

Alain Bergala

Lotimo se tokrat izključno podobe. Nedvomno obstaja francoska podoba sedemdesetih let: gladka, bleščeča, čista. Podoba v celofanu, enaka za vse ali skoraj vse. V tej kinematografiji, za katero nenehno ponavljamo, da je brez središča, je podoba prizorišče kar najbolj kompaktno homogenosti.

V samem izviru vsega tega je uniformnost snovi in barv. Črnobelo, ki je bilo še v šestdesetih letih ena od možnih izbir, je postalo retro-kuriozitet: barva je zapovedana. V tem desetletju so se celo zadnji cineasti, ki so se še upirali tej zapovedi barve — zaradi okusa ali zaradi estetske narave njihovih projektov — nazadnje le »vdali«, če so sploh še hoteli snemati. Ena izbira manj. Kajti videli bomo, da je barva vse kaj drugega od odprtja polja možnega.

V skoraj vseh filmih (naj gre za avtorske ali potrošniške produkte) je svet videti, kot bi bil narejen po istem nekonsistentnem vzorcu, brez sleherne občutne razlike med enim in drugim filmom: z isto snovjo delajo tako Resnais, Allio, Godard in Truffaut, kot X, Y in Z. Isti trak, razvit na isti način. Vse se godi, kot bi na tej ravni cineasti praktično ne imeli več izbire — nekako tako, kot če bi bili Gauguin, Van Gogh, Cézanne, pa tudi nedeljski in uradni slikarji, prisiljeni uporabljati iste barve, isto snov, saj je navsezadnje prav v tem zastavek: gre pač za to, kako bodo reči, luči in barve stopile na platno. In svet sedemdesetih bo imel na filmu poslej za nas prisotnost izložbe, tisto diskretno čistost Kodakovega filma 5247. Zaradi izvrstne definicije in odsotnosti vidne zrnatosti je prva kvaliteta tega univerzalnega filma svojevrstna umita prosojnost: to je film, ki ga je mogoče pozabiti (ni zrna, ni agresivne kemične prisotnosti barv), ki pa z istim udarcem tudi že razblini sleherno konsistenco in taktilno prisotnost sveta, ki ga derealizira in banalizira njegove barve in kontraste. Podoba sveta brez intenzivnosti, podoba vsakdanje prosojnosti. Čista podoba: niti *clean* niti lepa, je zgolj čista. To je malomeščanska čistost, značilna za podobe iz katalogov: vse je brezhibno, vendar brez sleherne senzualnosti snovi in barve, kot bi bilo izolirano s tenko plastjo prosojnega, rahlo bleščečega laka. Neditakljivi svet v izložbi.

Je mar sploh treba reči, da pomen te prvotne snovi močno presega estetiko. Gre za izbiro metafizične narave, ki jo v vsej svoji nedolžnosti izvajajo tehniki, ki izpopolnjujejo kvalitete novega traku. In ko gre za nezogibni Kodakov 5247, je ta izbira, ki zagotovo odgovarja določeni razpršeni družbeni zahtevi, v zadnjih desetih letih zadobila moč zakona.

V prvi polovici desetletja je kot dediščina razsvetljave šestdesetih nastopala akvarijska svetloba Novega vala, tista difuzna razsvetljava, ki je prizor potopila v kopel homogene svetlobe, brez pravih senc, brez kontrastov, brez temačnih obrežij. Svetloba brez izvira, brez gorišča, ki je bila videti, kot bi hkrati izhajala iz igralcev in reči, iz likov in ozadja. Prej kot za resnične razsvetljave je šlo za ambient, za svetlobno kopel. Ta dediščina je tudi ekonomska dediščina: posredna, hitra razsvetljava, ki jo je ustoličil Novival, je bila cenejša tako v času kot v materialu; cineasti so — z redkimi izjemami (Téchiné, Truffaut) — zaradi estetskih zahtev vse težje postavljali dražje delovne norme.

Danes, ko se jasno zaristuje gibanje vrnitve k bolj modelirani, bolj konstruirani svetlobi, je od te dediščine ostal predvsem strah pred temo, pred različnimi sencami, pred senčnimi področji. Ob vsakem soočenju s klasičnim filmom sem imel vselej vtis, da so snemalci pričenjali s črnim ekranom, njihova naloga pa je bila korak za korakom zarisati snope svetlobe, razviti področja jasnosti na ozadju temačnih področij, medtem ko je bilo režiserjevo delo v tem, da je organiziral to scenografijo sence in svetlobe ter v njej razvil svetlobno telo igralcev. Od Novega vala naprej pa se, prav narobe, vse godi, kot bi najprej cel prizor okopali v splošni, difuzni svetlobi, tisti dvomljivi »ambientalni svetlobi«, ki povzroča nepopisno škodo, snemalcem pa omogoča, da »dvignejo zaslonko« vse tja do usodnega f.4; preostane le še, da tu in tam dodamo nekaj komplementarne razsvetljave — najpogosteje zato, da bolj vidimo igralca in ubijemo moteče sence, le redko pa zato, da bi konstruirali resnično svetlobo. Učinek te osnovne, zelo rentabilne svetlobe (saj je mogoče ustrezno zaslonko doseči z zelo kratkimi pripravami) je

pregon strahu pred temo, ki straši poklic — poklic, ki si je za osnovni kriterij postavil absolutno nujnost jasnega videnja in izgona senčnih področij. Vsa sredstva so dobrodošla, celo osvetlitev traku z bliskavicami, da le izženemo preganjana mračna področja. Zvezde so senco potrebovale, da so lahko vzniknile kot svetlobna telesa; današnji igralci pa so v tej moderni kuhinjski svetlobi videti, kot bi nas ves čas prepričevali o prednostih pohištva, ki jih obkroža — kot manekeni iz kataloga: pridobili so sicer svobodo naravnega, lahkotnega premikanja, zato pa so izgubili prvi privilegij zvezd, namreč osredičenje svetlobnih žarkov, ki si jih zdaj na kar najbolj trivialen način delijo z vsemi drugimi predmeti v vidnem polju. Kako vendar tekrovati z močjo refleksije kakšnega hladilnika? Eden ključnih razlogov tega strahu pred temo je vloga televizije v filmski produkciji: večini filmov, posnetih v sedemdesetih letih, je bilo slej ko prej usojeno, da zaidejo na televizijski ekran. Televizija pa se seveda boji teme, še bolj pa močnih kontrastov: znano je, da ob kontra-luči, denimo, mračni prvi plani hitro postanejo temačni, neberljivi za televizijsko cev. Televizijski gledalec pa hoče še veliko bolj od filmskega gledalca videti jasno; to je postal minimalni pogoj vizualnega udobja, ki si ga želi: naj bo vizualna informacija jasna in neposredna, kot v reklamnem idealu. Argumenta televizije ne gre zanemarjati, vendar se mi navsezadnje le zdi nekoliko prekratek za razlago te splošne fobije pred temo in močnimi kontrasti. Ne morem si kaj, da bi v tem splošnem postulat u normirane, prečiščene podobe, brez snovi in brez kontrastov, ne videl znamenja časa, ki velja tudi za druga področja: malomeščanskemu gledalcu filma sedemdesetih let je ponujena estetika kataloga. Od francoskega filma pričakuje, da mu bo pokazal njegove priljubljene igralce, njegove podobnike, v dekorju, ki bi kaj lahko bil dekor drugega bivališča njegovih sanj: moderen interier, brez dvomljivih koticov in brez vonja, neoporečen. Zato, da bi potlačil staro tesnobo pred senco, temo in umazanijo, je film navsezadnje posplošil svetlobo kuhinje oziroma operacijske dvorane, brez senc in kontrastov, kjer je

Drobna variacija o čistem in umazanem

tesnoba — ravno kolikor se je ne da več lokalizirati — potlačeno imaginarnega. (...)

Ta uniformnost snovi in svetlobe, ki je zaznamovala podobo sedemdesetih let, vse bolj in bolj velja tudi za globino polja. Večina snemalcev dela z umetno svetlobo okoli zaslonke f. 4 (govorim seveda za 5247, katerega občutljivost se vrti okrog 100 ASA; se pravi, še pred nedavnim prihodom Fujijevega 250 ASA, ki bo brez dvoma spremenil postavke problema), kar v kombinaciji z objektivni srednje goriščne razdalje vodi k svojevrstni »niti-niti« globini polja: v zadnjih planih ni niti resničnih neostrih niti resnične ostrine, temveč kvazi-sistematično posplošenje tistih blagih neostrih, katerih cena so nadležna rahla lovljenja ostrine v prizorih, ki zahtevajo vsaj malo globine. Vprašanje, ki ga zastavljajo tovrstne implicitne profesionalne norme (f. 4), je težavno: tisto, kar naj bi v filmu, ki hoče preseči konfekcijo, izhajalo iz temeljne estetske izbire, iz načela režije (denimo, globina polja), najpogosteje nima nikakršne zveze z dejansko estetsko odločitvijo, temveč je zgolj slepa rezultanta pogojev snemanja in določenega števila implicitnih poklicnih navad. Dotikamo se glavnega vzroka uniformizacije podobe zadnjega desetletja in njenega padca v povprečnost. Po majhni ekonomsko-estetski revoluciji Novoga vala je bilo na začetku sedemdesetih let videti, da je prišlo do novega, stabilnega ravnovesja med ekonomijo, estetikom filmov in malomeščanskim okusom novega občinstva; nova profesionalna norma prevaja to ravnovesje povprečnosti, njen glavni učinek pa je zožen prostor zavestnih estetskih izbir. Norma določene kvalitete podobe se vsiljuje v vseh fazah razvoja podobe (film, razsvetljava, laboratorijska obdelava, svetlobna izenačitev) kot zaporedje tehničnih, profesionalnih in ekonomskih imperativov, ki s postopnim omejevanjem izbire nazadnje določijo standardno podobo.

Veliko težje je analizirati kršenja kot opisati normo. Vzrok je preprosto: v toku zadnjega desetletja kršenja ne oblikujejo nobene sistema. Gre za osamljene in raznolike poskuse, kako se izogniti standardni podobi. Ti poskusi so pogosto minimalni in radikalni: zavrnitev

(Godard: brez razsvetljave), drugačna ekonomija snemanja (Straub-Huillet: čakanje na spremembe naravne svetlobe), izbira, ki gre do roba lastne koherentnosti (Pialat: kaj potem, če je neostro ali slabo kadrirano — pomembno je vse kaj drugega).

Edino celovito gibanje, ki ga najdemo, je gibanje postopne vrnitve k bolj razdelani, bolj konstruirani svetlobi, vrnitev k modeliranemu. Znamenje te vrnitve: Alekan, ki prične pri svojih sedemdesetih letih drugo kariero z mladimi režiserji, kot sta Ruiz in Wenders. Norma se v začetku osemdesetih let prične spreminjati, to spremembo pa je že v toku sedemdesetih let pripravljala peščica cineastov in snemalcev s filmskimi projekti neobičajne narave v razmerju z neo-naturalističnim in intimističnim post-novovalovskim francoskim filmom. Rohmer in Truffaut sta po petnajstih letih začutila potrebo po drugih sžehjih, denimo, po vrnitvi h kostumskim filmom (**Markiza von O, Adèle H, Dve Angležinji in kontinent**), po ponovnem snemanju v studiu. Kostumskega filma pa se ne da posneti s svečami v polju, s tehniko **Do zadnjega diha**; v studiu znova odkrijejo možnosti razsvetljave, ki so v omejenosti realnih dekorjev izginile izpred oči. Ta vrnitev k drugačnemu tipu luči je tudi posledica cinefilije nekaterih mlajših cineastov (Téchiné, Benoit Jacquot, Zucca, Ruiz, Vecchiali), v katerih očeh je bila podoba ambientalne konfekcije videti prav bedna v primerjavi s fotografijo klasičnega filma, na katerega so vsi po vrsti prisegali. Ta žanr estetske avanture nujno preide prek srečanja s posamičnim projektom, prek srečanja režiserja s snemalcem: enim izmed tistih snemalcev, ki so na svoji grbi prenesli leta revščine in razsvetljave vseh azimutov, v sebi pa ohranili okus in obrt, ki sta nujna za kompozicijo drugačnih podob. Ta vrnitev k bolj konstruirani svetlobi je danes že postala tendenca, estetska smer, rečeno s približkom, morebitna prefiguracija nove norme. Pojem kršitve ima teoretično vredost le pod pogojem, da sama kršitev izvira iz estetske izbire ali postulatata in ni zgolj strogo mehanična posledica ekonomske določenosti. Umazana podoba ni nujno hotena kot taka, temveč je kaj lahko preprosta po-

sledica prevelike revščine sredstev. Vedeti pa je treba, da je vse od bede italijanskega neorealizma dalje izjemno težko razvozlati, kje se konča ekonomija in kje začne estetika. Kot zgled nam lahko rabi nestabilna, nedoločena, bolj ali manj dobro nameščena in ne vselej povsem ostra podoba številnih militantnih filmov po letu 1968. Ni dvoma, da je bila tovrstna podoba najpogosteje določena z dvomljivostjo sredstev (bolj ali manj obvladana 16-mm kamera; tehnična ekipa, omejena zgolj na snemalca; somarična ali pa sploh nikakršna izenačenost svetlobe) in z »vročimi« okoliščinami snemanja (kamera v roki — in to ne vselej najbolj izurjeni roki; izostritev skozi vizir; približna zaslonka). Nič manj pa ne drži, da so se prav tovrstne umazane, naključne podobe, vpisovale v estetiko avtentičnosti, surovega dokumenta, katerega tradicija — vsaj kar zadeva fotografijo — gre vse tja do Weegejeja, genialnega izumitelja krvavo-umazane verodostojne podobe. (...) Ko se cineastov poloti želja po kršenju norme te otožne standardne podobe sedemdesetih let, se jim ponuja pot dveh na videz nasprotnih postulatov: navzdol usmerjenega postulata, inferiorne estetike, umazane podobe, na katero le redki prisegajo; in kulturno bolj legitimiziranega postulata, usmerjenega navzgor, super-čistega, nad-urejenega.

Pri nekaterih cineastih, ki so zaznamovali desetletje (mislim, denimo, na Wendersa in Akermanovo), groza pred standardno podobo vidno niha iz filma v film (od **Jaz, ti, on, ona** do **Jeanne Dielman**; od **V teku časa** do **Ameriškega prijatelja**) med dvojno skušnjava umazane in superčistega, ki pa ni prav nič protislovna v redu analnosti: med skušnjava neostrosti, prepuščanja toku stvari in izgube, ki jo namenoma spremlja določena »zanemarenost« podobe, in med nasprotno skušnjava zadržanosti, čiste in izbrane forme, ki se najpogosteje izraža z vestno, pomalem celo sadistično superkontrolno podobe. (...)

(Petite variation sur le propre et le sale, Cahiers du cinéma, št. 325, 1981, str. 75—79. Prevedel Stojan Pelko).