

SUVENĪRS NO PARĪZES

JEB IEPAZĪSTOT PAOLO DŽOLI FILMAS

Visual arts magazine "Studija", No 3(84), June/July, 2012, 68 - 72 p.

<http://www.studija.lv/en/?parent=1334>

Katrīna Teivāne-Korpa

Kultūras teorētiķe

Iepazīties ar itāļu mākslinieka Paolo Džoli (*Paolo Gioli*, dz. 1942) daiļradi sanāca pavisam nejauši, kad klīdu pa Pompidū centra 4. stāvu, kur vēl februāra sākumā bija apskatāma fondu krājuma izstāde ar laikmetīgās mākslas izlasi no 1960. gada līdz pat pēdējiem gadiem. Mans koncentrēšanās spējas teju zaudējušais skatiens bija apstājies pie TV ekrānā pulsējoša darba ar nosaukumu "Traumatogrāfs" (*Traumatografo*, 1973). Jutos uzrunāta pievērsties.

Filmas nosaukuma iespaidā sāku domāt par to, cik man ir svarīgi, vai mākslas darbs runā par līdzcilvēku ikdienu dzimtās pilsētas ielās vai tajā tiek risināts autora dialogs ar savu zemapziņu un pagātņi, tādējādi izceļot saulītē kādas traumas un kompleksus (paturot prātā, ka vismaz daļa šo traumu noteikti ir gūtas tajās pašās ielās). Mākslas darbi būtu jārada ar nepieciešamības urdītu kaismi, izmantojot visplašāko iespaidu, zināšanu un prasmju paleti, neierobežojot sevi ar temata izvēli, gluži tāpat kā neaprobežojoties ar to. Šāds ir mans secinājums pēc Paolo Džoli filmu noskatīšanās.

Nosaukuma cienīgi "Traumatogrāfa" aprakstā teikts, ka filmas galvenais nolūks ir sniegt mierinājumu cilvēkiem, kas baidās mirt karātavās vai uz ešafota. Tas ir vardarbīgas nāves traumas baiļu pieraksts: no vienas puses – nopietns un poētiski apercerīgs, no otras – ironisks un falsificēts. Ievadā, skatot fragmentam no Modesta Musorgska klavierdarbu cikla "Izstādes gleznas" (*Картинки с выставки*, 1874), skatāma attēlu parāde ar dažādām nāves ainām. To vidū gravīras no grāmatām ar atpazīstamiem mitoloģiskiem tēliem un šausminošiem senatnes skatiem (piemēram, sodu izpildes), bildes ar cauri gadu simteņiem notikušu karu ilustrācijām, 20. gadsimtā bojā gājušu kareivju un civilo iedzīvotāju fotogrāfijas un tamlīdzīgi. Tas liek domāt par vēstures cikliskumu (tā teikt – nekur tālu neesam tikuši), atgādinot arī Valtera Benjamina paustās idejas darbā "Par vēstures jēdzienu" (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940). Pēc kāda brīža uzmanību pārņem kadri, kuros vīrietis krīt ārā no mašīnas. Šī epizode dažādās variācijās vijas cauri visam darbam. Arvien vairāk tajā raugoties, kadru atkārtošanās un pārklāšanās dēļ kritiens šķiet aizvien lēnāks, caurspīdīgāks un mīkstāks, dalot ķermeni fiziskajā un transcendentālajā. Pirmo paņēms zemes pievilksanas spēks, kamēr pār otro tam nav varas... Šo divu pasaulu (līdzās)pastāvēšanu spilgti iezīmē arī dīvainas bērnu rotaļas filmas turpinājumā. Negatīvu un pozitīvu saspēle, kadru spoguļošanās un nesaprotamus rituālus atgādināšas kustības rada spēcīgu sajūtu. Tajā pašā laikā šī noskaņa man lika atcerēties Žana Kokto filmas, piemēram, "Orfeju" (*Orpheus*, 1950), un šīs asociācijas kļuva par spēcīgu piedevu pārdomu vielai. Džoli darbiem šāda notikumu virzība ir raksturīga.

Filma ir vizuāls karuselis trīs daļās; meistarīgi veidotās attēlu spēles ļauj kadriem sabirt citam citā gluži kā kaleidoskopā, veidojot jaunas zīmes un paredzot ja ne to nozīmju atpazīšanu, tad vismaz sekošanu asociāciju ķēdei.

Šis ir viens no retajiem darbiem, kurā Džoli izmanto skaņu. Tās kompozīcija, tāpat kā filmas vizuālā valoda, kopumā ir ļoti daudzveidīga, sadrumstalota un norāžu pilna. Piemēram, Džoli izmanto fragmentus no Sergeja Prokofjeva sacerētā izcilā skaņu celiņa Sergeja Eizenšteina filmai "Aleksandrs Ņevskis" (*Александр Невский*, 1938). Darbs ir īpaši slavens ar iespaidīgo kara skatu atainojumu, kā arī vedina atsaukt atmiņā Eizenšteina montāžas teorijas, sevišķi vertikālo montāžu, kas attiecas tieši uz skaņas izmantojumu kino. Piedevām pirmie Prokofjeva *Op. 78* akordi ieskanas līdz ar cita kino šedevra kadriem, kas pārfilmēti no TV, – Lūisa Mailstouna (*Lewis Milestone*) filmas "Rietumu frontē bez pārmāņām" (*All Quiet on the Western Front*, 1930). Un tā tas "tīkls" izplešas...

Savas filmas Džoli salīdzinājis ar testiem, kas pieprasa no skatītāja reaģēšanu.¹ Es teiktu, ka ir ceļš, pa kuru ved katra paša iztēle un pieredze, un ir otrs, ko bruģējis pats autors ar dažādiem vizuāliem kodiem un no tiem izrietošām atsaucēm, un to ir ļoti interesanti lasīt. Tik interesanti un rosinoši, ka pie viņa filmām gribas atgriezties vēl un vēl.

Džoli mājaslapā publicētā informācija un arī citos rakstos apkopotās ziņas vēsta, ka viens no nozīmīgākajiem pavērsieniem mākslinieka radošajā dzīvē bija 1967.–1968. gads, kad viņš studiju ietvaros atradās Amerikā. Tolaik jaunais gleznotājs iepazinās ar amerikāņu strukturālo kino (*Structural film*, arī *New American Cinema*), kas atstāja dziļu iespaidu un lika nomainīt krāsas un otu pret kameru. 20. gs. 70. gados Džoli nopietni pievērsās arī fotogrāfijai.

Savā 40 un vēl nedaudz gadus ilgajā darbībā mākslinieks radījis vairāk nekā 30 eksperimentālās filmas – fascinējošus meistardarbus – un virkni ne mazākas ievērības cienīgu fotokolekciju, ar kurām sākotnēji arī gūta

plašāka pazīstamība Itālijā un citviet.² Amerikāņu kino teorētiķis Bārts Testa (*Bart Testa*) rakstā “Svārstīgā acs: Skatījums uz Paolo Džoli filmu praksi caur Pola Viriljo uzskatiem”³ skaidro, ka Džoli filmas savā laikā nav tikušas pienācīgi ievērotas, jo tām īsti nav bijis itāļu eksperimentālā kino konteksta. Proti, Itālijā aktīva darbība šajā jomā notikusi tad, kad mākslinieks bija Amerikā. Pēc viņa atgriešanās tā jau bija sākusi apsīkt un guvusi pārlieku politisku nokrāsu.

Džoli filmām piemīt strukturālajam kino raksturīgā kadru ņirboņa, attēlu pārklāšanās, kolāžas, no TV ekrāna pa tiešo pārfilmēta un jau gatava jeb atrastā materiāla (*found footage*) izmantošana. Līdzīgi kā viņa ASV kolēģi mākslinieks bieži ignorē gan ierasto horizontālo formātu, gan rāmja noteiktos ierobežojumus. Džoli darbos arī nenolasīsim secīgus stāstus, taču tie nav nejaušs kadru virknējums. Viņa kino valoda ir estētiska, daudzslāņaina, nemieru radoša un gan emocionāli, gan intelektuāli izaicinoša.

Paolo Džoli filmās ir ļoti daudz gan teorētisku, gan praktiski lietotu tehniskas dabas norāžu uz 20. gadsimta sākuma avangarda meistarību un kino un fotogrāfijas pirmsākumiem: veltījumi Luisam Bunjuelam un Salvadoram Dalī, Marselam Dišanam, Dzigam Vertovam, jau minētajam Sergejam Eizenšteinam un citiem; atgriešanās pie Edvarda Maibridža (*Eadweard Muybridge*) un Etjēna Žila Marē (*Étienne-Jules Marey*) eksperimentiem fotoattēlu animācijā. Atkāpjoties vēl tālākā pagātnē, viņš atsaucas arī uz pionieriem gaismas nospiedumu iemūžināšanā – Žozefu Niseforu Njepsu (*Joseph Nicéphore Niépce*) un Henriju Foksu Talbotu (*Henry Fox Talbot*). Tā nav nostalgiska gremdēšanās atmiņās par pagātnes sasniegumiem, laikiem, kuros māksla bijusi “īstāka” un kuri nu aizgājuši uz neatgriešanos. Džoli it kā veido savu kino vēsturi, izceļot to, kas, viņaprāt, ir svarīgi, un pēc tam papildina to ar savu attieksmi un pieredzi, ļaujot izpausties sava laikmeta garam. Rezultātā sanāk tāda savdabīga “toreiz un tagad” versija. Piemēram, filmā “Kad acs trīc” (*Quando l'occhio trema*, 1989) vadošā asociāciju plūsma koncentrējas ap Bunjuela un Dalī hrestomātisko darbu “Andalūzijas suns” (*Un Chien Andalou*, 1929), taču šoreiz uzmanība tiek pievērsta nevis simboliskajai acs atvēršanai citādākam lietu redzējumam, bet drīzāk skatīšanās iespēju agresīvajai pārbagātībai, kas, neizšķirot, uz ko būtu vērts vērst savas dvēseles spoguļi, liek acij nervozi trīcēt un raustīties teju fiziski sajūtamās ciešanās.

Domas par to, ka “citādākais redzējums” jau sen kļuvis par klišeju un tik tiešām vairāk gribas aizvērt, nevis atvērt acis (ar acs aizvēršanu arī beidzas Džoli filma), lai attūrītu prātu, ir mana reakcija, skatoties šo filmu. Neapgalvoju, ka precīzi šāds bija autora iecerētais vēstījums. Galvenais, kam gribēju pievērst uzmanību: Džoli, citējot fotogrāfijas un kino pamatlicējus, 20. gadsimta avangarda un laikmetīgās mākslas meistarību, pirmkārt, izrāda cieņu, otrkārt, pievēršas viņu par kultūras ikonām kļuvušajiem sasniegumiem, lai tos aktualizētu un piedāvātu savu interpretāciju. Tie ir ļoti personiski darbi, kuros autors šo vēsturi padara par paša pieredzi, un tādējādi kāds ļoti svarīgs impulss tiek nodots tālāk skatītājam.

Kā cilvēks, kurš iebilst pret tehniskā progresa arvien pieaugošo lomu radošajā procesā, Džoli pilnībā kontrolē savu filmu veidošanu no sākuma līdz beigām, kas ietver gan lenšu attīstīšanu, gan visu pārējo. Droši var teikt, ka savā – pēc mūsdienu standartiem – ekstrēmismā viņš ir sasniedzis pilnību, jo mēdz radīt darbus gandrīz vai no nekā, pareizāk – ar “neko”. Galvenais, lai būtu gaismas jutīgs materiāls, pārējais ir zināšanu, atjautības un meistarības jautājums. Šis trio tad arī mierīgi var aizstāt kinokameru un objektīvu. Spilgts piemērs ir Džoli tā sauktā caurumfilma (itāļu val. – *filmstenopeico*) “Cilvēks bez kinokameras” (*L'uomo senza macchina da presa*, 1973–'81–'89) – tehnisks iebildums Dzigam Vertovam un kinoindustrijai kopumā. Tās vietā nāk caurule ar mazu caurumiņu rindu,⁴ un lentes nogrieznis tiek izgaismots vienlaicīgi visā garumā. Rezultāts: “caurumfilma” sastāv no vairākiem sastiķētiem īsiem posmiem; katrs, gaismai vibrējot un lūstot, ataino kādu rūpīgi izvēlētu priekšmetu, atkailinātas sievietes ķermeņa daļas, mākslinieka nemierā (kustībā) esošo galvu, seju, viņu izliekušos ārā pa logu, augus, pilsētas un dabas ainas. Virknējoties dažādo lietu tuvplāniem, neatstāj sajūta, ka uz to visu lūkojies kā caur atslēgas caurumu, kas likumsakarīgi piešķir tumšas noslēpumainības auru un spriedzi. Savukārt gaismas neasi iezīmēto pilsētas un dabas ainu dejojšie uzplaiksnījumi atbrīvo vienkāršam skatīšanās priekam. It kā kino notiktu pirmo reizi.

1 Intervijas fragments, kas publicēts 2009. gada izdevumā *Imprint cinema Paolo Gioli: un cinema dell'impronta*, lasāms blogā <http://cherrykino.blogspot.com/2011/03/paolo-gioli-artisan-filmmaker-free.html>.

2 Džoli fotogrāfija ir ļoti interesanta un izmantoto tehnisko paņēmienu ziņā tikpat eksperimentāla kā viņa filmas. Piemēram, viena no mākslinieka firmas zīmēm ir polaroīdu novilkumi uz parasta zīmēšanas papīra. Šo tehniku viņš praktizē kopš 20. gs. 80. gadu sākuma.

3 Testa, B. The Unstable Eye: Paolo Gioli's Film Practice Seen through Paul Virilio. *INCITE Journal of*

Experimental Media, issue No. 2, 2010.

www.incite-online.net/testa2.html

4 Dažādu veidu *pinhole* kameras ir Džoli iecienīts instruments. Lieti noder pat gliemežvāki, savukārt foto / kino aci var aizstāt dūre vai kreķera caurumu siets.