

# RAZMIŠLJANJE O KADER-SEKVENCI

Oglejmo si šestnajstmilimetrski filmček, ki ga je o Kennedyjevi smrti posnel gledalec iz množice. To je kar se da značilen kader-sekvenca.

Gledalec-snemalec v resnici ni izbiral zornih kotov: preprosto je filmal od tam, kjer je bil, ujel je to, kar je videlo njegovo oko — oziroma objektiv.

Tipičen kader-sekvenca je torej „subjektiven“.

V možnem filmu o Kennedyjevi smrti torej manjkajo vsi ostali zorni koti: zorni kot Kennedyja samega, Jacqueline, morilca, ki je streljal, sosterilca, drugih prisotnih, ki so bili bolj postavljeni, policajev iz spremstva itd. itd.

Če predpostavimo, da bi imeli iz vseh teh zornih kotov posnete filmčke, kaj bi imeli potem? Niz kader-sekvenc, ki bi reproducirali resnične stvari in dejanja iz tistega trenutka in bi jih videli istočasno iz različnih zornih kotov, to se pravi skozi niz „subjektivnosti“. Subjektivnost je torej skrajna realistična meja vsakega avdiovizualnega postopka. „Videti in slišati“ kako se v stvarnosti nekaj dogaja si je mogoče zamisliti samo iz **enega samega zornega kota**, in to je vedno zorni kot osebe, ki vidi in sliši. To je oseba iz mesa in krvi in tudi če si v izmišljenem filmu izberemo idealen zorni kot, ki je torej bolj abstrakten kot resničen, le-ta postane realističen in mogoče naturalističen v trenutku ko v ta zorni kot namestimo kamero in magnetofon: tedaj bo videti, kot da je gledala in slišala oseba iz mesa in krvi (to se pravi z očmi in z ušesi).

Torej dogajanje v stvarnosti **vedno** vidimo in slišimo **v sedanjem času**.

Torej se kader-sekvenca kot shematičen in osnoven element filma — to se pravi, da so neskončno subjektivne — vedno dogajajo v sedanjem času. Zato film „reproducira sedanjost“. „Neposredni prenos“ na televiziji je torej primer reprodukcije nečesa, kar se dogaja v sedanjem času.



Predstavljajmo si torej, da nimamo samo enega filmčka o Kennedyjevi smrti, ampak da imamo kar dvanajst podobnih filmov, ki so kader-sekvenca in subjektivno reproducirajo predsednikovo smrt v sedanjem času. V tistem trenutku ko **tudi** iz čisto dokumentarnih vzrokov (recimo v projekcijski dvorani na policiji, ki vodi preiskavo) vidimo zapored vse te subjektivne kader-sekvenca, to se pravi, da jih, čeprav ne materialno, povežemo med seboj, kaj storimo? Naredimo neke vrste montažo, čeprav le osnovno montažo. In kaj dosežemo s to montažo? „**Sedanjost**“ se pomnoži kot če bi se dejanje pred našimi očmi zgodilo večkrat namesto samo enkrat. Ta pomnožitev, „sedanjosti“ pravzaprav sedanji čas uniči, ga izprazni, vsaka od teh sedanjosti zahteva, da je druga relativna, nedopustna, nenatančna, dvoilčna.

Če bi zaradi policijske preiskave — ki jo najmanj zanima estetski vidik filma, zato pa jo toliko bolj zanima dokumentacijska vrednost projiciranih filmov, ki so očividci resničnega dogodka, ki ga je treba natančno rekonstruirati — gledali film, bi najprej vprašali tole: kateri od teh filmov mi najbolj natančno predstavlja resnične dogodke? Pred množico slabih oči in ušes (ali pa kamer in magnetofonov) se je odvijalo nepovratno poglavje stvarnosti in vsakemu paru telesnih organov ali tehničnih pripomočkov se je predstavilo na drug način (kader, proti kader, veliki plan, ameriški plan, prvi plan in vsi možni snemalni koti): no, vsak od teh načinov, kakor se je stvarnost predstavila, je zelo reven, negotov, skoraj sočutje vzbujajoč, če pomislimo, da je to le **en sam** način, jih pa je še toliko, veliko drugih.

Vsekakor je jasno, da se je stvarnost pokazala z vsemi svojimi izrazi: povedala je nekaj prisotnemu (prisotni je bil del nje, KAJTI STVARNOST GOVORI SAMO SAMA S SEBOJ), nekaj je povedala v svoji govorici, ki je govorica dejanj (skupaj s človeškimi govoricami, ki so simbolične in konvencionalne): strel iz puške, več strelav, telo pada, avto se ustavi, ženska kriči, veliko ljudi vpije . . . Vsi ti **ne simbolični znaki** pripovedujejo, da se je nekaj zgodilo; predsednikova smrt je tukaj, v sedanjem času. In ta sedanjost, ponavljam, je čas različnih subjektivnosti v plan-sekvenci, ki so snemane z različnih zornih kotov, v katere je usoda postavila priče z njihovimi nepopolnimi organi ali pa tehničnimi sredstvi.

Dejanje se torej izraža z govorico ne simboličnih znakov sedanjega časa in v sedanjem času in pravzaprav nima smisla, oziroma če ga ima, je ta smisel le subjektiven, to se pravi nepopoln, negotov in skrivnosten. Ko je Kennedy umiral, se je izrazil s svojim zadnjim dejanjem: padel je in umrl na sedežu črnega predsedniškega avta, na šibkih rokah ameriške malomeščanke.

Toda ta zadnja govorica dejanj, s katero se je Kennedy izrazil pred različnimi gledalci ostaja v sedanjem času — v katerem so ga tudi zaznala in filmala čutila, kar pa je isto — ostaja v zraku in neizrečena. To je le **poizkus** izražanja kot je vse izražanje. Poizkus,

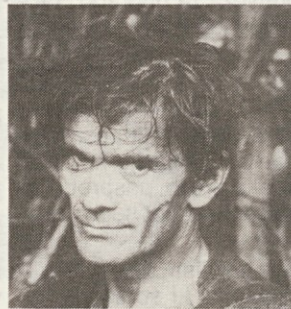
da bi vzpostavili odnos med seboj in objektivnim svetom, da bi torej poiskali odnose z vsemi ostalimi pripovedmi o dogodku. Dejansko so poslednje Kennedyjeve **žive sintagme** iskale stik z živimi sintagmami živčevih, ki so se istočasno izražali okrog njega, na primer s sintagmami morilca ali morilcev, ki je streljal ali so streljali.

Dokler ne bodo povezali med seboj teh živih sintagm, to se pravi Kennedyjevega poslednjega dejanja in dejanja morilcev, bo to popačena in nepopolna, praktično nerazumljiva govorica. Kaj se torej mora zgoditi, da bi ta govorica postala popolna in razumljiva? Morali bi urediti poročila, ki jih vsak izmed njih skoraj jecljaje in negotovo poskuša povedati. Ne bi jih smeli urejati samo s preprostim kopičenjem sedanjosti — to je zbiranje eno na drugo različna subjektivna mnenja — ampak tako, da bi jih med seboj uskladili. To usklajevanje pa se ne omeji samo na zbiranje, podiranje in uničevanje sedanjosti (tako kot bi se dogajalo pri domnevni projekciji raznih posnetkov, ki bi si sledili v projekcijski dvorani na FBI) ampak iz **sedanjega časa tako naredimo preteklost**.

Med seboj lahko usklajujemo samo dejstva, ki so se zgodila in končala in so zato že dobila svoj pomen (mogoče bom to bolje povedal pozneje).

Sedaj pa predpostavimo, da je med preiskovalci, ki so videli različne, žal le domnevne filme, enega za drugim, genialni analitični duh.

Njegova genialnost bi lahko bila samo usklajevanje. Ko bi uganil resnico — s pozornostjo analizo različnih . . . naturalističnih koščkov, ki jih nudijo filmi — bi jo bil sposoben sestaviti, toda kako? Izbral bi resnično pomembne podatke iz različnih subjektivnih kader-sekvenc in bi tako odkril njihovo dejansko zaporedje. To bi bila nekakšna montaža. Po izbiri in usklajevanju bi nekateri zorni koti odpadli, subjektivnost pa bi





odstopila mesto objektivnosti; bežne in tako neprijazne stvarnosti ne bi več sprejemali pari oči-ušesa (oziroma kamere-magnetofoni), ampak bi jih nadomestil en sam pripovedovalec. Ta pripovedovalec spreminja sedanost v preteklost.

Iz tega sklepamo: film (ali bolje audiovizualna tehnika) je, tako kot že ves čas vidimo in slišimo, v glavnem neskončna kader-sekvenca kot je to za naše oči in ušesa stvarnost (ki je neskončna subjektivna kader-sekvenca, ki se zaključi s koncem našega življenja). Ta kader-sekvenca ni drugača kot reprodukcija (kot smo že večkrat ponovili) govornice stvarnosti, z drugimi besedami, reprodukcija sedanosti.

V trenutku ko nastopi montaža, to se pravi, ko iz kina preidemo na film (kar sta torej zelo različni stvari, tako kot je „jezik“ nekaj drugega kot „beseda“) sedanost postane preteklost (to pomeni, da je usklajena z različnimi živimi govoricami), ki pa ima čisto iz filmskih in ne iz estetskih razlogov še vedno značilnost sedanosti (zgodovinski sedanji čas).

Večkrat sem, žal vedno le slabo, povedal, da ima stvarnost svojo govornico — oziroma da je govornica — za katero je potrebna „Splošna Semiologija“, če jo hočemo opisati, ki pa je zaenkrat še ni, niti kot pojem (semiologi vedno obravnavajo natančno ločene in določene predmete, to se pravi različne obstoječe govornice, ki so znakovne ali ne, niso pa še odkrili, da je semiologija znanost, ki opisuje stvarnost).

Govornica — kot sem se vedno slabo izrazil — kar se človeka tiče, vedno sovpadajo z dejanjem. To se pravi, da se človek izraža predvsem s svojim delom — ki ni čisto pragmatično dejanje —, kajti z njim spreminja stvarnost in jo zapisuje v spomin. Toda njegovemu delu manjka enovitost, oziroma smisel, **dokler ni dovršeno**. Dokler je Lenin živ, so bila njegova dejanja delno nerazumljiva, ker je bilo še vedno možno, da nanje vplivajo in jih spremenijo nova dejanja. Skratka, dokler ima človek bodočnost, to se pravi neznan pred seboj, ni dorečen. Pošten človek lahko pri šestdesetih letih zagreši zločin: To, graje vredno dejanje, spremeni vsa njegova pretekla dejanja in on je čisto drugačen kot je vedno bil. Dokler ne bom umrl, ne bo nihče mogel trditi, da me resnično pozna, ne bo mogel dati pomena mojim dejanjem, ki jih je torej težko izraziti z jezikovnega stališča.

Torej moramo nujno umreti, **kajti dokler živimo, nimamo smisla**, govornice našega življenja (s katero se izražamo in je torej za nas zelo važna) pa ni mogoče tolmačiti: to je zmeda možnosti, iskanje povezav in pomenov brez možnosti nadaljevanje. **Smrt bliskovito hitro zmontira naše življenje**, izbere njegove resnično pomembne trenutke (ki jih sedaj ni več možno spreminjati z drugimi, nasprotnimi ali neuskklajenimi dejanji) in jih razporedi in tako ustvari iz naše nekončane, negotove, nestabilne sedanosti, ki se je torej jezikovno ne da opisati, jasno, stabilno, zanesljivo preteklost, ki jo je jezikovno mogoče dobro opisati (prav v okviru Splošne Semiologije). **S svojim življenjem se lahko izrazimo samo s pomočjo smrti**. Montaža torej vpliva na filmski material (ki ga sestavljajo zelo dolge ali neskončno kratke kader-sekvence, ki so neštete možne subjektivnosti) tako kot smrt na življenje.

(1967)

PASOLINI O

# TOTÒ

## Pravijo, da je bil Totò princ . . .

Pravijo, da je bil Totò princ. Ko sva nekoč skupaj večerjala, je Totò pustil natakarkarju dvajset tisoč lir napitnine. Princi sploh nimajo navade dajati tako visokih napitnin, prej so skopuški. Če je bil Totò res princ, je bil princ posebne vrste. V stikih z njim ste namreč dobili vtis, da je bil malomeščan. Toliko o njem kot o človeku. Kaj pa kot umetnik, kakšna je bila njegova kultura? Njegova kultura je kultura neapeljskega lumpenproletariata; naravnost iz nje prihaja. Nemogoče si je zamisliti Totòja izven neapeljskega lumpenproletariata. Kot tak je bil Totò sijajno vključen v svet, ki sem ga tudi sam opisoval, čeprav v drugačnem registru, kajti moji opisi so hkrati komični in tragični, medtem ko je Totò vpeljal klovnovski element, izhajajoč iz Pulcinelle, a še vedno tipičen za neapeljski lumpenproletariat.

Komik obstaja le toliko, kolikor iz sebe naredi neke vrste kliše, ki nastane iz svojevrstne selekcije, opravljene nad samim seboj. Potlej preneha biti lik, silhueta, ki jo je občinstvo navajeno ljubiti in spoznavati, s katero vzdržuje aluzij polno razmerje in na katero se sklicuje. Tako kot drugi je Totò ustvaril iz sebe ta kliše, neizogiben moment za obstoj komika. Znotraj limit, postavljenih s tem klišejem, sta si pola, med katerima igralec razpolaga s prostorom igre, skrajno blizu. Totòjeva pola sta na eni strani igra Pulcinelle, „zvirajoča se marioneta“; na drugi strani pa pošten človek, pošten Neapelčan — dejal bi, skoraj neorealističen, resničen, pristen. Toda ta dva pola sta si zelo blizu, tako blizu, da se nenehno prepletata, zlivata drug v drugega. Nemogoče si je zamisliti poštenega, nežnega, neapeljskega, dobrodušnega, nekolikanj zagrenjenega Totòja brez marionentne komponente. Nemogoče si je zamisliti Totòja-marioneto brez neapeljske lumpenproletarske kom-

ponente.

Problem odnosa med režiserjem in igralcem zahteva zelo tankočuten pristop. Seveda si ne domišljam, da bi ga lahko tu razrešil. Ko sem rekel, da se vsak komik udejani skozi nekakšen poenoten, stiliziran lik, njegov lasten kliše, sem s tem mislil, da se komik sam izumi, ustvari in tako opravi poetsko, umetniško delo na estetski in ne le na informativni in utilitarni ravni. Zato torej Totò, od trenutka, ko se je ustvaril in izumil, tega ni več nehal početi; njegov ustvarjalni opus ne pozna prekinitev, niti takrat, ko se mora vključiti v poustvaritev nekoga drugega. Naj gre za enega mojih filmov ali za film kakega drugega režiserja, Totòja praktično ni moč ločiti od njega. Teoretično pa je to mogoče, lahko ga izločimo in znotraj dela samega režiserja odkrijemo igralčev ustvarjalni moment. Jasno je, da je Totò vedno izumitelj, ustvarjalec, vedno umetnik, naj igra v kakršnemkoli filmu. Če igra v avtorskem filmu, je precej težko opaziti moment njegove lastne invencije; če pa, nasprotno, nastopa v povprečnem filmu ali a fortiori v slabem filmu, je ta naloga močno olajšana. Takoj odkrijemo Totòjev kreativni moment in še bolj uživamo.

## Igralci, poklicni in ne

Sam uporabljam poklicne in nepoklicne igralce. V praksi se do enih in drugih obnašam enako: jemljam jih takšne, kot so, ne glede na njihove sposobnosti. Neprofesionalca vzamem takšnega, kot je. Ninetto Davoli, na primer, ni bil igralec, ko je začel igrati s Totòjem in vzel sem ga takšnega kot je bil, ne da bi skušal iz njega narediti drugo osebnost. Isto velja za Totòja. Seveda k tej operaciji profesionalce prinese svojo osveženost in gotovo tudi določene vrste nasprotovanje temu, da bi bil uporabljen le za izsek resničnosti, ki je v njem. Zelo pogosto ga ne sprejme, upira se mu, itd. . . .



Totò in Pasolini med snemanjem filma *Ptički in ptičke*