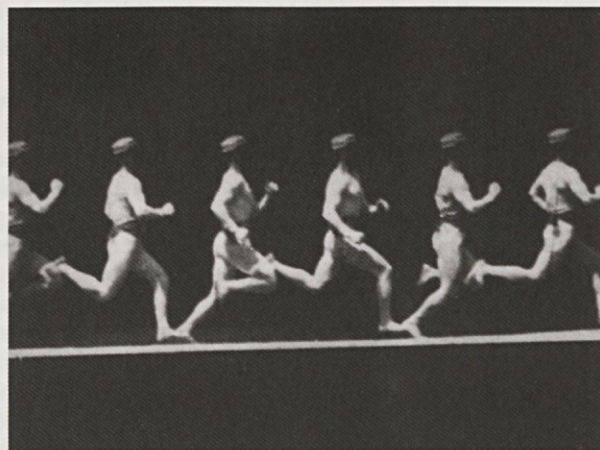


JEAN-LOUIS COMOLLI



FILM PROTI SPEKTAKLU
& TEHNIKA IN IDEOLOGIJA

KINO!

branje

Ciril Oberstar

Film proti spektaklu

avtor Jean-Louis Comolli
prevod Nil Baskar, Katja Kraigher
Spremna beseda Nil Baskar
Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2014

Ideološki aparat filma

Knjižna zbirka *Društva za širjenje filmske kulture KINO!* se s prevodom Jeana-Louisa Comollija vrača k francoski filmski kritiki in teoriji, ki jo je v svoj knjižni program prelomno vpeljala s prvo knjigo, s prevodom zbirke tekstov Andreja Bazina, zbranih pod naslovom *Kaj je film*. Bazin, kritični oče celotne povojne generacije francoskih cinefilov, je hkrati ena izmed ključnih referenc Comollijevih tekstov in tudi točka, h kateri se nenehno vrača. Bazinove koncepte povzema, še pogosteje pa z njimi polemizira.

Knjiga *Film proti spektaklu* je sestavljena iz dveh besedil, ki sta nastali v dveh zelo različnih obdobjih. Tekst, ki je v knjigi objavljen prvi, je izšel kasneje, leta 2009, in je knjigi posodil tudi naslov: *Film proti spektaklu*. V drugem delu knjige je pod skupnim imenom *Tehnika in ideologija* zbranih šest prispevkov, ki so v reviji *Cahiers du Cinéma* izhajali med letoma 1971 in 1972.

Jean-Louis Comolli je pripadal tisti uredniški generaciji *Cahiers du Cinéma*, ki je bila sopotnica maja '68 in vseh

sočasnih političnih gibanj (tako na ulici kot v teoriji), zato ne preseneča, da je v njegovem pisanju prepoznaven levi odklon, ki se je prav v tistem obdobju zgodil v uredništvu, ko je v duhu časa prevzel mesto odgovornega urednika od bolj umirjenega Jacquesa Rivetta. Za kako pomembno in vplivno generacijo kritikov in teoretikov gre, pove že preprosta ugotovitev, da je po Pascalu Bonitzerju in Sergeju Daneyju Jean-Louis Comolli že tretji sodelavec iste uredniške ekipe (z začetka sedemdesetih), ki je preveden v slovenščino ... (in slovenščina

ni ravno jezik, ki bi se lahko pohvalil z veliko prevodi filmske teorije).¹

Tekst *Tehnologija in ideologija* je utemeljen na poskusu, da bi v filmsko teorijo in metodologijo vpeljal takrat aktualne koncepte Althusserjeve teorije – neenakomerni zgodovinski razvoj (proti tehnicističnemu pojmovanju linearnega razvoja filmske tehnologije) in naddoločenost (tehnološkega področja s politično, ekonomsko in ideološko sfero). Predvsem pa, in nemara je bil to celo Comollijev osrednji namen, je film poskušal vpisati med ideološke aparate, kakor jih je opredelil Althusser. Če je po Bachelardu aparat ime za vrsto institucionalnih praks in tehnik, ki opredeljujejo določeno družbeno polje (na primer znanstveno), pa je Althusser v teoretizacijo aparatov vnesel perspektivo razrednega boja, institucionalna polja: šolstvo, pravo, kulturo ... je na primer opredelil za *ideološke aparate države*, te pa po drugi strani razlikoval od represivnega državnega aparata. Comolli poskuša

1 Kratak uvid v duha časa tiste generacije je mogoče dobiti že z nekaterimi avtobiografskimi refleksijami zgodovine, omenjenimi v prvem delu knjige, ki ponekod izdajajo absolutno zvestobo pozicijam filmske teorije iz sedemdesetih – »Film je bojišče, naj bo.« (58) –, na drugih mestih pa ponujajo v branje nekakšno upravičenje kapitulacij pred radikalnostjo starih zaobljub. V uredništvu smo bili »proti kulturi, ki izdeluje ... kulturne dobrine,« pravi Comolli, »zato smo si prepovedali ..., da bi izdajali knjige«. Ko je Daney ta tabu kot prvi prekršil in leta 1983 izdal zbirko besedil, ki jih je v sedemdesetih objavljval v *Cahiers du Cinéma*, »sem si rekel,« pravi, »da je imel prav« (63). Morda je danes težko razumeti nenavadne samoomejitve, na primer zavezo širšega kroga uredništva, da dogodkov maja '68 ne bodo snemali, ali kolektivne uredniške odločitve, da ob tekstih v reviji (namenjenih filmu!) ne bodo objavljali nobenega slikovnega gradiva več. A zelo verjetno je, da dosti bolj razumljive niso bile niti takrat. Prav zato pa se zdi, da v sebi nosijo avtentični naboj časa in prizadevanj, da poskusom politične prekinitve z obstoječim družbenim stanjem omogočijo dostojanstvo zgodovinskega trenutka.

slediti Althusserjevi zastavitvi in ji dodati analizo »ideološkega aparata filma« kot mikro aparata kulture in preučiti njegovo delovanje, vlogo, zgodovinski razvoj, skratka, njegovo konstitucijo skozi zgodovino.

Eden izmed glavnih ciljev Comollijevega podvzeta je presekat z naivno predpostavko filmske teorije, da razvoj filmske govornice temelji na linearnem razvoju posameznih »kinematografskih figur«. Tako kot zgodovinarji idej, ki analizirajo le zaporedni razvoj in spreminjanje posamezne ideje, ne pa njenih vsakokratnih materialnih družbenih pogojev, tudi zagovorniki estetske avtonomije filmskega jezika zagrešijo isto teoretsko napako. Ko na primer analizirajo stilistične rabe bližnjega plana od Méliésa in Griffitha naprej, pri tem spregledajo, da filmske rabe velikih planov hollywoodskih zvezd več dolgujejo »pogodbenim določilom zvezdniskega sistema« kot pa velikim planom Griffithovih igralcev in da sta bila »tako njihovo število kot njihova kvaliteta pogodbeno določena že pred snemanjem« (147).

Druga velika zmeta je, trdi Comolli, da razvoj filmske govornice temelji na tehnološkem napredku (153), ki z večanjem arzenala različnih filmskih tehnik in izumov ustvarjalcem omogoča vedno večji nabor filmskih izraznih sredstev. V nasprotju s tem poskuša pokazati, da je tehnološki razvoj neenakomeren in da je pomembno naddoločen z ekonomijo in ideologijo. Predvsem pa, da napreduje po zakonih kapitalistične akumulacije, kar pomeni, da ne napreduje linearno (niz zaporednih tehničnih inovacij), ampak kot akumulacija tehničnih rešitev, ki je lahko ovirana in zavrtta (ali, po drugi strani, pospešena) s strani različnih ideologij in ekonomskih dejavnikov (patentnih bojev, iskanja dobička ...). Podrejena skratka težnjam, ki so zunanje samemu tehnološkemu razvoju po eni strani in zunanje razvoju filmskega jezika po drugi.

Tako je na primer znano, da je pri vpeljavi zvoka prišlo do zamud, in da je bila pri tem bolj kot tehnična izpopolnjenost odločilna njegova komercialna uspešnost, tj. možnost

ustvarjanja dobička. Da se je Western Electric, kakor razlaga Comolli, ki mu je prvemu uspelo razviti reprodukcijo zvoka v filmu, ustrašil za svoje globalno poslovanje (tesno povezano z delovanjem banke Morgan), saj naj bi »zvočni film z neizogibnim poudarkom na specifičnosti jezika spodjedel njihovo hegemonijo, ogrozil ekspanzijo njihovih interesov in znatno podražil stroške produkcije« (170). Nasprotno pa se je z zvočnim filmom na trg podal manjši Warner Bros, družba, ki je bila skoraj na robu propada, naposled pa ji je uspešen preboj s *Pevcem jazza (1927)* vsaj za kratek čas prinesel primat na področju zvočnega filma. Zgodovinsko dinamiko vpeljave zvoka v film je v tem primeru torej bolj kot tehnološki razvoj določala ideologija trgovcev s filmskimi patenti.

Ne glede na to, da se Comolli na kratko ustavi pri velikem planu in tudi pri izjemno zanimivi analizi *travellinga*, pa za osišče analize izbere globino polja, ne toliko zaradi povezave s tehničnimi zmožnostmi filmskih aparatov kakor zaradi specifičnega zgodovinskega pojava, ki ga ne tehnicistična ne na fenomenologiji utemeljena zgodovina filma nista uspeli pojasniti. Raba globine polja je namreč po tistem, ko so bili dani že vsi tehnični pogoji zanjo in so jo režiserji približno do leta 1925 tudi veliko uporabljali, za okoli petnajst let izginila iz filmov, da bi se potem leta 1941 s filmom Orsona Wellesa *Citizen Kane* v vsej svoji izrazni moči zopet vrnila na filmska platna. V vmesnem obdobju pa je bila globina polja zreducirana na (sicer neobvezni) dekor v »pejsažnih vesterna in pustolovskega filma« (161).

Comolli ta nepojasnjeni mrk globine polja, ki ga občasno imenuje tudi potlačitev globine polja (164), vzame za simptom dotedanjih branj filmske zgodovine in estetike, ki so zaton globine polja pripisovala prehodu iz ortokromatskega v pankromatski filmski trak. Ta naj bi omogočal bistveno boljše zajetje sivin v črno-belem filmu, zahteval naj bi daljše osvetlitve in spremembe objektivov ter s tem posledično tudi izgubo globine polja. Paradoks, ki ga ta razlaga, vsaj delno sicer ustrezna, ne uspe razrešiti, pa je, zakaj bi ena tehnologija, ki prispeva k

realizmu filmske podobe (boljše zajetje barv), izpodrinila drugo, prav tako realistično značilnost podobe (globino polja). Tekme konkurenčnih filmskih tehnologij, trdi Comolli, ni mogoče razumeti brez ideologije realizma, tako zelo značilne za Hollywood, ki jo je dokončno zakoličil prihod zvoka. Šele ta novi prišlek je odločil posamezne konkurenčne spore med različnimi tehnikami in jim odredil nova mesta v strukturi prenovljenega filmskega realizma, ki ji je načeloval. Govorjena beseda je postala nova filmska globina, globina polja pa je bila za nekaj časa porinjena na obrobje filmske zgodovine. V pozabo so bile potisnjene tudi montažne tehnike nemega filma, ki se je ravno naučil shajati brez zvoka. A hkrati se je odločalo tudi o naravi filmskega gledalca: med gledalcem kot bralцем, ki so ga promovirale različne montažne prakse (predvsem, a ne samo sovjetskega filma), in med gledalcem kot nekom, ki se pasivno predaja filmu kot spektaklu. S prevlado slednjega pa je postalo jasno tudi, ugotavlja Comolli na koncu *Tehnike in ideologije*, da cilj hollywoodskega realizma »ni kognitivna prilastitev realnega, temveč ojačanje kredibilnosti spektakla, ki se ponuja kot reprezentacija realnega« (170).

Za razliko od *Tehnike in ideologije*, kjer so novi filmsko-kritičski koncepti v grobih formulacijah in z muko izborjeni v živi polemiki s takratnimi kritiki, teoretiki in zgodovinarji filma, je slog štirideset let kasnejšega *Filma proti spektaklu* bistveno bolj esejističen, umirjen, skorajda bolj zrel. Kar pa ne pomeni, da s svojo teorijo ni na okopih proti, kakor pravi sam, »sveti aliansi kapitala in spektakla« (66). Le da se je v vmesnem obdobju fronta boja prestavila, postala je mehkejša in bolj vijugava. Comolli je v *Filmu proti spektaklu* veliko bolj pozoren na notranje prelome, ki se odvijajo v posameznih filmih in filmskih tematikah (denimo pri vprašanju, kako posneti katastrofo, kako na novo iznajti film), in ki označujejo nekakšne žepe upora proti spektaklu. Film spektakla bi na hitro lahko definirali kot film, ki si na platnu prizadeva čim bolj neopazno reproducirati neko predpostavljeno zunajfilmsko realnost. Cilj, ki ga lahko dosega z omejitvami tehničnih

zmožnosti ali z njihovim izkoriščanjem (vpeljava realističnega zvoka, barv in globine polja, ki vse prispevajo k povečani realnosti filmske podobe). S tem učinkom realizma pa gledalca spreminja v pasivnega sprejemnika podob na platnu.

A veliko bolj kot s samim razmerjem med tehniko, ideologijo in teoretsko formulacijo njunega razmerja se tu ukvarja s konkretno analizo konkretnih filmov, kritik, teorij. Tako lahko na primer beremo lucidno analizo Chaplinovega prvega filma, v katerem je nastopil kot potepuh. Gre za kratki film z naslovom *Kid Auto Races at Venice* (1914), v katerem se Chaplinov lik nenehno trudi nastaviti objektivu kamere, ki snema nedeljsko avtomobilistično dirko. Vrinja se med kamero in prizor, ki ga hoče režiser posneti. Film je filmski kritiki sicer znan že po sijajni Chionovi analizi Chaplinove komike »vrinjanja«, ki ima dolgo zgodovino in je še najbolj izpostavljena v *Lučeh velemesta* (*City Lights*, 1925, Charlie Chaplin)².

Comolli analizo vodi v drugi smeri. Film označi za eno izmed prvih filmskih zavedanj robov kadra. Medtem ko poskuša snemalec posneti avtomobilsko dirko, skuša potepuh Charlie ujeti imaginarne robove kadra in se postaviti znotraj njega. Le snemalec, ki gleda skozi objektiv svoje kamere – občasno sicer tudi mi gledalci, ki gledamo posnetek –, vidi, kje natanko teče rob kadra. Chaplin, ki s prepoznavnim sukanjem palice in popravljanjem klobuka koketira s pogledom onstran kamere in osvaja filmsko občinstvo, pa lahko o robovih kadra le ugiba in se hitro nerodno premakne, ko začuti, da je zunaj vidnega polja. Comolli se tu opira na koncept »zunanosti polja« nekdanjega sodelavca Pascala Bonitzerja.

² »Charlie vrine«, kakor napoveduje mednaslov Chionovega teksta, je Chaplin kot nekdo, ki moti pogled: v uvodnih prizorih filma pogled zbranega občinstva, ki čaka na razgrnitev spomenika, da bi potem v kamnitem naročju ugledalo spečega potepuha; ali Chaplina potepuha, ki se kot vrinek znajde med slepim dekletom in bogatašem, tako da ga dekle zamenja zanj; ali ko se trdovratno vrine med samomorilca in reko ter mu prepreči samomor.

Comollijeva ambicija v tekstu *Film proti spektaklu* ni več toliko teoretska, kolikor je zgodovinsko kritična. Njegov namen ni, kakor v *Tehniki in ideologiji*, razviti nov teoretski aparat, s katerim bi bilo mogoče na novo analizirati zgodovino filma oziroma razmerje filma do družbe, ampak pokazati, na katerih konkretnih filmih ali celo delih filmov, ali preprosto v katerih trenutkih zgodovine filma ... poteka ločnica med filmom spektakla in filmom, ki emancipira. Tako se med analiziranimi filmi znajde tudi fragment sicer povsem spektakelskega *Zmagoslavja volje* (1934) Leni Riefenstahl, ki v enem samem segmentu vendarle deluje resnično (in žalostno), in sicer v delu, kjer prikazuje marionetno naravo nacističnega spektakla, in ko za trenutek celo Fuehrer z »mlahavo iztegnjeno roko« deluje kot lutka.

Čeprav je Comolli ponudil »le« očrt neke materialistične zgodovine filma in ne njene izpeljave, kakor pravi pisec odlične spremne besede, Nil Baskar, je to vseeno eno pomembnejših v slovenščino prevedenih del, ki na pertinenten način povezuje filmsko zgodovino, filmsko estetiko ter predvsem tehniko. In čeprav je dvomljivo, da bo knjiga našla vseh petsto bralcev, kolikor jih predvideva njena naklada, si jih nedvomno zasluži še mnogo več.