

SLIKA KOT RIBA V ZVOČNEM AKVARIJU

I. SODOBNI FRANCOSKI FILM

To predavanje bo dvodelno: v prvem delu bom podal skrajno svoboden portret situacije francoskega filma ob koncu 80. let, v drugem, manj deskriptivnem in bolj teoretskem, pa bom govoril o tem, kar imenujem „tiha revolucija“, tj. o določenih mutacijah, ki se proizvajajo znotraj same filmske materije, ki jo, kot vemo, sestavljajo slika in zvok oziroma kvaliteta slike in kvaliteta zvoka ter gibanje. In v zadnjih 20. letih so se dogodile pomembne spremembe v zvoku filma, v materiji zvoka.

Najprej torej o sodobnem francoskem filmu, kakor ga pač vidim, pri čemer poudarjam, da nisem zgodovinar filma. Pri opisu te situacije francoskega filma bi izhajal od dveh filmov, ki sta igrala tudi v Ljubljani: **Subway** Luca Bessona in **Betty Blue** Jeana Jacquesa Beineixa. To sta filma mladih režiserjev, kot pravijo (Luc Besson je res mlad, ima 25 let), in v Franciji sta bila sprejeta kot reprezentativna zgleda t. i. novega francoskega filma. In prav to je tudi njuna skupna točka, namreč da sta bila sprejeta kot manifest novega filma v odnosu do tradicionalnega. Oba režiserja sta tudi z izjavami v medijih zagovarjala projekt t. i. vizualnega filma. To je seveda banalno, vendar je v Franciji pomembno, kajti pri nas imamo močno tradicijo skrajno verbalnega in literarnega filma: mislim, da v svetu ni kinematografije, kjer bi pisatelji imeli tako pomembno vlogo kot v francoski. Za film je pisala cela vrsta pisateljev, od Marcela Pagnola, Jeana Gionoja, Sacha Guitryja do Robbe-Grilleta in Marguerite Duras, in še kup drugih, ki so formirali zelo francosko tradicijo tesnega odnosa med filmom in literaturo. Na drugi strani pa je bil v francoskem filmu dialog vselej zelo pomemben: dokaz je že to, da so se še pred kakšnimi 20. leti v filmski „špic“ pojavljala imena dialogistov (npr. Michel Audiard, Marcel Acharhard, Henri Jeanson, se pravi, funkcija dialogistov je bila ločena od scenaristov in je veljala za posebno umetnost. Seveda je tudi v drugih filmih, zlasti ameriških, veliko dialogov, vendar dialogistovo delo ni ločeno od scenaristovega.

Tradicionalni francoski film je torej precej verbalen, umetnost dialogov je pomenila umetnost dovtipov, šal, domislic, argota, smelga, novih formulacij. In prav proti tej tradiciji nastopata Besson in Beineix s pretenzijo, da hočeta delati „vizualni“ film: naša kultura, pravita, je vizualna, mi nismo literati, ampak „vizualci“. Spremljani s takšnimi in podobnimi izjavami so njihovi filmi postali nekakšen manifest novega francoskega filma proti staremu. S tem pa se znova zastavlja problem novega vala, ki je pred dobrimi 20. leti predstavljal novi francoski film (ne le doma, ampak tudi v svetu). In tudi novovalovcem (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette) je bila skupna literarna tradicija francoskega filma: ne le, da so sami veli-

ko brali, ampak so tudi v filmih citirali knjige — tako je npr. v vseh Godardovih filmih neka oseba, ki bere ali citira knjigo. Sodobni cineasti, kot sta Besson in Beineix, pa se postavljajo tudi proti novovalovski maniri, njihova kulturna referenca je prej ameriški film.

Če se mi torej ta filma zdita dovolj zanimiva in simptomatična, tedaj prav zato, ker sta polna protislovij. Za francosko publiko je **Betty Blue** poln ameriškega šarma; Beineix je dejansko poskušal vpeljati nekaj tipično ameriških oseb, npr. zapitega pisatelja, sicer pa že avtor knjige, po kateri je bil film posnet, Philippe Djian, piše tako, da poskuša posnemati ameriški stil (npr. s svobodnimi tokovi pisave, lakonično strukturirano govorico). Beineix torej gleda z ameriške strani, čeprav je povsem mogoče, da je ameriška publika, ki ji je film ugajal, videla v njem predvsem francoske elemente. Po mojem je ta film nekakšna mešanica oziroma kompromis med ameriški vplivi in določeno francosko tradicijo, ki se ji Beineix vendarle ne izogne. — Ta mešana narava je še bolj očitna v **Subway**. Film je posnet v pariški podzemni železnici, ki ji Francozi pravimo *métro*, ne pa *subway*; nasloviti film **Subway** torej že predpostavlja neko kulturno izbiro, to pomeni reči: moj film noče imeti nič s tradicionalno francosko imazežerjo (in *métro* je bil element pariškega pejzaža že v filmih Marcela Carnéja, Renéja Claira). In ker je angleščina danes predvsem mednarodni jezik, film s tem angleškim naslovom, **Subway**, pač sugerira ta mednarodni vidik. Druga simptomatična poteza v tem filmu je ta, da se *métro* pojavlja kot nekakšen otok regresije (Lambert se v *métro*ju skriva, hrani, živi in spi), namreč v pomenu kraja, kamor se človek zateče pred svetom. Presenetilo me je, da Besson niti enkrat ne pokaže imena kakšne postaje v *métro*ju: to je torej *métro*, ki hoče biti popolnoma abstrakten, zunaj francoske realnosti. Po mojem je ta detajl simptom težave, s katero se soočajo mladi francoski cineasti, ki poskušajo zgraditi nov narativni univerzum, malce poetičen, mitološki in fantazmagoričen, ne da bi ga vpisali v neko realnost. Za sodobni francoski film je značilno prav to, da je družbeni in človeški pejzaž vse bolj abstrakten, se pravi, da nimamo več — kot nekdanj, pred 30 leti — konkretne navzočnosti ljudi, francoskega življenja in krajev. Medtem ko npr. ameriški film, kadar pripoveduje današnje zgodbe, to počne v konkretnih in realnih ameriških okoljih, pa ima torej francoski komercialni film težave s francosko realnostjo in sanja o neki drugi realnosti: a da bi ustvaril to drugo realnost na podlagi francoskega pejzaža, jo mora najprej imenovati z internacionalnim izrazom, npr. **Subway**, in potem paziti, da je ne bi izdal z imenom kakšne postaje pariškega *métro*ja.

Subway je še bolj kot **Betty Blue** mešanica raznih elementov. Film se vizualno inspirira pri Johnu Carpenterju, ki slovi po dovolj preprostih in dinamičnih slikah. Tudi Bessonov film poskuša biti prav tako dinami-

čen, vizuelen in grafično poenostavljen (npr. nekdo teče, vlak pelje mimo zidu, ipd.), hkrati pa ima tudi komične sekvence, ki spominjajo na tradicijo francoske komike, zlasti z vloge Michela Galabruja, ki je igral v najmanj sto komedijah, ki jih poznajo vsi Francozi, od mladih do starih. Z Galabrujem je torej evocirana vsa tradicija francoske farse, mestne šale, bonvivanstva. To je opazno že v prvem Bessonovem filmu **Le Dernier Combat**, znanstveni fantastiki, ki se dogaja po atomski vojni: vse je uničeno, povsod same ruševine, med katerimi se potika nekaj preživelih. In kaj ti ljudje najdejo? Najdejo steklenico vina. To se mi zdi tipično francosko, namreč to vztrajanje pri hrani, pijači, bonvivanstvu, ki se pojavlja tako v tem znanstvenofantastičnem filmu kot v **Subway**u, ki hoče biti mednarodni in akcijski film. **Subway** je sicer precej infantilen film (ali vsaj nič bolj kot vrsta ameriških), scenarij je mestoma prav bedast, vendar je kljub temu zanimiva mešanica novega in starega francoskega filma. Na vsak način je dovolj karakterističen za blokirano situacijo novega francoskega filma, kolikor le-ta poskuša izumiti nekaj novega oziroma predvsem uiti verbalni in literarni tradiciji, pa mu na podlagi francoske realnosti ne uspe doseči internacionalne razsežnosti.

Ta „zahteva vizualnega“ je torej en vidik sodobnega francoskega filma, pri čemer je treba omeniti, da se v veliki meri opira na reklamni film. Trenutno so v Franciji zelo očarani z reklamo; in francoski reklamni filmi so dejansko zelo rafinirani, po mojem veliko bolj kot ameriški. Razlog pa je najbrž ta, da so Francozi že po tradiciji zelo skeptični in hočejo biti bolj zviti kot drugi, se pravi, če jim hočete prodati neki proizvod, jim ne morete preprosto reči „kupite to, je zelo dobro“, ampak jim je treba vsaj reči „kupite to, v redu je, tudi jaz to uporabljam“. Skratka, francosko publiko je treba prelisičiti, jo zapeljati, ujeti na bolj prevejan način. In zelo verjetno je, da je rafiniranost francoske reklame povezana s temi „nacionalnimi značilnostmi“. Razen tega imamo zdaj v Franciji pravo amerikomanijo, moderen je zlasti kalifornijski stil, njegov kult dinamizma (živimo hitro, razgibano, športno). To se precej pozna tudi v filmu **Betty Blue**, kjer je evociran ta kalifornijski stil.

Drugi aspekt sodobnega francoskega filma je to, kar bi imenoval „realni in strašni oče“. Cineasti novega vala, ki so se afirmirali pred 20 ali 30 leti, so namreč še vedno aktivni (Godard, Rohmer, Rivette) in rabijo kot referenca modernosti, se pravi, tudi pri 60. letih so še vedno „novi val“ — nihče jih ni vrgel s prestola. Godard, na primer, ima še vedno provokativno vlogo v francoskem filmu, razlika je le v tem, da nima več 30, ampak 60 let in da njegova provokativnost ne uspeva več na enak način. Tudi Rohmer ima provokativno vlogo, vendar drugačno. Pred dvema letoma je posnel film **Zeleni žarek** (Le Rayon vert), in to na 16-mm trak, po improviziranem scenariju, z ekipo treh oseb in za malo denarja. Tudi ta Rohmerov film je nekakšen manifest, vendar naslovljen

ni več. Mislim, da je Roland Barthes tipičen za to evolucijo in navkljub samemu sebi celo odgovoren za to anti-teoretsko modo. Barthes je pričel s strogo teoretskimi deli in potem evoluiral v vse bolj impresionističnem in hedonističnem smislu: nič več teorije, treba je govoriti o tem, kar imamo radi, o našem ugodju, o naših vtisih. In zdi se mi, da je sedanji kritiški diskurz v Franciji precej barthesovski, zlasti glede impresionistične pretenzije. Takšna moda ni naklonjena teoretskim raziskavam, a bo najbrž kmalu minila.

Ko že govorimo o filmu 80. let, je zanimivo omeniti, da govorimo o tem, ko ta leta še niti niso mimo. Ko smo bili v 70. letih, nihče ni govoril, da smo v 70. letih: enostavno živeli smo v teh letih, ne da bi trdili, „mi smo 70. leta“. Spominjam se pesmi mladega šansonjera Bernarda Lavilliersa, ki je leta 1979 pel „Osemdeseta leta se pričenjajo“: 80. leta so torej že bila, še preden so se pričela; in še preden so mimo, govorimo o 80. letih (v Franciji je izšla tudi neka knjiga z naslovom *80. leta*). To se mi zdi dovolj simptomatično za neko obdobje misli in okusa: mar navsezadnje že samo dejstvo, da rečemo „mi smo 80. leta“, ne kaže na to, da je to obdobje narcisistično in vase zagledano?

V Franciji so ta 80. leta postavljena pod znak efemernega, trenutnega, se pravi modnega. Danes je v Franciji moderna moda, kratka, vse, kar je efemerno, kar ima takojšnji uspeh, look, tj. kar se trenutno pojavljuje in uveljavi, „zablesti“. In ta moda je hkrati nostalgična (oziroma je tudi sama nostalgija moda), kajti estetski model je nekaj, kar je že bilo vzpostavljeno v 50. ali 60. letih. V Franciji so zdaj moderna 60. leta in tako se npr. Brigitte Bardot znova vrača v modo; in Béatrice Dalle, ki igra protagonistko v *Betty Blue*, za francosko občinstvo predstavlja novo Brigitte Bardot. V 70. letih je bila reprezentativna francoska igralka Isabelle Huppert: to je diskretna, malce pasivna in introvertirana igralka, medtem ko je Béatrice Dalle veliko bolj provokativna in ekstrovertirana, tudi bolj dinamična in sexy, prav kakor je bila Brigitte Bardot v 60. letih. Beineix je torej našel žensko, ki uteleša provokativen in demonstrativen ženski lik in je reprezentativna za 80. leta; nasprotno pa Isabelle Huppert danes težko dobi vlogo, ker ne ustreza temu modelu, je preveč diskretna in melanholična.

Skratka, ta 80. leta gredo h koncu in mislim, da jih imamo že dovolj; dokaz je že to, da smo šele v letu '87, pa bi že radi, da so mimo. Po mojem bodo 90. leta veliko bolj usmerjena proti prihodnosti: 80. leta so leta prehoda, leta zastoja, ko se kontempliramo in iščemo neko svojo bolj dinamično in aktivno podobo, hkrati pa smo v nostalgiji za 60. in 50. leti. Devetdeseta leta bodo manj narcisistična, vsaj upam tako, in bolj obrnjena proti prihodnosti in upanju. Sedanji film je preveč paseističen, kar se vidi tudi v njegovi uporabi črnobelega tehnike, torej tehnike starega filma, s katero poskuša pridobiti nekaj magije.

II. TIHA REVOLUCIJA

Po tem parcialnem in subjektivnem portretu aktualne situacije francoskega filma prehajam k bolj teoretskemu delu, v katerem bom govoril o odnosu med filmom in razvojem kinematografskega materiala. Kot zgled sem si izbral sekvenco iz filma Phila Kaufmana *Invazija bitij tretje vrste* (*Invasion of Body Snatchers*), ki je sicer remake Don Sieglovega filma. To je znanstvenofantastičen film o invaziji zunajzemeljskih bitij na Zemljo, kjer fabricirajo kopije človeških

bitij: ko so vsi ljudje kopirani, originali izginejo, in kopije, ki so zunajzemeljska bitja s človeško podobo, prično prevzemati človeški planet.

Izbrano sekvenco bi lahko vzeli za metaforo za marsikaj, kar se danes dogaja v filmu, ki je v transformaciji. Ta traja že nekaj časa, le da ni tako opazna, kot je bil npr. prehod iz nemega v zvočni film: gre za transformacijo, ki se dogaja bolj znotraj filma, in to je tudi razlog, zakaj se mi ta sekvence zdi metaforična.

To je prizor, kjer Donald Sutherland ves izčrpan zaspi na terasi pred svojim stanovanjem, kar omogoči enemu izmed teh ogromnih strokov, ki so prišli iz vesolja in ogrožajo Zemljo, da prične z delom, to pa je, da človeški izvirk nadomesti z drugim Sutherlandom. Tedaj se prične najbolj srhljiv moment prizora. Sredi noči se neka rastlinska stvar prične odpirati in iz nje se — ob čudnem šumu — izvali človeška figura — v naravni velikosti, še vsa vlažna in neizoblikovana. Donald Sutherland in ta stvar, izvirk in imitacija, ki se počasi oblikuje, se pojavita na isti ravni.

Ta film sem pred kratkim ponovno videl na televiziji, in če sem se pred malim ekranom tako dobro spomnil vtisa, ki sem ga dobil v kinu, tedaj je bilo to zaradi zvoka.

To je neki šum — ne vem, kako je napravljen, a to niti ni važno — hreščeči šum rasti organov, membran, sesanja, realen in precizen šum, čist in oster, celo taktilen, saj ga slišite, kot da bi se ga dotaknili, kot da bi se dotaknili breskvine lupine, ob čemer nekateri spreleti srh.

Še pred kakšnimi petnajstimi leti v filmu ni bilo tega, tako konkretnega, navzočega podajanja, tako nazobčanega, prav haptičnega, se pravi, dotikalnega, in modificirajočega zaznavanja sveta filma tako, da postane bolj neposredno in zgubi distanco. S to množico ostrih zvokov pa je prišla v film tudi druga materija, drugačno podajanje življenja. S tem ne mislim toliko na prostorske igre stereo tehnike, niti na grmeče učinke Dolbyja, temveč na mikro-podajanje hrupa sveta, ki približa film skrajnemu sedanjiku indikativa, skrajni konkretnosti. Nekaj se je premaknilo in po zgledu nadomestitev, o katerih pogosto pripoveduje film, je prek zvoka nastopila sprememba, ki ni bila nikjer zabeležena, in je spremenila status podobe: tiha revolucija.

Če namreč obstaja uradna zgodovina filma s svojimi zmagami in porazi, zvezdami in neznanimi junaki, pomembnimi datumi in tem, kar se pred ali za njimi zavzre, pa bi bilo mogoče napraviti tudi neko novo zgodovino filma, ki bi razkrivala neopažene dogodke, postopne tehnične, ekonomske, estetske mutacije — tihe revolucije. Zlasti pa revolucijo v *podajanju* realnega.

Kajti podano (*le rendu*) ni dozdevek (*simulacre*), preprosta imitacija. Izhajamo od tega, da je bil film naprej dozdevek, preden je postal, kot pravijo nekateri, „govorica“. Film je bil sprva tudi črnobela slika, nema in gibajoča se s hitrostjo 24 sličic v sekundi. Sama realnost pa nam v vseh pogledih ponuja veliko bolj detaljno podobo. Seveda so kmalu opazili, da ta filmski dozdevek ne zadostuje za prevajanje realnosti: če hočete prenesti na film npr. gibanje roke, ni dovolj to enostavno posneti — to gibanje je treba podati, transponirati s filmskimi sredstvi. To imenujem *le rendu*, podano. Ker gre v filmu za transpozicijo, kanalizacijo kompleksnih zaznav na največ dva čuta, ne zadostuje, če hočemo obnoviti učinek in sam videz dogodka, da ga le registriramo, filmamo. Naravne zaznave niso nikoli čisto

mladim cineastom. Le-ti namreč nočejo delati filma na ta način, tj. s 16-mm kamero, z malo denarja, neposrednim zvokom, majhno ekipo in skromno tehniko: oni hočejo delati filme za dve milijardi centimov, z ekipo 40 ljudi, s kamero na žerjavu in trakom za široko platno. To je njihov ideal. Rohmerju se je torej zdelo, da je to nevarna evolucija, da je to slaba ideja filma: film ni nujno nekaj razkošnega, dragega, kot to pojmujejo Američani, ampak je lahko tudi nekaj intimističnega in narejenega na ta način, da je čutiti nek naravni izraz. *Zeleni žarek* je slikal prav to — naravno. Mladim režiserjem pa ni do tega, to se jim zdi zelo žalostna podoba filma, zanje film ne sme biti nekaj, kar poznamo iz življenja, ampak „bigger than life“; njihov model je Hollywood, kakor ga pač fantazmirajo (z veliko ekipo, ogromno mašinerije in visokimi stroški). Skratka, ko je Rohmer posnel ta film, je hotel povedati mladim cineastom: ne iščite dragih sredstev, delajte film s tem, kar imate pri roki (16-mm kamera itn.). Seveda je dovolj paradokсно, da mora to starejši cineast dopovedovati mlajšim. To kaže na zelo kompleksno in dvomno kulturno situacijo, kjer spoštovanja vreden in ustvarjalen, toda starejši cienast nastopa kot tisti, ki mlajšim, 30-letnim cineastom kaže model naravnega, življenjskega in spontanega.

Sodobni francoski film je tudi močno nostalgičen. V Franciji danes veliko ljudi meni, da je „pravi“ film samo pretekli. Njihov model je ameriški *film noir* ali pa Lubitsch. Kot veste, je bil Pariz mesto cinefilije, in pred kakšnimi 15-20 leti je vladala cinefilija, ki je zahtevala, da se gre gledat vse nove filme — češke, nemške, poljske, jugoslovanske, filme tretjega sveta, kratka, „novi“ svet. To danes mladih ne zanima več: pariški študentje danes gledajo reprize Hitchcockovih, Lubitschovih filmov ali filmov s Humphreyem Bogartom. Današnji cinefilski okus je torej močno nostalgičen, to je nostalgija za „starim dobrim“ filmom, ki je boljši od današnjega. In tudi sama evolucija francoskega filma je danes obrnjena proti preteklosti, med cienasti vlada prepričanje, da bo, karkoli skušamo storiti v filmu, to gotovo slabše kot nekoč; kratka, danes nihče več ne verjame v novi film in v možnost reinvencije filma. Razširjena je tema smrti filma in mnogi trdijo, da sta film že preseгла tv in video. V tem smislu se mi cineasta, kot sta Besson in Beineix, vendarle zdita pozitivna, ker poskušata nekaj novega; problem je le v tem, da nista dovolj dobra režiserja.

To panoramo sodobnega francoskega filma bi še dopolnil z opisom aktualne situacije filmske teorije. Dejstvo je, da filmska teorija v Franciji danes stagnira oziroma je blokirana. Kar me preseneti, ko pridem v Ljubljano, je živost teoretskega interesa pri sodelavcih Ekрана: zanje je filmska teorija še nekaj živega, medtem ko so v Franciji ljudje prej anti-teoretsko razpoloženi. Pred kakšnimi desetimi leti smo poznali veliko obdobje teoretskih raziskav o filmu, zlasti pri reviji *Chaiers du cinéma*, danes pa tega

zvočne in vizualne. Spremembo svetlobe spremlja sprememba temperature. Stojite ob cesti in mimo vas prihrumi avto. Torej imate: 1. avto v vidnem polju; 2. njegov hrup, ki presega to polje, saj ga slišite, preden ga vidite in še potem, ko odpelje mimo; 3. tresenje tal pod vašimi nogami; 4. zračni piš na koži. Vse to tvori globalni „učinek“ dogodka in se sprime v nekakšno „kepo“ zaznav. Slike, zvoka, vibracij in piša ne zaznavamo ločeno, ampak hkrati. Kadar hočemo v filmu pokazati npr. avto, ki pelje mimo, je treba storiti več kot samo filmati drveče vozilo: treba je prevarati realnost, pri-goljufati dozdevek, da bi podali senzorni učinek dogodka.

Film lahko sestavi, „poda“ to kepo tudi v čr-nobeli, monokularni in mono zvočni tehniki, pri čemer mora seveda opaviti neko manipulacijo dozdevka: npr. močno poudariti naraščanje ali upadanje zvoka, dodati svetlobno variacijo, ustvariti montažni učinek, pred tem pa oskrbeti trenutek miru.

Kánonski zgled podanega je zvok udarca ali orožja. Zvoki orožja v filmu niso pravi zvoki orožja, ampak so veliko bolj poudarjeni kot v realnosti: ti zvoki torej niso realistični, zato pa so bolj resnični, seveda v smislu dozdevka. Zvok, ki ga slišimo v filmu, ne rabi temu, da bi slišali npr. pravi zvok padca telesa, ampak da nam fizično poda učinek padca telesa, afektivni in fizični učinek padajočega telesa. Podano je torej povezano s samim ustrojem zvočne in vizualne materije filma, z njeno definicijo, kar pa ne pomeni, da bi bolj „zvesta“ slika (natančnejši dozdevek) *ipso facto* dosegla boljše podano. Dokaz je, da preveč detajlirana slika daje vtis manjšega gibanja, takšna slika je celo statična: če hočemo doseči dinamizem, podati gibanje nekoga, ki teče, moramo prav nasprotno zmanjšati definicijo slike, dati bolj siromašno sliko, manj bogato z detajli in bolj globalno. Če hočemo biti bolj zvesti v podajanju realnosti, moramo biti včasih manj zvesti na ravni dozdevka realnosti.

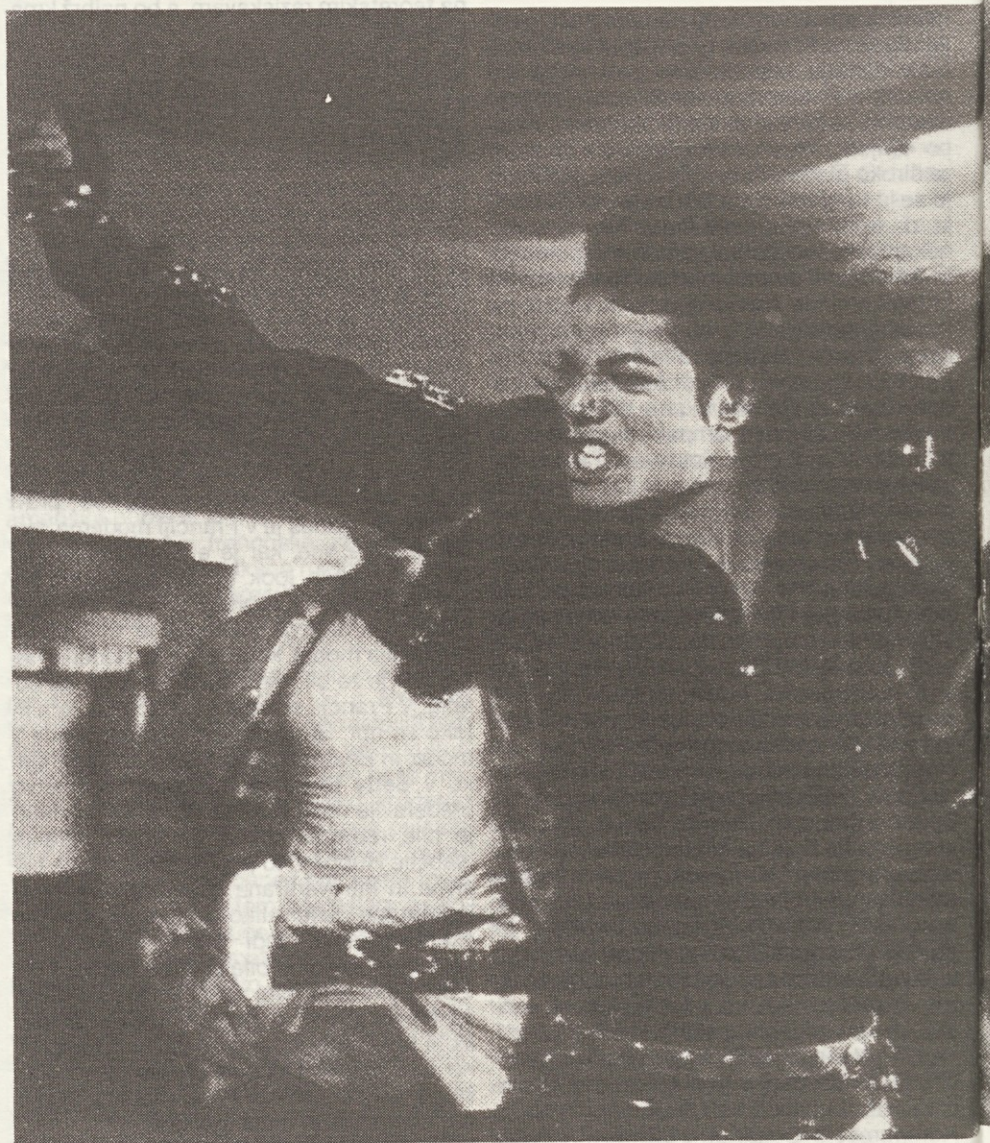
Lahko si zastavimo vprašanje, ali je podano stvar čiste konvencije (čisto kodiranega izraza) ali pa fizično reproducira neposredni učinek. Po mojem se podano umešča nekam med kodom in dozdevkom, se pravi, da je na eni strani stvar koda (če je npr. podajanje nasilja v filmu spremljano z določenim zvokom, je to kod), na drugi pa je povezano z dozdevkom realnosti. Vendar med dozdevkom, kodom in podanim ni zmerom jasne zveze, ampak neopazno drsimo od enega k drugemu.

Kaj se je zgodilo v tehnični naravi dozdevka? To že vsi vemo: zgostilo se je zrno reprodukcije realnega, in sicer tako „časovno“ zrno, ki je od 16-18 sličic v sekundi v času nemega filma z vpeljavo zvoka prešlo na 24-25 sličic v sekundi (pri tem se je tudi ustalilo) kot „prostorsko“, le-to po zaslugi izboljšanja definicije filmskega traku. Kar pa zadeva zvok, ta je pridobil na dinamičnosti in frekvenci (razširil se je prostor med najnižjo in najvišjo frekvenco), kakor tudi na kvaliteti reprodukcije.

V času nemega filma hitrost teka filmskega traku ni bila fiksirana in zato ni bilo težko z njo goljufati, se pravi jo poljubno pospeševati ali upočasnjevati: akcijske prizore, npr. prizore z zasledovanjem, so snemali v upočasnjenem gibanju, na ekranu pa je projekcija dala vtis hitrejšega gibanja. V nemem filmu je bilo to mogoče, brž ko pa imamo zvok, je s tem konec. Ni se mogoče igrati s hitrostjo zvoka: kadar nekaj hitreje ali počasneje beremo, ne spremenimo zgolj

JESENSKA FILMSKA ŠOLA '87

PRIZOR IZ VIDEO SPOTA **BAD**, REŽIJA MARTIN SCORSESE



hitrosti, ampak tudi materijo samo, medtem ko ostane slika ista, četudi spreminjamo hitrost njenega gibanja. Toda tisti hip, ko je bil zvok na istem traku kot slika, ni bilo več mogoče spreminjati hitrosti. Tako se je torej z zvočnim filmom stabilizirala hitrost filma, in sicer pri 24 sličicah v sekundi, ker 16 ali 18 sličic ni zadostovalo za dobro reprodukcijo zvoka (oziroma za njegov optični zapis). Seveda se je s tem spremenilo tudi podajanje človekovega gibanja: a če bi hitrost filma še povečevali, npr. na 40 ali 60 sličic v sekundi, bi spremenili ne le zaznavanje gibanja, marveč tudi zaznavanje same slike, dobili bi neko drugo zaznavo vizualne realnosti. To pa pomeni, da percepcija vizualne realnosti ni odvisna samo od površine, tj. od zrnatosti slike, ampak tudi od časovne definicije slike. Douglas Trumbull, mojster za specialne efekte (sodeloval je s Kubrickom pri **Odiseji 2001**), je že poskušal ustvariti posebno kinodvorano za prikazovanje filmov, posnetih s hitrostjo 40 do 60 sličic v sekundi; zaenkrat gre pri tem za spektakularne efekte, vendar bi cineasti v tej novi tehniki lahko našli novo možnost za dozdevek realnosti.

A naj se vrnem k spremembi zvoka v filmu. Ta ni prišla nenadoma in Dolby pač ni Jezus Kristus, da bi pričeli šteti leta pred njim in po njem. Vse to je bilo bolj postopno. Zvok, ki je bil na začetku kompakten (in pogosto zelo dober), stisnjen na ozek frekvenčni pas, kjer so le stežka našle prostor vse njegove sestavine, tj. glasovi, glasba in šumi, se je počasi razširil. To pomeni, da je postalo mogoče na isto zvočno sled posneti več različnih zvokov in glasov. Ko so v prvih zvočnih filmih poskušali mešati npr. šume mesta in dialoge, so morali žrtvovati en ali drug element, ker je bil zvok v filmu tako stisnjen: se pravi, če so hoteli dati slišati šume mesta, so morali utišati dialoge, in obratno. Danes se je zvok transformiral tako, da je na zvočni sledi mogoče razločno slišati več zvočnih plasti. Svet v filmu postaja vse bolj zvočno navzoč. Razširitev frekvenčnega pasu, bolj rafinirane tehnike mešanja zvoka, linearna kvantitativna transformacija, vse to je dalo nepričakovane kvalitativne posledice, zlasti polifonijo in sonavzočnost več plasti zvokov. Medtem ko filmska slika ostaja ena — z izjemo nekaterih še vedno bolj prilagodljivost-



nih poskusov razcepljenega ekrana (*split screen*) ali podaljšanih prelivov —, pa je bil zvok vedno mnogoter. Vsekakor pa ga je bilo treba hierarhizirati, se pravi utišati šum sveta v dialogih, pridušiti glasbo ipd. V nekaterih sodobnih filmih (npr. **Blade Runner**) pa obstaja zvok na dveh, treh ali celo štirih enako navzočih plasteh, kjer je dialog le ena plast med drugimi. To daje širok zvočni akvarij in ekran je v tem trenutku vsa dvorana, kajti zvok se razlega po vsej dvorani in postane pravi prostor filmske projekcije. Kaj pa se zgodi s filmsko sliko? Ta je vse bolj le majhna ribica v tem akvariju zvoka. To je v določenih (zlasti znanstvenofantastičnih) filmih popolnoma preobrnilo odnos med sliko in zvokom, celo do te mere, da ni več slika tista, ki definira prostor filma, ampak je to zvok.

A če se na ekranu zdi še vse na mestu, pa se je v razrezu (*découpage*) vse spremenilo. Slika ne utemeljuje več prostora, ampak se zadovoljuje s posameznimi gledišči. Hitchcock je določene prizore rad sklenil s splošnim planom, ki je razkril celoten prostor prizora. Danes takšen učinek ni več možen, ker zvok že na začetku prizora na svoj način

definira permanentni splošni plan, obrobjen z oddaljenimi ambientii. To je dovolj očitno v filmu, kot je npr. **The Mission** Rolanda Joffeja, kjer je več zvočnih plasti in je ves prostor zgrajen na zvoku. Če pa zvok prevzame moč določanja filmskega prostora, je to seveda v protislovju z običajno retoriko razreza (*découpage*), se pravi, v istem filmu lahko imamo čisto tradicionalni razrez z lestvico planov (bližnji, veliki, splošni itn.), hkrati pa ta splošni zvočni plan, v katerem plavajo slike in ki doseže, da slike niso več element, ki strukturira filmski prostor. Toda prostor, ki ga gradi zvok, ni več isti kot tisti, ki ga je gradila slika. Zvočni prostor je mrgolenje detajlov, je polifoničen, vendar nejasnih obrisov in z nejasnimi mejami, kratka, akustičen. Akustičen prostor nima robov, nima „kadra“, in to ga med drugim razlikuje od vizualnega prostora. Zvok tudi zatre pojem gledišča: tega vprašanja zdaj nimam časa razvijati, toda v grobem gre za to, da je zvok bolj ali manj isti, pa naj ga slišimo blizu ali bolj oddaljeno od njegovega vira, medtem ko je slika, uzrta z dveh različnih gledišč, različna.

Prostor, ki ga strukturira zvok v določenih filmih, je potemtakem nejasen, akvarijski. Dejal bi, da s tem pademo v prostor, ki je na neki način podoben vizualnemu pristopu pred Quattrocentom, tj. predrenesančnemu prostoru, kar pomeni, da se definira predvsem s telesi, ki ga napolnjujejo. Sicer nisem specialist za te probleme, toda o predrenesančnem prostoru mi je znano to, da praznine med telesi na sliki niso bile strukturirane; kot je znano, je bila perspektiva ravno dejanje strukturacije vizualnih objektov in praznin, tako da je z določanjem razdalj in bližin med njimi oblikovala homogen prostor. Z vidika zvoka takšna strukturacija ni mogoča. Vprašanje zvočne perspektive doslej še ni bila veliko obravnavano, toda zvočni prostor v nekaterih filmih je predrenesančni, se pravi, da imamo zvočne objekte, med katerimi pa ni praznin, ni zvočne perspektive. Vsi zvoki so v prvem planu (nekoč so sicer poskušali napraviti nekakšni zvočni travelling, potovanje zvoka od blizu daleč), se pravi, vsi zvoki so blizu, resda naloženi na različnih plasteh in nivojih intenzivnosti, vendar med njimi ni perspektive, ki bi jih hierarhizirala, razvrščala, organizirala.

Zvok je tudi nekaj časovno zelo pretanjena. Z vidika hitrosti percepcije je oko veliko bolj leno kot uho. Ušesu uspe v sekundi analizirati foneme, ki nam dajo razumeti besede, medtem ko oko le stežka zajame toliko informacij v tako kratkem času. To pa tudi pomeni, da je s tem, ko je zvok, v sodobnem filmu postal vse bolj navzoč, bogat in oster, uho prisiljeno k hitrejšemu poslušanju: uho zaznava neko veliko bolj navzočo filmsko realnost, prek zvoka nam je realnost filma veliko bolj navzoča kot pred 20 leti, ko je bil zvok revnejši, manj precizen in ko nam je ta občutek navzočnosti dajala struktura slik.

In vrh tega je prav zvok prinesel filmu realni čas. V nemem filmu je bil čas elastičen, dalo se ga je poljubno raztezati, krčiti ali zastavljati (neko simultano dogajanje je bilo pogosto predstavljeno z več zaporednimi kadri, se pravi, da je bil čas tega dogajanja zaustavljen). Brž ko imamo sinhroni zvok, pa to ni več mogoče. Zvok je lineariziral film, kar pomeni, da je npr. kader 3 nujno ustrežal nečemu, kar je izhajalo iz kadra 2. Danes pa se dogaja nova mutacija: moderni film in zlasti filmski clip znova odkrivata čas in stil nemega filma, in sicer s pomočjo glasbe, ki je dogajanju v filmu vedno omo-

gočala, da uide realnemu času: brž ko v film vključite nekaj sekund glasbe, lahko uidete prostor in realnemu času, lahko zaustavite neko dogajanje, prekoračite meje kraja, povečate scenski prostor (kot npr. v ameriški glasbeni komediji). Za nekatere sodobne filme je značilna vse bolj ritmična montaža slik, torej neke vrste glasbena montaža, ki ji ne gre več toliko za gradnjo dramatičnega prostora. Sam zvok za to ni dosti odgovoren, kajti zlasti polifoničen zvok nam v vse več filmih daje neke vrsti splošni plan dogajanja (z dialogi, šumi in glasbo), v katerem plava slika kot kakšen detajl. A hkrati s tem, ko zvok prevzema oblast, tudi malce osvobaja sliko določene linearnosti: v sodobnem filmu ne gre več toliko za montažo nekega dramatičnega zaporedja stvari, marveč za fasete iste stvari; vračamo se h kalejdoskopski montaži, kakršno je poznal že nemi film, ki je neko stvar pokazal z več plati, ne pa v linearnem času, na liniji od sedanosti proti prihodnosti. Današnji zvočni film torej znova odkriva nelinearno in kalejdoskopsko stran nemega filma.

Takšen primer je clip **Bad** z Michaelom Jacksonom, ki ga je napravil Martin Scorsese. Ta clip sem izbral prav zato, ker lepo ponazarja to ponovno odkrivanje vizualnih in ritmičnih vrednosti nemega filma, izkorišča njegove učinke mikromontaže in zelo dobro podaja hitrost gibanja. Posebej zanimivo pa se mi zdi to, da je sama koreografija inspirirana pri filmu: s pogosto zaustavljenimi, zamrznjenimi gestami ta koreografija prevaja sposobnost filma (in danes zlasti videa), da zaustavlja gibanje. Ne zdi se mi naključno, da se neki sodoben plesni stil (če se ne motim, se imenuje rap) inspirira pri filmu oziroma filmskem gibanju in pri videu. V tem clipu imamo pravzaprav dvoje: koreografijo, ki prevaja filmsko ali video igravanje z gibanjem, in zaustavljanje igralcev oziroma plesalcev v gibanju, ki pa je (to zaustavljanje namreč) učinek filmskih trikov. Zanimive so tudi menjave ritma: povezani gibi se izmenjujejo s sunkovitimi, odsekanimi, kar daje igro kontinuiranega in diskontinuiranega, ki po mojem prav tako prihaja od filma, saj ta, kot je znano, gradi kontinuiteto prek diskontinuiranega tj. posameznih kadrov in navsezadnje posameznih sličic, fotogramov). V clipu **Bad** je tudi lepo videti, kako se prostor gradi zgolj prek zvoka, splošnega zvočnega plana, medtem ko slika daje le njegove parcialne vidike, ki so povsem nehierarhizirani.

Osebnost se mi zdi škoda, da se francoski cineasti tako malo zanimajo za te tehnične inovacije: po njihovem je bil film izumljen enkrat za vselej, zato so prepričani, da tehnične manipulacije, ustvarjanje novih zvočnih materij, novih prostorov, spada bolj v cirkus. Skratka, sodobni francoski cineasti imajo do tehničnih inovacij enak odnos kakor so ga nekoč kultivirani ljudje imeli do filma, češ da je to sejemska atrakcija, dobra za ljudstvo, ne pa zanje. Zdi se mi škoda, da se ne poskuša znova izumiti filma na podlagi teh novih tehničnih in materialnih pogojev, ki po mojem zastavljajo tudi vprašanje simulakra, dozdevka realnosti.

MICHEL CHION

PREVEDEL
ZDENKO VRDLOVEC