetnika kot zapuščenega posameznika in lik prav takega umetnika bo v svojem slikarskem in risarskem opusu pritiral do paroksizma. Ko je nastopil s fotografijo, z medijem, ki po svoji naravi stremi h komunikaciji z drugim, je Wols pokazal, da je takšno komunikacijo v začetku iskal, toda ko so se vezi z okolico vse bolj trgale, je sklenil ta medij opustiti in ga zamenjati z intimnejšimi in bolj introvertnimi postopki slikarstva in risbe. A dokler tega še ni storil, dokler se je ukvarjal s fotografijo, je v tej zvrsti zapustil nekaj najprepričljivejših sledi svoje osebnosti: niz ganljivo iskrenih posnetkov, ki razkrivajo ne le samo neko osebno razpoloženje, temveč tudi razpoloženje nekega celotnega zgodovinskega trenutka.

JEŠA DENEGRİ

PREVEDEL
BRANE KOVIČ

Od videoteke do videoteke si je ponudba filmov več ali manj podobna in zato nikogar preveč ne gane, če se kje odpre kakšna nova izposojalnica. Formula je znana: najnovejši hiti, kakšna risanka in kakšen pornič. Poleg dobre zabave takšna ponudba nedvomno ponuja tudi vpogled v Hollywoodsko tekočo produkcijo, kar je spričo mizernega odkupa filmov in programa v kinematografih vsekakor dobrodošlo. Toda kakor ni cinefilija omejena zgolj na velika imena filmske klasike tako tudi aktualnega programa prosperitetnih žanrov ne gre jemati kot edini užitek. (Še posebej, ker je danes film nasploh nekako izgubil dah). Pri tem marsikdo pogreša v ponudbi videoteke tisto, kar predstavlja v kinematografskem sistemu kinoteka: izbor filmske klasike, avtorske opusov klasikov, da o avtorskem filmu v evropskem pomenu niti ne govorimo. Nič bolje se ne godi niti slovenskim in jugoslovanskim filmom, kjer se je nekaj klasike konec koncev tudi že nabralo. Videoteka v Galeriji ŠKUC tako prva javno ponuja vsaj nekaj tega programa. Težko bi sicer rekli, da njen izbor predstavlja nek sistematičen pregled filmske klasike (za kar verjetno niti ni pravih možnosti), pa vendar si je tam mogoče izposoditi kar lepo število (predvsem) ameriških filmov, ki so obeležili zgodovino filma. Obširen je izbor filmov Alfreda Hitchcocka (Mož, ki je preveč vedel, Ptiči, Go-spa, ki izginja, Rebecca, Sever —

Severozahod, Sum, Vertigo, V zna-menju kozoroga . . .), sledijo pa še imena kot so David Lean, John Ford, Federico Fellini, Vittorio de Sica, Buster Keaton, Fritz Lang, Sam Peckinpah, Brian de Palma . . . In mnogi od teh filmov niso bili prikazani na TV ekranih ali pa so bili že davno tega.

Izbor filmov videoteke ŠKUC bo ne dvomno koristen tudi pri pouku filmske vzgoje, filmskih krožkih, morebitnih seminarjih . . . Vsaj do takrat, ko se ne odpre kakšna študijska videoteka bo nemara vsak, ki se s filmom na katerikoli način ukvarja imel na razpolago zajamčeno dobre kopije dobrih filmov. Seveda pa ne gre predvsem za pedagoško. Nič lepšega in bolj neobveznega kot pogledati si dober star vestern, kriminalko ali melodramo

VASJA BIBIČ

LE CINÉMA
LES IMAGES
ET
L'AUDIOVISUEL