

»FILM POEZIJE«

Mislím, da se ne more več govoriti o filmu kot izraznem jeziku, ne da bi upoštevali vsaj semiotično terminologijo. Kajti problem je, zelo preprosto povedano, ta: medtem ko literarna govornica svoje pesniške misli izraža v ustaljenem, uporabnem jeziku, ki je skupna last vseh govorečih, je videti, da filmska govornica nima nobene osnove, nobenega komunikacijskega jezika, ki bi bil realna osnova. Torej književne govornice takoj omogočijo uporabo instrumenta (preprostega in čistega jezika) na najvišjem kulturnem nivoju, ki dejansko služi za komuniciranje. Filmska govornica pa je samosvoja in kot izgubljena brez pravega instrumenta, ki bi ga vsi običajno uporabljali.

Skratka, ljudje komunicirajo z besedami, ne s slikami: torej naj bi bila govornica slik čista in umetniška abstrakcija.

Če bi bilo to sklepanje točno, kar na videz je, film fizično ne bi mogel obstajati, oziroma bi bil spaček, niz nepomembnih znakov. In vendar film komunicira. To pomeni, da tudi on temelji na skupnem bogastvu znakov.

Semiologija imenujemo brez razlike vse sisteme znakov: semiologija govori o „**jezikovnih znakih**“, na primer, toda to sploh ne izključuje, da teoretično ne bi bilo možno uporabljati drugih znakov. Na primer mimiko. V vsakdanjem življenju resnično moramo uporabljati mimiko, da z njo izpopolnimo govorni jezik.

V resnici ima beseda „linsegno“ (jezik-znak), ki je izgovorjena z določenim izrazom na obrazu in pomen, z drugim izrazom pa drug, mogoče celo nasproten pomen (na primer, če govori Napolitanec): če besedo spremlja taka kretnja, ima besedo tak pomen, če pa jo spremlja drugačna kretnja, ima drugačen pomen itd.

Te „znake mimike“, ki se pri ustni komunikaciji v resnici prepletajo z jezikovnimi znaki in jih dopolnjujejo, v laboratoriju lahko izoliramo in popolnoma ločeno proučujemo. Lahko celo teoretično domnevamo, da obstaja enoten sistem znakov mimike, ki bi bil človekov skupni instrument za komuniciranje (na primer vsi gluhonemi Napolitanci): na takem hipotetičnem sistemu optičnih znakov gradi filmski jezik svojo praktično možnost obstoja, možnost, da predvidi niz naravnih arhetipov komunikacije.

To bi bilo seveda premalo. Takoj moramo torej dodati, da je tisti, ki mu je filmski izdelek namenjen, tudi navajen optično „brati“ resničnost, to se pravi, da komunicira z realnostjo s pomočjo nekega instrumenta, ki ga postavlja v ambient, ta pa se izraža s čisto in preprosto optično prisotnostjo njegovih dejanj in navad. Hoja po cesti, pa čeprav z zamašenimi ušesi, je neprekinjen razgovor med nami in okolico, ki se izraža s slikami, iz katerih je sestavljena: obrazi mimoidočih, njihove kretnje, znamenja, dejanja, molk, izrazi, prizori, kolektivne reakcije (gruča ljudi, ki stojijo pred semaforji, gneča ob prometni nesreči ali okrog ženske-riba v Porta Capuani); dalje: lepaki, puščice, kroženje v obratni smeri urnega kazalca, skratka, predmeti in stvari, ki so polne pomena

in zato brutalno „govorijo“ že s svojo prisotnostjo.

Naj se izrazim natančneje: vsak sistem „linsegnov“ je zbran in zaprt v slovarju. Izven tega slovarja ni ničesar, razen mogoče mimike, ki znake spremlja v govorni rabi.

Vsak od nas ima torej v glavi slovar, sicer leksikalno nepopoln, toda skoraj popoln slovar jezikovnih znakov iz svojega kroga in svojega naroda.

Pisateljevo delo je, da iz tega slovarja vzame besede, ki so spravljene kot predmeti v šatulji, ter jih na poseben način uporabi glede na zgodovinski trenutek ali pa na lastni način. S tem se poveča zgodovinska vrednost besede, obogati se njen pomen.

Če bo taisti pisatelj v bodoče v besednjaku uporabljal „svojo lastno rabo besede“, jo bodo slovarju dodali. Izražanje ali pisateljeva domišljija je torej dodatek k zgodovinski, oziroma resničnosti jezika, na jezik torej deluje bodisi kot jezikovni instrument bodisi kot kulturna tradicija. Če toponomastično opišemo kaj se z njim dogaja, je dejanje samo **eno**: prenos znaka. Znak je bil tam, v slovarju, lepo v predalčku, pripravljen za uporabo.

Za filmskega avtorja pa je to dejanje, čeprav v bistvu podobno, veliko bolj zapleteno.

Slovarja slik ni. Nobene slike ni v predalčku, da bi bila pripravljena za uporabo. Če bi hoteli predstaviti slovar slik, bi si morali izmisliti **neskončen slovar** tako kot je neskončen slovar **možnih besed**.

Filmski avtor nima slovarja, pač pa neskončne možnosti: svojih znakov („imsegnov“: podob-znakov) ne jemlje iz šatulje, iz toka ali iz torbe: jemlje jih iz kaosa, kjer so le gole možnosti ali sled mehanične in onirične komunikacije.

Če torej postopek filmskega avtorja opišemo toponomastično, ta postopek **ni eden, ampak je dvojen**, kajti: I) iz kaosa mora vzeti „imsegno“, ga omogočiti in predvideti, kot da ga je vzel iz slovarja „imsegnov“ (mimika, prostor, sanje, spomin); II) nato mora izvesti pisateljev postopek: takemu, čisto morfološkem „imsegnu“ mora dodati individualni izraz.

Skratka, medtem ko je pisateljev postopek estetski, si postopek filmskega avtorja najprej izrazen in potem estetski.

V približno petdesetih letih filma nam je res uspelo ustvariti neke vrste filmski slovar oziroma dogovor, ki ima nekaj nenavadnega: je bolj stilističen kot slovničen.

Vzemimo za prispodobno kolesa pri vlaku, ki vozi skozi oblake pare: to ni sintagma, to je stilema. Ker film očitno ne bo mogel nikoli priti do resnične in lastne slovnične zakonitosti, razen če bi to bila stilistična slovnica, je vsakič, ko filmski avtor hoče narediti film, prisiljen, da ponavlja **dvojni postopek**, o katerem sem že govoril. Kar pa se tiče oblike, se bo moral zadovoljiti z določenim številom neartikuliranih izraznih načinov, ki so nastali kot stilemi in so postali sintagme.

Za povračilo pa filmskemu avtorju ni treba izdelati stoletne ampak samo desetletno

stilistično tradicijo: praktično lahko brez posebnega škandala prekrši katerokoli konvencijo. Njegov „zgodovinski dodatek“ „imsegnu“ je kratkotrajen.

Iz tega mogoče izvira določen občutek filmske labilnosti, njegovi slovnični znaki so predmeti v okolju, ki je vsakič kronološko omejeno: obleke iz tridesetih let, motorji iz petdesetih let...: to so vse „stvari“ brez etimologije, oz. z etimologijo, ki se izraža z ustreznimi besedami.

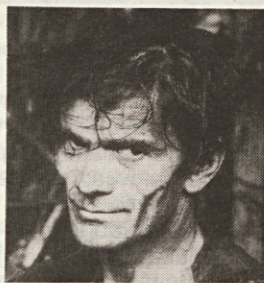
Razvoju vodilne ustvarjalne oblačilne mode ali okusa, ki ustvari model avtomobila, sledi pomen besed, ki mu ustrezajo: v predmetu se ne da prodreti, ne premikajo se in o sebi pripovedujejo le to, kar tisti hip so. Filmski avtor jih je med svojim postopkom spravil v slovar, kar pa ne zadošča, da bi dobili zgodovinsko ozadje, ki bi bilo takoj in pozneje za vse enako.

Torej moramo v predmetu, ki je postal filmska podoba, ugotoviti enovitost in determinizem, kar je naravno. „Linsegno“, ki ga uporablja pisatelj, je namreč že ustvarila cela slovnična, ljudska in kulturna zgodovina, „imsegno“, ki ga uporablja filmski avtor, pa je bil le trenutek preje pridobljen iz njega samega, iz — po analogiji možnega slovarja namenjenega družbi, ki komunicira s slikami — iz nemega kaosa stvari.

Vendar moram vztrajati: čeprav slike ali „imsegni“ niso organizirani v slovarju in nimajo slovnice, so vendarle skupna last. Vsi smo na lastne oči videli sloviti parnik na kolesa in na valje. Parnik je del našega optičnega spomina in naših sanj: če ga v resnici zagledamo, „nam nekaj pomeni“; če se pojavi v puščavskem pesku, nam, na primer, **pomeni**, da je človekova delavnost ganljiva in da je sposobnost industrijske družbe, torej kapitalista, da si pridobi nova področja uporabnikov, neizmerna. Nekaterim hkrati to **pomeni**, da je strojnik izkoriščena oseba, ki kljub temu častno opravlja svoje delo za družbo ne glede na to kakšna je, čeprav se prav njegovi izkoriščevalci enačijo z njo itd. Vse to lahko pomeni parnik kot možen filmski simbol v neposrednem stiku z nami in v posrednem z drugimi, kot skupno vizualno bogastvo.

Torej na svetu ni „grdih predmetov“: vsak predmet v naravi je dovolj pomemben, da lahko postane simbolični znak. Zato je postopek filmskega avtorja možen: izbere niz predmetov ali stvari, pokrajino, osebe kot sintagme (znaki simbolične govornice), ki, čeprav imajo **zgodovinsko slovnično zgodbo, ki je izmišljena v tistem trenutku** — kot v neke vrste happening, v katerem prevladuje ideja o izboru in montaži — **imajo že dolgo in bogato pred-slovnično zgodbo**.

Skratka, tako kot ima v pesnikovem stilu pravico do bivanja pred-slovničnost govorečih znakov, bo imela v stilu filmskega avtorja pravico do bivanja pred-slovničnost predmetov. To pa je drug način, da izrazim tisto, kar sem že povedal: film je zaradi elementarnosti arhetipov (naštejmo jih spet: navadno in zato nezavedno opazovanje okolice, mimika, spomin, sanje) in zaradi velikega prevladovanja pred-slovničnih predme-



tov kot simbolov optične govornice, globoko oniričen.

Še nekaj: pri iskanju po besednjaku, kar je osnovni in predhodni postopek, filmski avtor nikoli ne bo mogel zbrati abstraktnih izrazov.

To je verjetno največja razlika med literarnim in filmskim delom (če je taka primerjava sploh potrebna). Jezik ali slovnica sta pri filmskem avtorju sestavljena iz slik in slike so vedno konkretne, natančno določene, nikoli abstraktne (samo v milenijskih preokbah je možno ustvariti slike-simbole, ki se razvijajo podobno kot besede ali vsaj koreniki, ki so konkretnega izvora, in so zaradi ustaljene rabe postali abstraktni). Zato je film zaenkrat umetniška in ne filozofska govornica. Lahko je parabola, nikoli pa ni neposreden pojmovni izraz.

To je torej tretji način, kako potrdimo prevladujoč umetniški značaj filma, njegovo izrazno moč, njegovo onirično stvarnost.

Končno bi moralo vse navesti na misel, da je filmski jezik v bistvu „pesniški“ jezik. Glede na zgodovino filma, oziroma na nekaj takoj prekinjenih poizkusov iz začetka filma, pa se zdi, da je ustvarjena filmska tradicija tradicija „proznega jezika“ ali „jezika pripovedne proze“.

Res je, toda videli bomo, da je ta proza posebna in varljiva, kajti osnovnega filmskega, razumskega elementa ne moremo izločiti. Res je, da se je film tisti trenutek, ko se je uveljavil kot nova izrazna „tehnika“ ali „vrst“, uveljavil tudi kot nova tehnika in vrsta zabave z neverjetnim številom uporabnikov, ki si jih druge izrazne vrste sploh ne morejo predstavljati. To pomeni, da je doživel sicer predvidljivo, vendar neizogibno nasilje. Oziroma: vsi njegovi iracionalni, onirični, preprosti in primitivni elementi so bili shranjeni v podzavesti, to se pravi, da so jih uporabili kot elemente, ki podzavestno šokirajo in prepričujejo, in nad tem hipnotičnim „monstrumom“, kar film vedno je, se je hitro zgradila pripovedna konvencija, ki pa je dala povod za nepotrebne in psevdokritične primerjave z gledališčem in romanom. Taka pripovedna konvencija po analogiji nedvomno spada k proznemu komunikacijskemu jeziku, vendar pa je temu jeziku skupna samo na videz — po logičnih in pojasnjevalnih postopkih — medtem ko ji manjka osnovni element „proznega jezika“, racionalnost. Podlaga je mitični in otroški pod-film, ki je že zaradi značaja filma, pa čeprav niti ni tako slab in je kulturno in estetsko zrel, osnova vsakega komercialnega filma.

(Kot bomo videli, je tudi **umetniški film vseeno osvojil svoj posebni „prozni jezik“**, to je pripovedna konvencija brez izrazne, impresionistične ali ekspresionistične itd. ostrine.)

Vseeno lahko trdimo, da je tradicija filmskega jezika, ki je nastala v prvih desetletjih tega stoletja, predvsem naturalistična in objektivna. To je tako zapleteno protislovje, da moramo njegove vzroke in tehnične okoliščine dobro proučiti.

Naj na kratko povzamem, kar sem do sedaj

povedal: jezikovni arhetipi „imsegnov“ so spominske in sanjske podobe, oziroma podobe „komunikacije s samim seboj“ (in le posredno z drugimi, v kolikor je slika, ki si jo drugi ustvari o tem, kar mu jaz pripovedujem, običajna pripoved): ti arhetipi torej „imsegnom“ tvorijo neposreden temelj „subjektivnosti“ in kar se da veliko pripadnost pesniškemu svetu, tako da bi morala biti filmska govornica v svojem izrazu subjektivno-lirična.

Toda, kot smo videli, imajo „imsegni“ tudi druge arhetipe: združitev mimike z govorom, realnost, kot jo vidimo z očmi, tisoče opozorilnih znakov. Taki arhetipi se močno razlikujejo od spominskih in sanjskih arhetipov, ker so brutalno predmetni, ker spadajo k tisti vrsti „komunikacije z drugimi“, ki je več ali manj skupna vsem in ozko funkcionalna. Zato je izraznost govornice teh „imsegnov“ bolj plehko predmetna in informativna.

Tretjič: osnovni režiserjev postopek — to je izbor svojega slovarja „imsegnov“ kot možnega izraznega instrumenta — prav gotovo ni tako stvaren kot je pravi pravcati, običajni in navadni slovar besed. Torej je tudi v takem postopku že prvi subjektivni moment, v kolikor prvega izbora možnih slik ne moremo ločiti od ideološke in pesniške vizije resničnosti, ki jo ima v tem trenutku režiser. Torej novo nasilje nad pretežno subjektivno govornico „imsegnov“.

Vendar tudi temu oporekamo: kratka zgodovina filmske stilistike je zaradi izrazne omejenosti, ki jo narekuje ogromno število ljudi, ki jim je film namenjen, povzročila, da je stilemov, ki so v filmu takoj postali sintagme, in so se torej vrnil na jezikovno področje, da jih je zelo malo in da so v bistvu neobdelani. (Spomnite se večnega primera lokomotive in njenih koles, neskončni niz P. P., ki so vsi enaki itd. itd.) Vse to je konvencionalen moment govornice „imsegnov“, ki pa še enkrat zagotavlja osnovno predmetno konvencionalnost.

Skratka, film ali govornica „imsegnov“ ima dvojni značaj: hkrati je skrajno subjektivna in skrajno objektivna (prav do meje nepremostljivosti in narodne naturalistične fatalnosti). Oba dejavnika tega značaja tesno sodelujeta in ju ni mogoče ločiti niti poskusno.

Tudi književna govornica je zasnovana na dvojnosti, toda v njej oba značaja lahko razlikujemo: ločimo „pesniško govornico“ in „prozno govornico“, ki sta med seboj tako različni, da sta pravzaprav diahronični in da imata dve različni zgodovini.

Z besedami lahko po dveh različnih postopkih naredim ali „pesem“ ali „povest“. S slikami pa lahko, vsaj za sedaj, naredim samo film (ki je lahko samo v odtenu bolj ali manj pesniški ali bolj ali manj prozen. Tako je v teoriji. V praksi, kot smo videli, se je hitro ustvarila tradicija „jezika filmske pripovedne proze“).

Seveda pa so tudi mejni primeri, kjer je poetičnost govornice noro očitna. Np.r. Bunuelov **Andaluzijski pes** je očitno narejen po popolnoma ekspresivnem registru, za katerega pa potrebuje surrealistični manifest. Moramo priznati, da je vrhunski surrealistični izdelek. Le nekateri drugi, bodisi literarni bodisi slikarski izdelki se lahko kosajo z njim, ker jim je njihova vsebina, oziroma surrealistična poetika pokvarila poetičnost in jo naredila neresnično, kar precej brutalno vsiljuje vsebino (zaradi tega besede in barve izgubijo izrazno čistost in vsebinsko postanejo nečiste). Čistost filmskih podob s surrealistično vsebino pa je, nasprotno,

še izrazitejša in jasnejša. Surrealizem v filmu namreč sproži dejansko sanjskost sanj in nezavednega spomina itd. itd.

Malo preje sem rekel, da filmu primanjkuje pojmovnega in abstraktnega besednjaka in je zato močno metaforičen, oziroma se tako povzpne na raven metafore. Posamezne, posebej hotene metafore pa imajo nekaj neizgobino grobega in navadnega. Če hočete z metaforo izraziti žalost ali veselje v duši, pomislite na žalosten ali vesel let golobc itd. itd. Skratka, zabrisana, komaj opazna metafora, neznatna pesniška avrola, ki za las loči govornico filma „Silviji“ od ustaljene petrarkovsko-arkadijske govornice — se zdi v filmu nemogoča. Tisto malo pesniško-metaforičnega, ki je očitno možno v filmu, je vedno tesno povezano z drugimi načinom, z ozko komunikativnostjo proze. Ta je tudi prevladala v kratki filmski zgodovini in združuje umetniške in zabavne filme, umetnine in feljtone v eno samo lingvistično konvencijo.

In vendar se najnovejši filmi, od Rossellinija, ki je kot Sokrat filma, do „novega vala“, do proizvodnje zadnjih let, mesecev (kjer domnevam, da sem zajel tudi večino filmov s prvega festivala v Pesaru) nagibajo k „filmu poezije“.

Postavlja se vprašanje, kako je v filmu sploh mogoč „pesniški jezik“ in kako ga je mogoče teoretično razložiti?

Na to vprašanje bi rad odgovarjal izven ozkega filmskega okvira in sicer tako, da bom razgrnil situacijo in ravnal svobodno kot mi to zagotavlja poseben in konkreten odnos med filmom in literaturo. Torej bom vprašanje: „Ali je pri filmu možen „pesniški jezik“? v hipu spremenil v: „Ali je v filmu možna tehnika“ prostega posrednega govora?“

Pozneje bomo izvedeli, zakaj sem vprašanje obrnil: videli bomo, kako je nastanek tradicionalne tehnike „pesniške govornice“ pri filmu povezan s posebno obliko filmskega prostega posrednega govora.

Še prej pa nekaj besed, da razložim, kaj mislim s „prostim posrednim govorom“. To je preprosta poglubitve v junakovo dušo, ki si jo avtor torej ne samo prilasti, ampak osvoji tudi njen jezik.

V književnosti so vedno bili primeri prostega premege govora. Tudi pri Danteju je prosti posredni govor potencialen in emblematičen kadar uporablja iz mimetičnih razlogov besede, za katere je nemogoče, da bi jih on uporabljal, pač pa pripadajo družbenemu sloju njegovih oseb: izrazi iz dvornega jezika, za Paola in Francesco uporablja besede iz takratnega „stripa“, grde besede pa za mestno sirotišnico itd.

Seveda se je uporaba „prostega posrednega govora“ najprej pojavila z naturalizmom (pri Vergi je poetičen in starinski), nato pa v književnosti crepuscolarom in intimistov: torej se v devetnajstem stoletju zelo pogosto izražajo s podoživetim govorom.

Skupna značilnost vseh podoživetih govorov je, da njihov avtor ne more pustiti ob strani določene družbene zavesti o okolju, ki ga poskušata obuditi, pravzaprav o družbenem položaju, ki osebi določa njen jezik (strokovni jezik, žargon, narečje, narečno obarvani jezik).

Razločevati pa moramo notranji monolog od prostega posrednega govora: notranji monolog je avtorjeva, podoživetega govornica v osebi, ki naj bi bila vsaj približno iz njegovega kroga, iz njegove generacije, iz njegovega družbenega položaja in je torej jezik lahko enak: psihološka in subjektivna individualizacija osebe ni jezikovna, ampak stili-



stična stvar. „Prosti posredni govor“ je bolj naturalističen, saj je pravi pravcati posredni govor brez navednic in je torej nujno jezik osebe.

V meščanski književnosti, ki je brez razredne zavesti (torej se istoveti s celim človeštvom), je „prosti posredni govor“ pogosto le pretveza: avtor zgradi osebo, ki govori izmišljen jezik zato, da lahko izrazi svojo posebno interpretacijo sveta. V tem „posrednem“ govoru, ki je le pretveza — zdaj iz dobronamernosti, zdaj iz zlobe — lahko proza uporablja veliko izrazov, sposojenih pri „pesniškem jeziku“.

V filmu premi govor pomeni „subjektivnost“. Pri premem govoru se avtor umakne in prepusti besedo svojemu junaku in ga da med navednice:

Že mi poet je uhajal in skrbeče mi klical: „Pridi, vidiš, da je vstalo že sonce tja v poldán, a Noč že vleče onstran nogó Maroku čez obalo!“

S premim govorom Dante prenese dobesedno besede svojega blagega učitelja. Ko scenarist pravi: „**Kot vidi** Accatone, Stella hodi po travničku“, ali pa „Prvi plan Cabirie, ki gleda in vidi... Tam doli, med akacijami se približujejo otroci, igrajo na glasbila in plešejo“ ustvarja shemo izrazov, ki bodo pri snemanju in pozneje pri montaži filma postali **subjektivnosti**. Po ekstravaganci znanе subjektivnosti, vendar jih ni malo: Spomnite se na subjektivnost trupla, ki vidi ves svet, kot ga lahko vidi le nekdo, ki leži v krsti, to se pravi od spodaj navzgor in v gibanju.

Tako kot si pisatelji ne predstavljajo čisto natanko kako tehnično izgleda prosti posredni govor, tako so tudi režiserji do sedaj ustvarjali le stilistične pogoje za tak postopek, ne da bi se tega sploh zavedali ali pa vsaj približno zavedali.

Gotovo pa je, da je vseeno tudi pri filmu mogoč prosti posredni govor: ta postopek bomo imenovali „prosta posredna subjektivnost“ (ki je veliko manj izrazita in zapletena kot pri književnosti). Glede na to, da smo, da smo določili razliko med „prostim posrednim govorom“ in med „notranjim monologom“, bomo morali pogledati, kateri od obeh postopkov je najbližji „prosti posredni subjektivnosti“.

Seveda pravega „notranjega monologa“ ne more biti, ker film nima možnosti, da bi ponotranjil ali abstrahiral tako kot to lako besede: film je „notranji monolog“ iz slik, to je vse. To pomeni, da mu manjka abstraktna in teoretična razsežnost, ki je očitno uporabljena pri evokativno-spoznavnem dejanju junaka, ki ima monolog. Tako pomanjkanje elementa — ki ga v književnosti tvorijo misli, izražene s konkretnimi in abstraktnimi besedami — povzroči, da „prosta posredna subjektivnost“ nikoli ne ustreza popolnoma notranjemu monologu iz književnosti.

V zgodovini filma do prvih šestdesetih let ne bi mogel navesti primerov, kjer bi avtor popolnoma izginil v junaku: torej se mi zdi, da ni filma, ki bi bil povsem „prosta posredna subjektivnost“, kajti tedaj bi bilo

vse doganjanje povedano z junakom, ki ima popolnoma ponotranjen sistem notranjih iluzij.

Če torej „prosta posredna subjektivnost“ ni čisto „notranji monolog“, je še manj „prosti posredni govor“.

Kadar pisatelj „podoživlja pripoved“ svojega junaka, se ne poglobi samo v njegovo psiho, ampak, tudi v njegov **jezik**: prosti posredni govor je torej jezikovno vedno ločen od pisateljevega jezika.

Dejstvo, da so različni jeziki v različnih družbenih slojih pisatelju omogoča, da te jezike reproducira in podoživlja. Lingvistično stvarnost tvorijo jeziki, ki se glede na družbo razlikujejo in sami družbo delijo po jeziku in pisatelj, ki uporablja „prosti posredni govor“, se mora predvsem tega zavedati, kajti to je oblika razredne zavesti. Kot smo videli, „uradni filmski jezik“ v resnici ni možen, ali pa je neskončen in mora avtor vsakič sproti iz njega poiskati nov besednjak. Toda tudi v takem besednjaku je jezik nujno mednarečen in mednarodni, kajti oči so po celem svetu enake.

Pri tem ne moremo upoštevati specialnih jezikov, podjezikov, žargonov, skratka družbenih razlik, ker jih ni. Če pa so, kajti v resnici so, so popolnoma zunaj možnosti, da bi jih razvrščali ali uporabljali.

Kmetov „pogled“ — če že ne pogled cele vasi ali regije, ki je po razvoju v predzgodovinski dobi — vidi drugačno stvarnost kot pogled izobraženega meščana, ki vidi isto stvarnost: oba dejansko vidita „različne nize“ stvari in ne samo to, tudi enaka stvar postane v dveh „pogledih“ drugačna. Vendar vsega tega ne moremo uzakoniti, to je le razglabljanje.

Torej je razlika, ki jo režiser pokaže med seboj in med svojim junakom, na skupnem izraznem nivoju, ki temelji na „pogledih“ na stvari, psihološka in družbena, **ni pa lingvistična**. Zato je popolnoma onemogočen, da bi ustvaril naturalistični **mimesis** govornice, domnevni „pogled“ nekoga drugega na stvarnost.

Če se torej režiser poglobi v junaka in z njim pripoveduje dogajanje ali pa predstavlja svet, pri tem ne more uporabljati čudovitega instrumenta, jezika, ki po značaju ločuje stvari. Njegov postopek **ne more biti jezikoven, pač pa stilističen**.

Sicer pa tudi pisatelj, ki domnevno podoživlja govornice osebe, ki **mu je družbeno enaka**, ne more opredeliti njene duševnosti s pomočjo jezika — ki je njegov lasten jezik — ampak s stilom, torej dejansko z nekaterimi značilnimi načini „pesniške govornice“.

Osnovna značilnost „proste posredne subjektivnosti“ torej ni jezikovna, ampak stilistična. Torej ji lahko rečemo notranji monolog brez konceptualnega in očitno abstraktnega filozofskega elementa.

To vsaj teoretično povzroči, da prosta posredna subjektivnost v filmu pomeni zelo izrazito stilistično možnost, oziroma, da sprosti izrazne možnosti, ki jih tradicionalna pripovedna konvencija zadržuje v neke vrste povratku k izvoru, dokler v tehničnih filmskih sredstvih ne odkrije na novo pristno oniričnost, barbarskost, nepravilnost, agresivnost, vizionarstvo. Skratka „prosta posredna subjektivnost“ ustvarja možnost tradicije „tehnične pesniške govornice“ v filmu.

Konkretne primere bom vzel iz delavnice Antonionija, Bertolucciya in Godarda — lahko pa dodam še Rocho iz Brazilije, Formana iz Češkoslovaške in seveda mnogo drugih, ki so verjetno vsi avtorji s Festivala v Pesaru.

Kar se tiče Antonionija (**Rdeča puščava**), se ne bi rad ustavljal pri splošno znanih „pesniških“ točkah v filmu, čeprav jih je veliko: na primer tisti dve ali tri zabrisane vijoličaste cvetlice v prvem planu kadra, kjer glavna junaka vstopata v dom nevrotičnega delavca; isti dve ali tri cvetlice se zopet pojavijo v ozadju — tokrat izrazito jasne in ne zabrisane — ko odhajata. Ali pa sanjska sekvenca, ki je zaradi barvnega užitka nenadoma pobarvana v očitni tehnikolor (zato, da bi posnemala oziroma podoživela s „posredno subjektivnostjo“ idejo, ki jo otrok dobi o tropskih plažah v stripih). Ali pa sekvenca o pripravah na potovanje v Patagovijo: delavci poslušajo itd. itd.; čudoviti prvi plan delavca iz Emiglie, ki je pretresljivo „resničen“, sledi pa mu nora panorama po modri žici od spodaj navzgor po steni iz belega apna v trgovini. Vse to izraža globoko, skrivnostno in mestoma močno napetost v oblikovni ideji, ki buri Antonionijevo domišljijo.

Za dokaz, da je bistvo filma predvsem oblika, bi rad proučil dva vidika posebnega stilističnega postopka, ki je izjemno pomemben (in ga bom proučil tudi pri Bertolucciyu in Godardu). Dve značilnosti tega postopka sta: I) zaporedno soočanje dveh vidikov z nepomembnimi različicami na isti sliki: to se pravi, da si sledita dva kadra, ki kaže ta isti del stvarnosti najprej od blizu, potem pa nekoliko od **dlje**, ali pa najprej čelno in potem **nekoliko bolj** od strani, ali pa, končno v čisto enakem položaju, toda z dvema različnima objektivoma. Tako nastane insistenca, ki postane obsedenost, mit o tem, da so stvari same po sebi lepe, kar vzbuja tesnobo. II) Tehnika vstopanja in izstopanja ljudi iz kadra, kar včasih montaža naredi obseden niz „kadrov“ — ki bi jim lahko rekli neformalni kadri — kamor ljudje vstopijo, nekaj rečejo ali storijo in nato odidejo ter zapustijo kader v njegovem čistem pomenu: temu sledi drug, podoben kader, kamor spet osebe vstopijo itd. itd. Tako se svet kaže kot da bi v njem prevladoval mit čiste slikarske lepote, kjer ljudje sicer živijo toda se prilagajajo pravilom te lepote, namesto da bi jih razvrednotili s svojo prisotnostjo.

Notranja zakonitost filma z „obsesivnimi kadri“ torej jasno dokazuje, da prevladuje oblikovnost kot končno osvobodeni in zato pesniški mit (beseda formalizem pri meni ni vrednotenje, dobro vem, da je pristna in iskrena inspiracija oblike poezije jezika.)

Kako se je Antonioniju posrečila ta „osvoboditev“? Zelo preprosto, osvobodil se je lahko, ko je ustvaril „stilistični pogoj“ za „prosto posredno subjektivnost“, ki prevladuje v celem filmu.

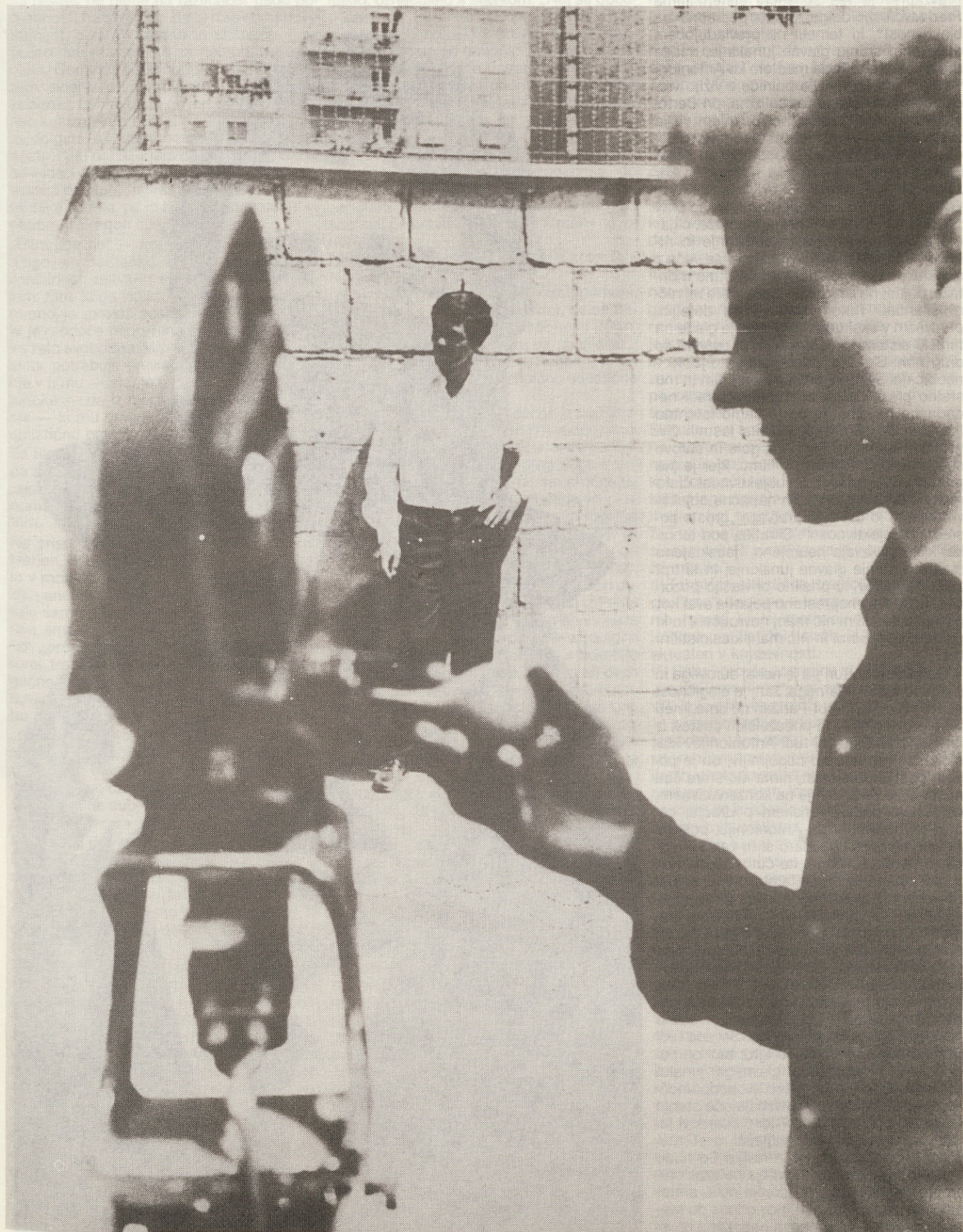
V **Rdeči puščavi** Antonioni ne uporablja več tako nespretno kot v drugih svojih filmih svoje oblikovne vizije sveta pri splošno angažirani vsebini (problem nevrotične odtujenosti): svet opazuje tako, da se poglobi v nevrotično glavno junakinjo, podoživlja dogodke skozi njen „pogled“ (ki tokrat slučajno ne seže preko bolezenskih znakov, samomor je že poskušala narediti).

S tem stilističnim postopkom je Antonioni izrazil svoj najbolj pristen nagib: končno je lahko svet prikazal tak kot ga vidijo **njegove oči, kajti celo vizijo sveta nevrotične ženske je nadomestil s svojo lastno bolešno vizijo estetike**, zamenjavo pa je omogočila podobnost obeh vizij. Ne bi ugovarjal, če bi trdili, da je v tej zamenjavi nekaj arbitrarnega. Jasno je, da je „prosta posredna subjektivnost“ le pretveza: Antonioni jo je uporabil, čeprav samovoljno zato, da si je

lahko dovolil kar največjo pesniško svobodo, ki je zelo blizu — in je zato opojna — svobodni odločitvi.

Obsesivna nepremičnost kadrov je značilna tudi za Bertoluccijev film *Pred revolucijo*. Vendar ima pri njem drug pomen kot pri Antonioniiju; Bertoluccija ne zanima, da bi delček sveta ujel v kader in ga v njem samem po sebi spreminjal v predmet likovne lepote tako kot to dela Antonioni. Bertolucci jev formalizem je neskončno manj slikar-

Accattone



ski, njegov kader na stvarnost in utrujenost, ki je ne razdobi v posameznih slikah na številne, skrivnostno neodvisne prostore. Bertoluccijev kader je staren, ravna se po realističnih zakonih (s tehniko pesniškega jezika, ki so jim, kot bomo videli, sledili klasiki od Charlota do Bergmana): kader miruje na delčku stvarnosti (reka Parma, parmske ulice itd.), kar naj pomeni lepoto neodločene in globoke ljubezni prav do tega delčka stvarnosti.

Pravzaprav je ves stilistični sistem filma *Pred revolucijo* dolga „prosta posredna subjektivnost“, ki temelji na prevladujočem duševnem stanju glavne junakinje, mlade nevrotične tete. Toda medtem ko Antonioni v celoti zamenja vizijo bolnice z vizijo vročnega avtorjevega formalizma, pri Bertolucciju ni take zamenjave: pri njem vizija sveta od bolnice bolj okuži avtorjevo vizijo, obe sta si neizogibno podobni, ni jih lahko ločiti, ker se prelivata ena v drugo in ker zahtevata isti stil.

Edini močno izrazni trenutki v filmu so prav „vztrajnost“ kadrov in ritma montaže, čigar realizem (Rossellinijevo naraščanje in ritmični realizem mlajših mojstrov) se večja z nenaravno dolžino kadra ali pa ritma montaže, dokler ne izbruhne v neke vrste tehnični škandal. Tako vztrajanje na detaljih, predvsem v ekskurzijah, je deviacija glede na filmski sistem, **skušnjava, da bi ustvaril še drug film**. Skratka, prisotnost avtorja, ki v neobičajni svobodi presega svoj film in mu stalno grozi, da ga bo zapustil zaradi nenadnega navdiha, ki pa je samo latentna ljubezen do pesniškega sveta lastnih življenjskih izkušenj. Trenutek gole in surove subjektivnosti v naravi, v filmu, kjer je (na primer pri Antonioniju) subjektivnost čisto mistificirana s procesom napačne objektivizacije, ki jo ustvarja pretveza „proste posredne subjektivnosti“. Skratka, pod tehniko, ki jo proizvaja neurejeno, neuskkljeno duševno stanje glavne junakinje, in ki trpi zaradi detajlov, ki prisilno privlačijo pozornost itd. itd. se neprestano pojavlja svet kot ga vidi avtor, ki ni nič manj nevrotičen, in ki ga navdaja izborni in nič manj klasicistični duh.

V Godardovi kulturi pa je nekaj surovega in mogoče tudi vulgarnega: zanj je elegičnost nepojmljiva, kajti kot Parižan ne sme imeti tako provincialnih in podeželskih čustev: iz istega vzroka je zanj tudi Antonionijev klasicistični formalizem nepojmljiv, on je popoln post-impresionist, nima nič stare čutnosti, ki se še zadržuje na konzervativnem, obrobnem padsko-rimskem področju, čeprav je, na primer pri Antonioniju, postala že zelo evropska. Godard si ni zastavil nobene moralne naloge: ne čuti nobene dolžnosti kot marksist (zastarelo) niti nima slabe vesti kot akademski človek (provincialno). Njegova vitalnost nima zadržkov, sramu ali predsodkov. Sam zase si ustvari svoj svet, tudi ciničen je do sebe. Godardova poetika je ontološka, imenuje se film. Njegov formalizem je torej spretnost, ki je po svojem značaju pesniška: vse kar kamera posname v gibanju, je lepo, je tehnična in zato pesniška ponovitev stvarnosti. Seveda tudi Godard ponavlja običjano igro: tudi on potrebuje prevladujočega glavnega junaka kot utemeljitev za tehnično svobodo: močno nevrotično, zgražanje vzbujajoče stanje v odnosu do stvarnosti. Tudi Godardovi junaki so torej bolniki, najlepši cvet meščanstva, vendar se ne zdravijo. So hudo bolni, toda vitalni, onkraj meja boleznih, preprosto predstavljajo povprečje nove antropološke vrste. Tudi za njihov odnos do sveta je značilna obsedenost, obsedena nave-

Ptički in ptičke



zanost na posameznosti ali na gibe (in tu nastopi filmska tehnika, ki lahko bolje kot literarna tehnika izrazi zagrenjenost položaja). Ampak pri Godardu nam ni treba prenašati neprestanega pretiranega vztrajanja na istem predmetu: pri njem ni kulta predmeta zaradi njegove oblike (kot pri Antonioniju), niti kulta predmeta kot simbola izgubljenega sveta (kot pri Bertolucciju): vse zastavi enakovredno, frontalno, njegov navidezni „prosti posredni govor“ je frontalna rešitev ne glede na različnost tisoč podrobnosti na svetu, ne da bi reševal njihovo trajnost, niza jih hladno in skoraj samovšečno, kar je značilno za nemoralnega junaka. Godardu popolnoma manjka klasicizem, sicer bi pri njem lahko govorili o neokubizmu. Lahko pa bi govorili o nezvočnem neokubizmu. Za dogodki v njegovih filmih, za dolgimi „prostimi posrednimi subjektivnostmi“, ki ponazarjajo duševnost junakov, se vedno odvija film, ki je narejen iz čistega veselja do reproduciranja stvarnosti, ki jo je tehnika razbila, pa jo brutalni, mehanični in neubrani Braque spet sestavlja.

„Film poezije“ — kot je videti nekaj let po njegovem nastanku — ima torej skupno značilnost, ustvarja film z dvojnimi značajem: film, ki ga vidimo, in normalno sprejemamo, je „prosta posredna subjektivnost“, ki je mogoče nepravilna in približna, skratka zelo svobodna, ki pa je nastala zato, ker avtor potrebuje prevladujoče duševno stanje v filmu — stanje bolnega, nemoralnega junaka — da iz njega naredi stalno **mimesis** — ki mu omogoča veliko nepravilno in stilistično provokativno svobodo.

Za tem filmom se odvija drugi film — ki bi ga avtor lahko ustvaril tudi brez pretveze „**vidne mimese**“ svojega junaka — popolnoma svobodno izrazen ekspresionističen film.

Na prisotnost tega skritega filma, ki ni ustvarjen, opozarja prav obsedenost v kadrih in v montaži, kot smo to videli pri posameznih analizah. Taka obsedenost ne nasprotuje samo pravilom običajne filmske govorice, ampak tudi sami notranji ureditvi filma kot „prostih posrednih subjektivnosti“. To je torej trenutek, ko se govorica zaradi drugačne in morda bolj pristne inspiracije reši funkcije in se predstavi kot „govorica kot taka“, kot stil.

„Film poezije“ je torej v resnici globoko zasidran v uporabi stila kot inspiraciji, ki je največkrat odkrito pesniška: tako ni nobenega dvoma, da pretveza za uporabo „proste posredne subjektivnosti“ ni mistifikacija.

Kaj vse to pomeni?

Pomeni, da nastaja skupna tehnično-stilistična filmska tradicija, jezik pesniškega filma. Ta jezik se že uveljavlja kot nasprotje glede na filmsko prozo, nasprotje, ki naj bi bilo vedno bolj očitno, kot se to dogaja v literarnih vedah.

Nastajajoča literarno-stilistična tradicija sloni na filmskih stilemih, ki so skoraj naravno nastali kot izraz nezdravih psihičnih izgredov junakov, ki so izbrani le kot pretveza, oziroma kot izraz predvsem formalistične vizije sveta (ki je pri Antonioniju neformalna, pri Bertolucciju elegična, pri Godardu tehnicistična) itd. itd. Izražanje take notranje vizije nujno zahteva poseben jezik s svojimi stilizmi in tehnicizmi, ki so prisotni hkrati z navdihom in ki prav zato, ker so formalistični, hkrati služijo kot sredstvo in kot objekt.

Niz „filmskih stilemov“, ki so tako nastali in so uvrščeni v komaj nastalo tradicijo, ki ima šele intuitivne in pragmatične norme

— vsi ti stilemi sovpadajo s stopskopi, ki so značilni za filmski izraz. So čisto jezikovna dejanja in zato potrebujejo ustrezne jezikovne izraze. Dejstvo, da jih naštevamo, pomeni, da opisujemo možno „prozodijo“, ki še ni uzakonjena in še ne funkcioniira, ki pa ji že lahko določimo normative (od Pariza do Rima, od Prage do Brazilije).

Glavna značilnost teh znakov, ki sestavljajo tradicijo „pesniškega filma“, je pojav, ki ga običajno in preprosto tisti, ki pri delu sodelujejo, označujejo s stavkom: „Naj se občuti kamera.“ Skratka, veliki večini pametnih cineastov, ki so bili na oblasti v prvih šestdesetih letih in so govorili: „Naj se čuti kamera,“ se je porodila nasprotna maksima. Taka gnoseološko in gnomska nasprotna stavka nedvomno pričata o prisotnosti dveh različnih načinov ustvarjanja filma, o dveh različnih filmskih govoricah.

Torej moramo reči, da je v velikih filmskih poemah od Charlota do Mizoguchija, do Bergmana glavna in skupna značilnost, da „ni čutiti“ kamere, to se pravi, da jih niso snemali po pravilih „pesniške filmske govorice“.

Njihova poetičnost je bila drugače kot v tehniški govorici.

Dejstvo, da kamere ni bilo občutiti pomeni, da se je jezik prilagajal pomeni, da se mu je podredil, da je bil do podrobnosti jase, ni se dvigal nad dejanja, ni jih posiljeval z norimi semantičnimi deformacijami, ki jih prinaša v obliki stalne tehnično-stilistične zavesti.

Spomnimo se boksarske scene iz **Luči mesta**, med Charlotom in med kot vedno mnogo močnejšim boksarjem: čudovite komičnosti Charlotovega plesa, njegovega drobnega stopicanja sem in tja, simetričnega, nepotrebnega, obup vzbujajočega in neustavljivo smešnega: no, pri tem je kamera mirovala in snemala „popolnoma“ vse. Ni se je čutilo. Ali pa se spomnimo enega od zadnjih del klasičnega „pesniškega filma“: ko v Bergmanovem **Vražjem očesu** Don Juan in Pablo po tristo letih prihajata iz Pekla in zopet zagledata svet, Bergman prikaže svet — kako nenavadna stvar — z „dolgim slikovnim poljem“ obeh junakov v nekoliko divji in pomladni pokrajini, v enem ali dveh „prvih planih“ in v enem velikem „kompletnem planu“ švedsko panoramo, ki je pretresljivo lepa v svoji kristalno čisti in pohlevni nepomembnosti. Kamera je mirovala, slike je posnela povsem normalno. Ni se je čutilo.

Poetičnosti v klasičnih filmih torej niso dosegli tako, da so uporabljali značilni pesniški jezik.

To pomeni, da filmi niso bili pesmi, ampak povesti: klasični film je bil in je pripoved: njegov jezik je proza. Poetičnost je skrita, tako kot na primer pri Čehovu ali pri Melvilu.

Ustvarjanje „pesniškega filmskega jezika“ torej nujno vsebuje možnost, da ustvarimo nasprotno, pseudo-pripoved, ki je izražena v pesniškem jeziku, skratka, možnost umetniške proze, niz liričnih strani, katerim subjektivnost zagotavlja uporaba pretveze „proste posredne subjektivnosti“, njihov pravi protagonist pa je stil.

Torej kamero upravičeno čutimo: menjava različnih objektivov, 25 ali 30 milimetrov na istem obrazu, pogosta uporaba zooma z vsemi močnimi objekti, ki predmete razširjajo kot preveč zhajaj kruh, neprestana in navidezno slučajna nasprotna svetloba z bleščanjem v kameri, ročno gibanje kamere, divje vožnje s kamero, iz izraznih namerov napačna montaža, razburljivi napadi, neskončno ustavljanje pri isti sliki itd. itd.,

ves ta tehnični kodeks je nastal skoraj zaradi nestrpnosti do pravil, iz potrebe po nedovoljeni in izzivalni svobodi, iz drugače pristnega ali sladkega okusa po anarhiji, je pa takoj postal zakon, jezikovno in prozodično bogastvo, ki istočasno zanima vso svetovno kinematografijo.

Kakšno korist prinaša dejstvo, da smo to tehnično-stilistično tradicijo „pesniškega filma“ odkrili in nekako krstili? Seveda je to preprosta terminološka uporabnost, ki pa nima pomena, če ne gremo še dlje in tega pojava ne primerjamo s širšo družbeno in politično situacijo.

Film je bil verjetno že od leta 1936, ko je začela izhajati revija **Moderni časi** (Les Temps Modernes) vedno pred književnostjo, oziroma je z udarnostjo, ki ga je kronološko postavljala pred književnost kataliziral globoke družbeno-politične motive, ki so kmalu za tem zaznamovali književnost.

Zato je filmski neorealizem (**Rim, odprto mesto**) preoblikoval vso povojno neorealistično italijansko književnost in delno tudi književnost iz petdesetih let. Neodekadentni in neo-formalistični Fellinijevi in Antonionijevi filmi so spremenili oživiljeni italijanski neo-avangardizem in obledeli neo-realizem; „šola pogleda“ (école du regard) je prehitela „novi val“ in bučno javno oznanila njegove prve simptome; novi film je v nekaterih socialističnih republikah prvi in najbolj vidni znak za splošno prebujeno zanimanje za formalizem iz Zahoda in za povzemanje prekinjenega motiva iz dvajsetega stoletja itd. itd.

Skratka, na splošno je ustvarjanje ustaljene „govorice pesniškega filma“ priča močnemu in splošnemu povratku formalizma kot povprečnega in značilnega proizvoda kulturnega razvoja neokapitalizma. (Seveda moram kot marksist izraziti pridržek z možno alternativo: obnovitev pisateljevega poslanstva, kajti videti je, da je v tem trenutku že minulo.)

I) Tehnično-stilistična tradicija „pesniškega filma“ nastane v krogu neoformalističnih iskanj in je materialno in pretežno jezikovno-stilistični navdih, ki je spet postal aktualen v književnosti.

II) Raba „proste posredne subjektivnosti“ v „pesniškem filmu“, kot smo večkrat ponovili, je le pretveza: služi temu, da posredno — z vsakim pripovednim alibijem — lahko govorimo v prvi osebi: zato je govorica, ki jo uporabljamo za notranje monologe izmišljenih oseb govorica in „prvi osebi“, ki vidi svet po osnovnem, iracionalnem navdihu in se mora za izražanje posluževati najočitnejših izraznih sredstev „pesniškega jezika“.

III) Osebe, ki naj služijo kot pretveza, lahko avtor izbira le iz svoje kulturne sredine, to se pravi, da mu morajo biti podobne po kulturi, jeziku in duševnosti, morajo biti „odlične cvetke meščanstva“. Če pripadajo drugemu svetu, jih pritegne in iz njih naredi mite tako, da tipizira njihove napake, nevroz ali preobčutljivost itd. Buržuazija se pač tudi v filmu iz iracionalne medrazrednosti istoveti s celim človeštvom.

Vse to spada v splošno gibanje za reševanje meščanske kulture, ki je izgubila svoj vpliv v borbi z marksizmom in z njegovo možno revolucijo. V ta nekako veličasten, lahko rečemo antropološki razvoj buržuazije se po poti kapitalistične „notranje revolucije“ vključuje neokapitalizem, ki postavi pod vprašaj in spremeni lasten ustroj in ki pesnikom dejansko vrača poznohumanistično vlogo: mit oblike in tehnično zavest o obliki. (1965)

PREVEDLA JOŽICA PIRC