

PREDSTAVE POKRAJINE

REDKO ZATOČIŠČE SREDI ROTTERDAMSKEGA STAMPEDA NAJNOVEJŠIH, NAJBOLJ DRZNIH, EKSCESNIH IN VIZIONARSKIH NAJDEMO V DVOJNEMU POSVETILU JAMESU BENNINGU. 'TEN SKIES' IN 'ONE WAY BOOGIE WOOGIE': DESET SLIKARSKIH »NEBES« IN DVAKRAT ŠESTDESET ARTEFAKTOV SPOMINA JE V »VELIKI PODOBI« IN AMALGAMU FILMSKIH VTISOV OSVOBOJENO OZEMLJE POGLEDA TER REFLEKSIJE, SPIRITUALNEGA Z MAJHNO IN HKRATI POLITIČNEGA Z VELIKO ZAČETNICO.

NIL BASKAR

Vse skupaj je zelo preprosto: na platnu se odvijajo podobe najbolj »naravnih« stvari, kar si jih lahko zamislimo: 10 statičnih posnetkov neba, napolnjene z oblaki vseh oblik, barv, tekstur in gibanj. Včasih se kaj zgodi – nebo preči oddaljeno letalo ali ptica, v zunanosti polja zaslišimo zvoke, še pogostejše pa nič, vsaj nič takšnega, kar bi sprva lahko razumeli kot »dogodek«, tako v kontekstu eksperimentalnega, kaj šele narativnega filma.

Kljub temu pa je zmotno Jamesa Benninga oklicati za kakšnega umetnika »nežive narave«, slikarja sproščujočih krajinskih razglednic ali nostalgčnih, barvitih detajlov očarljivo zanemarjenega ameriškega predmestja. Onkraj lepote kompozicij in barvnih harmonij je bistvena poteza njegove kinematografije znotraj tradicije severnoameriškega avantgardnega filma, natančnejše, strukturalnega filma, kot se je temu svojčas še reklo. Benningovo »vračanje k naravi« in raziskovanje podob ameriške mitologije hkrati izdaja tudi pripadnost zgodnejšim avantgardnim izročilom romanticizma in ritualnosti, ki so se – začenši z Mayo Derren – vtisnili v dela Jamesa Broughtona, Stana Brakhaga, Jonasa Mekasa in ostalih, a tudi privrže-

nost določeni ironični distanci in sodobnosti, s katero je Andy Warhol v 60-ih avantgardo iztrgal iz njenega politično naivnega sanjarjenja.

Benningovi natančni (preden se je pri tridesetih polotil filma, je predaval srednješolsko matematiko), a mestoma izredno humoristični avtorski prijem se v marsičem približujejo tudi delu Kanadčana Michaela Snowa, druge »eminence« strukturalnega filma. Podobno kot pri Snowu se Benningove filmske »enote« zdijo nabite s potencialom, z možnimi dogodki, ki pa z vsako sličico filma takorekoč odtekajo – trajanje vsake enote zaznamuje paradoksalno prehajanje med brezskrbno potopitvijo in nestrpnostjo pogleda: da bi se vendar že kaj zgodilo, preden bo prepozno! V tem je pravzaprav tudi čar »operacij«, ki jih Benning izvaja nad »neživo« pokrajino: navkljub gledalkini in gledalčevi globoko vsajeni navadi *nerazločnega* pogleda (ki ustreza pogledu iz premikajočega se vlaka, denimo), nas prepriča, da se v pokrajini vselej nekaj dogaja, da vsak detajl pripada tudi možnosti določene izjave ali pripovedi – Benningova ideja pokrajine, če nadaljujemo z Badioujevo pomočjo, tako presega pozabljenost preproste estetske sodbe (kako lep oblak!) ali kritično pripisovanje posebnosti (ta oblak pripada določene-mu rodu!).

In nemara je mogoče opusa Benninga in Snowa sestaviti celo v hipotezo komplementarnih filmskih gibanj: če je pri Snowu izčrpavanje potencialnih možnosti filmskega dogodka vselej posledica gibanja kamere (pogosto destruktivne in proto-kibernetične: v *Région Centrale* [1971] njene premike in izbire uravnava nevidna algoritemska »zavest«, v *Presents* [1981] pa kot buldožer dekonstruira lasten filmski set), je Benningovo odštevanje (jezer, nebes, prizorov, besed ...) izključno funkcija časovne ureditve in subjektivnih percepcij časa. Njegovim rezom bi navsezadnje celo Bazin težko priznal status montaže, saj delujejo bolj kot robovi podobe, kot »naravni« pojavi v izmenjavi intervalov.

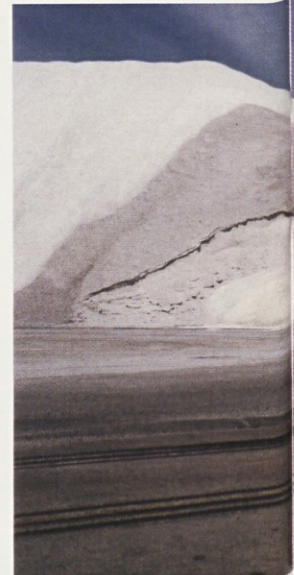
Benningovo delo se – kot se v tradiciji strukturalnega filma spodobi – ves čas odvija v serijah, di/trip-tih in variacijah: *Ten Skies* (2004) je tako »naravni« podaljšek *13 Lakes* (2004), *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* (2005) je, kot pove naslov, vračanje k zgodnjemu delu *One Way Boogie Woogie* (1977), filmi *El Valley Centro* (2000), *Sogobi* (2001) in *Los* (2004) sestavljajo »kalifornijsko trilogijo«. Temu ustreza bogato mreženje pomenov in samonanašanj, ki pogosto delujejo kot majhne uganke, rebusi v obliki filmskega gega: ko v *One Way ...* avtor z ravnilom izmeri di-



Ten Skies



13 Lakes



One Way Boogie Woogie

menzije kadra, je rezultat 11 x 14 palcev, kar ustreza naslovu zgodnejšega dela *11x14* (1977). Obsedenost z metričnimi detajli in referencami se še bolje razkrije v drugem prizoru istega filma, kjer avtor s pomočjo prijateljice izmeri globino polja: odvijajoč klobčič rdečega sukanca dekle oddaljuje od kamere in »razpira« tretjo prostorsko dimenzijo. Ko medtem prestopi železniško progo, se seveda zdi le vprašanje časa, preden se bo pojavil vlak in znova sploščil novo odkrito globino prostora – a ker vlaka naposled ni, se pripeti preobrat arhetipskega, lumièrovskega filmskega suspenza. Tovrstne igrive domislice pogosto evocirajo določeno idejo materialistične komedije (zapis Jonathana Rosenbauma o izvornem *One Way ...* iz l. 1984 izrecno predlaga vzporednice z Jacquesom Tatijem), v kateri povezave med telesi in okoljem uravnavajo zgolj principi fizičnega: nenehni trki, trenja in *ad hoc* ritmične kompozicije. Lep primer je prizor z dvojčicama: v sinkopiranem ritmu tovarniške piščalke (ki očitno narekuje ritem »dela« tudi med odmorom) prva k ustom dviguje pločevinko Coca-Cole, medtem ko druga s podobno mehanično gesto vleče cigareto. Drobna epizoda sicer izvira iz avtorjevega spomina na šolska dekleta, ki so kadila med odmori, a hkrati nima nikakršne narativne »vrednosti« onkraj »kristaliziranega« detajla v celoti gibanj in relacij, ki jih film raziskuje. Kot pravi sam Benning, je *One Way ...* film, ki »uporablja veliko narativnih priprav, a se hkrati ne pretvarja, da je narativen kot ostali filmi«. Po kakšni logiki torej Benningovi filmi zares »delujejo« in vzdržujejo tek svoje navidezne naracije, ki nikoli ne deluje arbitrarno, je težko reči; kolikor že zveni puhlo, je *One Way ...* glasba podob, kompozicija, ki je v enaki meri

vizualna in muzikalična. Mondrianova slika *Broadway Boogie Woogie*, po kateri si film nadene ime, ustrezno združuje obe prevladujoči »napetosti« filma: igrivost glasbene improvizacije ter strogost arhitekturne ureditve.

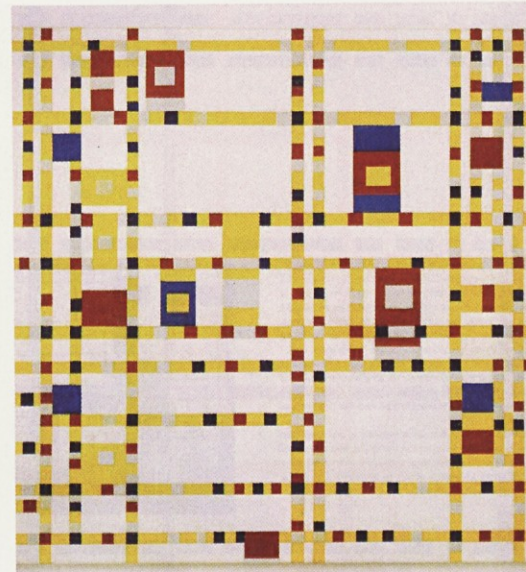
Z vračanjem na »kraj zločina« dopolnjeni *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* pa hkrati pridobi tudi izrazito socialno-politično dimenzijo. Avtor je s prvotno polovico želel dokumentirati kraj svojega odrasčanja, po ameriško zjahano in komajda urbano delavsko mesto v Milwaukeeju. A če je bil izvirnik »naslikan« predvsem v toplih in skorajda nostalgčnih barvah kakšnega *ghost towna*, v katerem celo odsotnost žive duše še vedno napeljuje na organske vezi med telesi in okoljem, so v *27 Years Later* ista prizorišča (dandanes) postala post-fordistični *wasteland* zbledelih barv in tovarniških relikvij – ballardovska periferija, v kateri so meje med javnim in intimnim zabrisane, kjer so organske vezi pretrgane in nerazumljivo preusmerjene. Rekreativno idilične podobe vsakdanje Amerike 70. let postane nemogoča partija igre *memory*, ko si skupaj z avtorjem v vsakem prizoru prizadevamo poiskati ujema, ki se par oziroma tisto nedeljivo »esenco« vsakega prizora, ki se je še ohranila, a hkrati tudi odkriti, kaj se je z njo vmes zgodilo. Benning z *One Way ...* izumlja obliko dvojne filmske ekspozicije v času, ki po eni strani vsebuje avtentično filmsko napetost – tako rekoč film detekcije –, po drugi pa v osnovi poziva k refleksiji socialnega prostora in zunanje politične realnosti. Slednja je najbolj nedvoumno skoncentrirana v posnetku zastave, ki je pred 27-imi leti plapolala v vsem svojem sijaju, danes pa visi z droga razcefrana in obledela (avtor sicer razkrije, da je pri omenjenem

posnetku »edinokrat« goljufal in ga posnel na povsem drugi lokaciji).

Enigmatičnost svojevrstne detektivke, za katero *One Way ...* ponuja množico ključev, se pri *13 Lakes* in *Ten Skies* pomakne v ospredje, celo izoblikuje v konkretno vprašanje – skozi čigave oči sploh gledamo film? Kar gledamo, je povrh vsega v resnici »dolgočasno« (na najbolj vznemirljiv način, bi lahko dodali): gre preprosto za posnetke različnih jezer in »nebes«, ob različnih urah, podnebnih okoliščinah ... A konec koncev, kdo se ne mara zazreti v oblake na nebu ali valove na površini jezera, se predajati dramatičnemu spektaklu narave, ki ne potrebuje začetka in konca, temveč zgolj neskončno fluktuacijo oblik? Užitek, ki ga ponuja elementarnost obeh filmov, je užitek, ki nas vrača v trenutke iracionalne prevzetosti nad sublimno močjo naravnega. Ali rečeno drugače, je tudi zadoščenje, kompenzacija izgubljenega časa, zapravljenega pozornosti in investicij v narativne konstrukte, koncepte in iluzije, ki jih filmi poredko vračajo. Oba filma – rečeno z zvrhano mero afekta – času vračata čas, ko opominjata, da onkraj vsakega ekrana, platna in zaslona obstaja še druga, vztrajna in neprebojna »membrana«, ki ji ne moremo zarisati meja ali je zaobjeti s pogledom. Membrana, ki se hkrati upira filmski komifikaciji, saj zahteva pozornost, vztrajnost in potrpljenje, za katere film – pod diktatom učinkovitosti – navadno nima časa.¹ Poskusi komodifikacije narave se zato navadno zatekajo k predvidljivim iznajdbam: personifikaciji živali, časovnim zgostitvam, ki naravne cikle konzervirajo v obvladljive proizvode (*time-lapse* animacija kot dejansko »oživljanje« nežive narave?) in utrujajoče podtikanje metafizičnih pomenov (v *new-*



One Way Boogie Woogie



Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942-43

agerski konfekciji tipa *Koyaanisqatsi* [1982] ali *Poto-vanje cesarskih Pingvinov* [2005]). V resnici realno narave vselej srečamo prav tam, kjer bi ga najmanj pričakovali – denimo v skulpturalni plastičnosti pokrajine v vesternu Anthonyja Manna, Budda Boetticherja itd. In Benningove skulpture pokrajine so dejanski naslednik te avtentične ameriške kulturne forme, filmi pokrajine v času – *landscape is actually a function of time*, kot pravi sam –, v kateri odkrivamo sedimente pionirske mitologije: erozijo in posege v okolje, preživelo infrastrukturo, popularne napeve iz minulih dni ter – zlasti v primeru *One way ...* – semantične odpadke: prometne znake, reklamne napise, neonske kompozicije, zastave ipd.

Kljub svoji eteričnosti sta *13 Lakes* in *Ten Skies* skorajda dražljiva – pogled in čutila usmerjajo materialne senzacije fizičnega okolja: žarki svetlobe, piš vetra, odkruški naravnih zvokov. A če v *13 Lakes* gledišče še vztraja na stični točki elementov, na bregu jezera, je v *Ten Skies* »raz-zemljeno«: v odsotnosti horizonta in »trdne zemlje« ga ni moč postaviti v konkretno okolico, prepuščeni smo izključno akuzmatičnim informacijam, ki vdirajo iz zunanosti polja. Gledišče, osvobojeno okoliščin in pogojev fizične realnosti – brezteslesno in nikogaršnje –, postane inverzija »nebeškega pogleda« na pokrajino, mesta, telesa, meje. Znova smo pred neprebojno skrivnostjo – »skrivnostjo tistega, skozi katerega oči gledamo film« –, ki je povrh vsega povsem slepeča. Zvočni ključ, ki jih avtor razporeja v *offu*, niso »resnični«, temveč so nasneti, privzeti iz drugih virov – realistična enotnost posnetka je v srži načeta, a hkrati zopet zadobiva konkretne pomene: pod jasnim poletnim nebom slišimo pesmi mehiških

migrantskih delavcev, pod težkim sivim nebom zlovesče odmevajo streli (lovci, družina na nedeljskem izletu?). *10 Skies* se tako izkaže za »interpretativno past«: ko se objekt interpretacije (film) izenači in neločljivo zveže z beganjem gledalčevega pogleda (in misli) po svoji površini, z iskanjem in prepoznavanjem hipnih oblik, ki jih na robovih in spojih oblakov izrisujejo sence, je delo interpretacije zaman – tako kot oblike oblakov se film izmika dokončnemu poimenovanju in umestitvi z estetsko sodbo. V tem ironičnem upiranju interpretaciji se *Ten Skies* odmakne daleč od Benningovih siceršnjih obsesij – celo *13 Lakes*, ki ga sicer lahko gledamo kot del iste serije, je povsem zavezan avtorjevemu skrbem za kompozicijo, za jasno ločljive ploskve, kjer horizont vsak prizor razpolavlja v enaka dela. Nasprotno je v *Ten Skies* okvir vidnega polja, »slike trajanja«, le nezatna živa meja, ki objema amorfna, »nebeška« telesa in ne več dinamični element kompozicije. Nebesa niso kvadrature, iztrgane določeni pokrajini v določenem trenutku – prej postaja avdiovizualne prikazni, ki priključijo konfiguracijo svetlobe, hitrosti, teksture, volumna in barve, in ki se – v svoji notranji dramaturgiji – iztečejo brez vidnih sledov. Hlajenje oblakov je gibanje, v katerega celo filmska pisava ne more vpisati zgodovine, saj je brez jasnega začetka in konca, zgolj interval. In prikazni so hkrati sinestetične figure; enkrat je njihova prevladujoča »tonalnost« hrupna, razglašena in celo fantastična (industrijski dimnik, iz katerega se v prvem planu valijo oranžni dimni izbljvki), drugič odmaknjena, suspendirana, skorajda nezemeljska (mesečina, ki se prebija skozi ekspresionistične sivo-modre koprene). Vse te prikazni vsebujejo prostor in čas določenega

singularnega (in potencialnega) dogodka, ki intenzivno napolnjuje polje zvočnega ali vidnega, ga preči, izginja in se zopet pojavlja ... V teh dogodkih se pojavljajo resnični »igralci« benningovskega filma, igralci, ki priključijo neko drugo »zgodovinsko« umeščenost in sorodstvo njegove kinematografije. Njuno bistvo nehote povzame Serge Daney v opisu filma *Trop tot, trop tard* (1982) Jean-Marie Strauba & Danièle Huillet: »Igralec ima tekst, ki naj ga recitira: Zgodovino (kmetje, ki se upirajo, dežela, ki preživi), kateri je živa priča. Igralec nastopi z določeno mero nadarjenosti: oblak, ki prečka nebo, vzletanje ptic, gruča v vetru upognjenih dreves, razpiranje oblakov; iz tega je narejena predstava pokrajine. Takšna predstava je meteorološka. Česa takšnega nismo videli že kar nekaj časa. Že od časa nemega filma, če smo natančni.«

- [1] V luči tega se Warholova zahteva, da se *Empire* (1964) namesto z 24-imi predvaja s hitrostjo 18-ih sličic na sekundo – da bi čas filmskega »gibanja« prignal prav do njegove fizične meje, zdi povsem razumljiva!