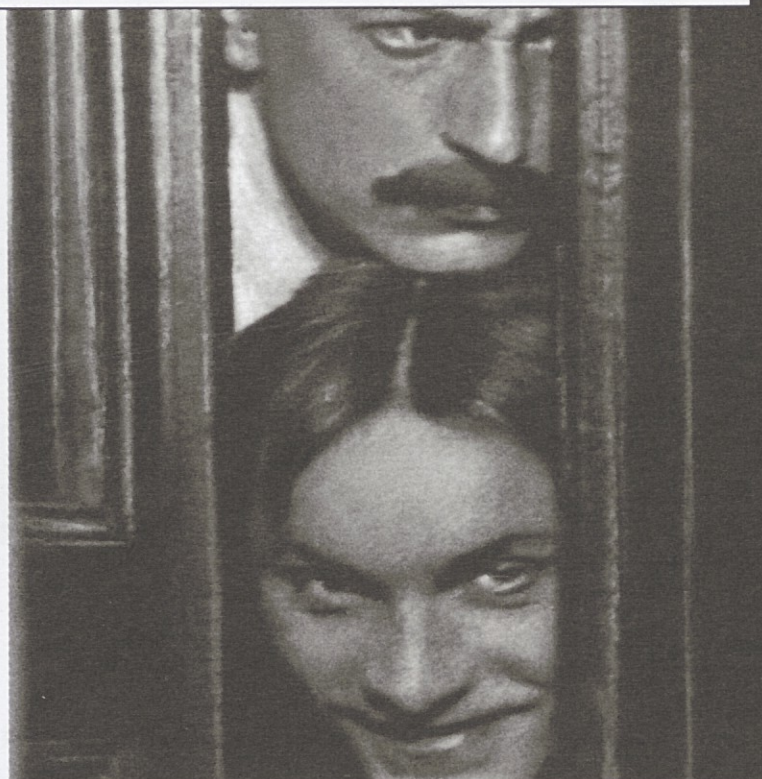


jela krečič



Gospod West, Lev Kulešov

FILM SKOZI FILMSKI MANIFEST

V tem tekstu izhajamo iz predpostavke, da je moč zgodovino filma motriti skozi spekter filmskih manifestov. Še več: naša stava je, da nas filmski manifesti privedejo v samo jedro problema filma. S te pozicije bomo najprej na kratko predstavili kontekst manifesta, nato pa analizirali pet filmskih manifestov: manifesta Dzige Vertova kot predstavnika sovjetskega nemega filma 20-ih let, manifest Cesara Zavattinija kot predstavnika italijanskega neorealizma po koncu druge svetovne vojne, manifest Alexandra Astrucsa in manifest Françoisa Truffauta kot predstavnika francoskega novega vala v 50-ih in 60-ih letih, oberhausenski manifest skupine nemških režiserjev iz leta 1962, in pa Dogmin manifest iz leta 1995, ki sta ga podpisala Thomas Vinterberg in Lars von Trier. Zanimale nas bodo ključne razlike med njimi in pa tisto, kar jih družijo. Pretresli bomo tudi razmerje med določenim manifestom in filmskim gibanjem. Ustavili se bomo ob naivnem vprašanju, zakaj sploh manifest, in poskušali opredeliti njegov status. Na koncu bomo izvlečke naše analize umeštili v teoretski okvir Gillesa Deleuza, kot ga je razvil v svojih filmskih zvezkih: *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, predvsem ob konceptih misel v filmu in moč lažnega¹.

Praden preidemo k stvari, velja opravičiti izbor zgoraj omenjenih manifestov. Naše merilo so v prvi vrsti referenčni teksti, ki jih na temo filmskega manifesta ne najdemo veliko. Zdi se, da se je problem filmskega manifesta dodobra oblikoval šele s pojavom Dogme 95, saj različni teoretiki ob analizi tega naštevajo tudi njegove predhodnike².

Nadalje lahko izbor povojnih manifestov deloma opravičimo z Deleuzovim razumevanjem filma. Deleuze osnovno napetost v svojih knjigah o filmu postavi med klasični film oziroma film podobe-gibanja in moderni film oziroma film podobe-časa. Prva knjiga o filmu se osredotoči predvsem na klasični film in že tudi naznani njegovo krizo, ki v radikalni obliki nastopi po drugi svetovni vojni. Drugi filmski zvezek, *Podoba-čas*, se posveti povojnemu filmu, v katerem pride do iznajdbe nove podobe, podobe-čas. Kraji in obdobja izuma nove podobe si sledijo takole: Italija leta 1948, Francija 1968 in Nemčija 1978. Deleuze izpostavi natanko tista povojna gibanja, pri katerih najdemo tudi filmski manifest. Fenomena danske Dogme v Deleuzovih knjigah ni, saj je njegova smrt prehitela Dogmin manifest. Toda ostanemo mu povsem zvesti, če v Dogmi vidimo (do danes) zadnje filmsko gibanje, ki med drugim prinaša tudi svojo verzijo podobe-časa.

kontekst manifesta

Sprva se velja ustaviti ob vprašanju, kaj je manifest. Etimologija te besede izhaja iz latinske besede *manifestum*, ki pomeni javno izraženo misel, izvor pa ima v besedi *manifestus*, ki pomeni jasen, očiten in dokazan. Manifest postane zelo popularen žanr v 19. stoletju, predvsem med političnimi strankami, pa tudi med drugimi političnimi in družbenimi gibanji. Ključna značilnost manifesta je v tem, da igra performativno vlogo, kar pomeni, da mora biti nujno predstavljen javnosti, pri čemer je najpomembnejša v manifestu dana obljuba oziroma zaveza, da bo gibanje svoje cilje uresničilo. Manifest je v 19. stoletju politični žanr, ob katerem se po eni strani artikulirajo nacionalne zavesti, po drugi strani pa gibanja, ki opozarjajo na družbene konflikte oziroma protislovja, kot je na primer Komunistični manifest Marxa in Engelsa.

V 20. stoletju srečamo manifest v okviru avantgardističnih gibanj. Prvi, *Futuristični manifest*, ki ga je leta 1909 objavil F.T. Marinetti v časniku *Le Figaro*, predstavlja učinkovito matrico, po kateri od tedaj pa do tridesetih let prejšnjega stoletja nastane množica avantgardističnih manifestov. Avantgardistična gibanja so v svojem času močno pretresla umetniško in družbeno sceno. To gre pripisati dejstvu, da so v prvi vrsti destruirala sam koncept umetnosti – stara, tradicionalna umetnost mora umreti, nova umetnost mora biti umetnost za množice – in obenem terjala tudi radikalno spremembo družbenopolitične situacije. Njihovo obnašanje, oblačenje, delovanje v vsakdanjem življenju, pa tudi novi umetniški pristopi (npr. proces dela pred končnim izdelkom) so odbijali občinstvo. Ob tem so prav avantgardistični manifesti odigrali ključno vlogo. Najprej velja reči, da se manifest v okviru avantgarde predrugači. Na ravni vsebine v njem ponavadi najdemo ekstremne, pogosto tudi absurde ideje, pozive in psovke. Na ravni forme se v njih pojavlja nenavadna uporaba pridevnikov, uporaba matematičnih formul in znakov, likovnih elementov ipd. Manifest tako deluje nadvse obskurno. Zdi se, kot da nekaj prikriva, po drugi strani pa je manifest po definiciji povsem jasen, dostopen in odkrit. Gre za paradokso strukturo, za katero ni bistveno, ali so protagonisti manifesta v njem uresničili zastavljene cilje, pač pa prej to, da pomeni radikalni prelom z obstoječim in terja zvestobo temu rezu – ne s sledenjem eksplicitno zadanim nalogam, pač pa z zvestobo tej paradoksnosti strukturi. Zvestobo manifestu lahko med drugim vidimo prav v umetniškem in političnem delovanju avantgardistov, kot smo ga na kratko povzeli zgoraj.

ЛЕНИНСКАЯ КИНО-ПРАВДА 21 К 21 -АЯ ГОДОВЩИНЕ СМЕРТИ ЯНВ. ЛЕНИНУ – КИНОКИ

Kino-pravda

1. del

Med avantgardističnim in filmskim manifestom obstaja neposredna povezava³. V prvi vrsti gre za to, da je bil film v očeh avantgardistov razumljen kot nova, osvobajajoča umetnost. Razumeli so jo kot umetnost za množice, umetnost kot sredstvo izobraževanja ljudstva, umetnost, ki združuje vse ostale veje umetnosti. Manifest *Futuristični film*, ki ga leta 1916 napiše Marinetti v sodelovanju z Brunom Corro, E. Settimelijem, Arnaldom Ginom, Giacocom Ballom in Remom Chitijemleta, nazorno naslika avantgardistično oziroma futuristično navdušenje nad filmom⁴. V njem ponovno najdemo nabuhel slog, tipično množenje pridevnikov, nenavadnih metafor, priča smo dozdevni formalizaciji teksta v načinu točk in formul, ki so opremljene z matematičnimi znaki in z bombastičnimi vzkliki. Avtorji v veliki meri govorijo o futurističnem filmu, ki mora zadostiti futurističnim aspiracijam. Manifest *Futuristični film* je tako v funkciji futurističnega gibanja, zato se zdi, da ta manifest še ni filmski manifest. Dozdevno razliko med avantgardističnim in filmskim manifestom bomo poskusili utemeljiti ob eni najbolj vznemirljivih epizod v zgodovini filma – obdobju sovjetskega nemega filma, natančneje, na tekstih Dzige Vertova.

sovjetski nemi film in filmski manifest

Obdobje po prvi svetovni vojni je v zgodovini filma zaznamovano predvsem z dejstvom, da so evropske kinematografije zaradi vojne utrpeli veliko škodo. Po drugi strani se v tem obdobju hollywoodski studijski sistem dokončno vzpostavi in utrdi, začrta standarde komercialnega filma in uveljavi zvezdniški sistem. V tem obdobju hollywoodska filmska produkcija postane vodilna in najbolj vplivna na svetu (Bordwell, Thompson, 2001: 61).

Sovjetski nemi film dvajsetih let je dobil ime cesarstvo montaže. Dejstvo je, da so montažo izumili F. Williamson, E. Porter in D.W. Griffith v ZDA okoli leta 1915. Zasluga sovjetskih cineastov pa je: "... da so izum teoretsko odkrili in ga prepoznali kot temeljni postopek, ki je preoblikoval film v 'specifično izrazno sredstvo'. Šele to spoznanje je vzpostavilo montažo kot koncept ter suvereni in avtonomni učinek." (Vrdlovec, v 1981: 20)

Montaža je bila osrednji problem in preokupacija vseh najpomembnejših filmskih ustvarjalcev v Sovjetski zvezi v 20-ih letih. Lev Kulešov, avtor znanega efekta Kulešov, montažo razume na način nalaganja opeke na opeko, Vsevolod Pudovkin s pojmom montaže misli predvsem na

dinamično, pogosto diskontinuirano pripovedno montažo, za Vertova montaža zajema ves proces filmskega ustvarjanja od izbire snovi in snemanja do končne obdelave filma. Eisensteinova teoretska linija poteka od montaže atrakcij do intelektualne montaže, pri čemer pomembno vlogo odigra koncept konflikta filmskih elementov.

Andrej Šprah v knjigi *Dokumentarni film in oblast* opozarja, da koncept montaže ni izšel iz polja filmskega kot njegov avtentični element, pač pa je montaža produkcijski način, ki so ga izumile zgodovinske avantgarde. Kakorkoli pa montaža kot umetniški postopek zgodovinskih avantgard vseeno ni ista kot montaža v filmu. V prvem primeru gre za združevanje elementov raznovrstnih umetnosti, pri čemer se udejanja najprej težnja k povezovanju vseh umetnosti znotraj avantgardističnega gibanja in, nadalje, promocija procesa ustvarjanja umetniškega dela pred končnim izdelkom. V nasprotju s tem pa filmska montaža temelji na povezovanju in sestavljanju zgolj filmskih elementov. Filmska umetnost je najbolj radikalno prevzela in razdelala teorijo montaže (Šprah, 1998: 33–34).

Če bi hoteli shematizirati kontekst nastanka in delovanja sovjetskega filma dvajsetih let, bi izpostavili dva dogodka: oktobrsko revolucijo in konstruktivistično gibanje, ki ju moramo vsaj v obdobju takoj po revoluciji brati skupaj. Vertov je sodeloval v konstruktivistični skupini, kar je vidno predvsem v njegovem prevzemanju konstruktivističnih idej, ki se poleg standardnega avantgardističnega zavračanja tradicionalne umetnosti in afirmacije nove umetnosti navdušujejo nad težko industrijo ter gojijo specifično estetiko, ki je prispevala k iznajdbi kolaža, geometrične abstrakcije in prostorske konstrukcije. Podobno kot v ostalih avantgardah je tudi tu poudarjena politična zainteresiranost. Umetnost mora postati tvorni element pri izgradnji socializma in novega človeka. V tem smislu je umetnost lahko le umetnost za množice, tako da je istočasno poudarjena njena propagandna in izobraževalna funkcija.

Po drugi strani je film postal privilegirani medij nove revolucionarne oblasti. Propagandne funkcije filma se je Lenin dobro zavedal in Lunarskemu, sovjetskemu ministru za prosveto, dejal, da je film od vseh umetnosti najpomembnejši (Vrdlovec, v 1981: 13–14). Prav afiniteta revolucionarne oblasti do filma je prispevala k vzpostavitvi tistih pogojev v sovjetski kinematografiji, ki so ljudem kot Lev Kulešov, Dziga Vertov in Sergej Eisenstein vsaj v obdobju do leta 1930 omogočili plodno ustvarjanje na področju filma⁵.

Denis Arkadijevič Kaufman si je okoli leta 1915 nadel vzdevek Dziga



Sergej Eisenstein

Dziga Vertov



Stavka, Sergej Eisenstein

Vertov⁶. Leta 1918 je pod nadzorom Kulešova začel snemati prvo serijo filmskih novic: *Film-teden*. Naslednje leto je iz materialov za tednike režiral film *Obletnica revolucije*. Šprah poudarja, da so ti prvi izdelki Vertova pomembni bolj kot učne ure, šele pozneje je z razvitjem svoje teorije in z raziskovanjem formalnih in tehničnih možnosti filma dobil svetovni sloves (Šprah, v 1998: 26). Leta 1922 je začel snemati novo serijo filmskih novic *Kino-resnice*. Vertov je okoli sebe izbral skupino somišljenikov, nato pa beležil raznovrstna dogajanja iz življenja naroda⁷. Leta 1922 je v reviji *Kino-fot*⁸ izšel tudi prvi od množice njegovih manifestov – *Mi*, ki po strukturi ustreza avantgardističnemu manifestu. Vertov najprej predstavi svojo skupino, ki se imenuje Kinoki, v nasprotju s “kinematograferji”⁹. Podobno kot futuristi tudi Vertov obsodi dotedanjo filmsko produkcijo, ki še ni uporabila novega medija na primeren način. “*Nam se zdi rusko-nemška filmska drama, (...), absurdna.*” Film se mora po Vertovu otresti glasbe, literature in gledališča. Nasprotuje tudi mešanju različnih umetnosti, “*kar mnogi imenujejo sinteza*” (Vertov, v 1984: 6–7).

V nadaljevanju se sicer zahvali Američanom za hitro izmenjevanje kadrov in iznajdbo velikega plana, vendar jim očita, da gibanja niso primerno preučili. V manifestu najdemo navdušenje nad strojem, ki je popolnejši od človeka. Človek s svojimi pomanjkljivostmi ne more biti subjekt filma in zbuja zgolj sram. Stroj bo pripomogel k stvarjenju novega človeka, ki pa bo dobil svoj prostor v filmu. Iz tega preide k razlagi pojmov, kot so montaža in interval. Naloga montaže je doseči geometrični ekstrakt gibanja, ki se oblikuje skozi napredovanje podob. Najpomembnejša karakteristika filma je gibanje. Zato je Kinočestvo (v nasprotju s kinematografijo) umetnost organizacije gibanja predmetov v prostoru kot ritmične umetniške celote. Interval je prehod od enega gibanja k drugemu in kot tak del umetnosti gibanja. Sledi izpeljava: “*Organiziranje gibanja je organiziranje njegovih elementov ali njihovih intervalov v fraze. Kompozicija je sestavljena iz fraz, kot so fraze sestavljene iz intervalov.*” (Vertov, 1984: 8–9) Proti koncu manifesta Vertov – podobno kot futuristi – niza eksaltirane, evforične stavke, ki se v nadaljevanju spremenijo v verze: “*MI padamo, mi se dvignemo ... skupaj z ritmom gibanj – upočasnjenega in pospešenega ...*” Ali pa: “*(...) Naše oči, ki se vrtijo kot propelerji, odplavajo v prihodnost na krilih hipotез (...)*” (Ibid.: 9) Manifest je prežet s pompoznim slogom, pokrovi-teljskim tonom in megalomansko samoafirmacijo.

Vertova in futuriste družijo obračunavanje s preteklo filmsko produkcijo in navdušenje nad novim medijem, ki je povsem specifičen. Vertovov manifest pa se od futurističnega razlikuje po tem, da za film terja osvoboditev od ostalih umetnosti in razmišljanje o možnostih njegove pravilne uporabe, medtem ko so futuristi v manifestu navdušeni nad možnostjo spajanja različnih vej umetnosti v filmu. Ključno razliko med obema in hkrati razlog, da Vertovovemu manifestu pripisujemo večjo težo, gre pripisati predvsem dejstvu, da je Vertov snemal in režiral filme¹⁰. Naša stava je torej naslednja: filmski manifest dobi svojo relevantnost, svojo učinkovitost šele v kontekstu določene filmske produkcije. Futuristični manifest moramo torej brati kot avantgardistični manifest, kot zarezo, ki terja zvestobo gibanju, futurizmu, kar je navsezadnje vidno v tem, da manifest govori o futurističnem filmu. Vertov v manifestu sicer propagira ideale konstruktivistov, predvsem v evforičnem navdušenju nad stroji, vendar ne govori o konstruktivističnem filmu. Govori o Kinokih, ki pa s svojim imenom izražajo zvestobo kino-

očesu, ki je kamera, torej simbol filma. Dejstvo, da je rezultiral v določeni filmski produkciji, postavlja manifest *Mi* med filmske in ne avantgardistične manifeste¹¹. Filmski manifest torej v prvi vrsti terja zvestobo filmu. Preden izpeljemo te predpostavke do konca, si pogledjmo nekaj drugih tekstov, najprej bolj znani in citirani Vertovov manifest z naslovom *Kinoki: Prevrat*, ki je bil leta 1923 objavljen v reviji *LEF*¹².

Manifest je sestavljen iz petih delov. Prvi je najbolj podoben avantgardističnim manifestom, saj v njem Vertov poziva filmske delavce in lastnike gledališč ter nanje naslavlja “prijateljsko opozorilo”: čas propadanja filma je zdaj končan (Ibid.:11). Drugi del se nanaša na *Svet treh*¹³ in Vertov poudari, da je film še vedno zasidran v literaturi. V tretjem delu ponovno govori o krizi kinematografa, ki tiči v tehnični zaostalosti in v pomanjkanju aktivnega mišljenja zaradi brezposelnosti. V četrtem delu *Svet treh* toži nad nespodbudno situacijo v filmu, zato napove, da bo v naslednjem delu manifesta Vertov predstavil odlomek iz svoje knjige *Kinoki: Prevrat*. Podrobneje se bomo ustavili samo pri tem, zadnjem delu, sestavljenem iz petih točk, saj prinaša največ teoretskih nastavkov in je zato tudi najbolj citiran.

Vertov sprva ugotovi, da kritika Kinokov, ki je doletela film leta 1919, še vedno velja. Danes ni filma ali filmskega eksperimenta, ki bi osvobodil kamero. Kamera je še vedno zaslužnjena in podrejena nepopolnosti in kratkovidnosti človeškega očesa. Kinoki izhajajo iz tega, da uporabljajo kamero kot kino-oko, bolj popolno od človeškega očesa za raziskovanje kaosa vizualnega fenomena, ki zapolnjuje prostor (Ibid.:15). Poleg tega lahko kamero izpopolnjujemo, medtem ko človeškega očesa ne moremo. Doslej je kamera posnemala delo našega očesa, zdaj pa jo moramo osvoboditi in jo prisiliti, da dela v nasprotni smeri.

V drugi točki ponovno poudari, da se mora človeško oko podrediti kameri. V tretji točki prikaže naravo kamere skozi življenje v njeno vlogo: “*Jaz sem kino-oko. Jaz gradim ...*” In pozneje: “*Jaz sem kino-oko, jaz gradim človeka, ki je popolnejši od Adama ... Od ene osebe vzamem roke, najmočnejše in najbolj večje, od drugega vzamem noge, najbolj čvrste in najhitrejše, od tretjega vzamem najlepšo in najbolj izrazito glavo – in skozi montažo ustvarjam novega, popolnega človeka.*” (Ibid.: 17) V četrtem delu najdemo pomenljiv stavek, kjer se Vertov še vedno identificira s strojem-kamero. Kamera kaže življenje tako, kot ga vidi. Je v konstantnem gibanju, ki se približuje in oddaljuje od predmetov, ki pleza pod in nad predmete. Svobodna je in lahko združuje točke iz vsega vesolja po svoje ter tako kreira svežo percepcijo sveta. V peti točki loči funkcijo očesa in ušesa. Samo oko je tisto, ki vstopa v kaos gibanja. Nadalje omenja kino-pilota, to je režiser, ki bo z osvobojeno kamero in s svojo strategijo dal svež rezultat.

V tem manifestu je očitno Vertovovo raziskovanje po eni strani filmskega medija in po drugi strani kamere kot tistega “stroja”, ki je medij ustvaril. Če ostajajo tarče njegovih napadov isti ljudje in stanje kot v prvem manifestu, če se še vedno navdušuje nad strojem kamero, pa je zdaj treba videti ključen premik v vpeljavi kino-pilota, človeka, ki je za kamero. Kino-pilota lahko razumemo tudi kot tistega, ki je zaslužen in odgovoren za montažo, torej za “pravilno” ustvarjanje filma oziroma “pravilno” upodabljanje realnosti. Koncept montaže se vrine v manifest skozi zahtevo po osvoboditvi kamere in skozi opis narave kamere, ki omogoča stvarjenje popolnega človeka. “Pravilno” slikanje realnosti oziroma življenja je pri Vertovu eksplicitno podvrženo ideološki poziciji, zato realnost ni nikoli zajeta v t.i. realistični način snemanja, pač pa je



Mož s kamero, Dziga Vertov



Berlin: simfonija velemesta, Walther Ruttmann

vselej proizvedena, ustvarjena skozi uporabo – montažo materialov, ki jih prinaša stroj-kamera. V manifestu je to vidno predvsem na tistih dveh mestih, ko kameri in kino-pilotu pripiše sposobnost, da s svojim delovanjem ustvarjata nekaj novega.

Kot pripominja Šprah, gre pri Vertovovemu kino-očesu očitno za dvo-pomenje. Kino-oko ne govori le o tehnični dovršenosti in superiornosti kamere, pač pa gre tudi za ideološke možnosti, ki jih nudi snemalna naprava. V nadaljevanju najdemo: "In če je torej kamera lahko nosilec boljšega, čistejšega pogleda, izvira njena večja popolnost iz predpostavke, da je idejna pozicija, iz katere gleda, prav tako boljša – popolnejša. Njene neomejene možnosti pa niso toliko v vseskoznem napredku tehnoloških izboljšav, temveč predvsem v dejstvu, da lahko vedno znova 'odpre oči' za nove predpostavke in pogoje, ki jih je v filmskem aktu sposobna ustvariti." (Ibid.: 41–42)

Omeniti je treba še en manifest – *Izjava o zvoku* – izpod peresa treh sovjetskih filmskih genijev: Sergeja Eisensteina, Vsevoloda Pudovkina in Grigorija Aleksandrova, ki je izšel leta 1928. Spodbudila ga je iznajdba zvoka konec dvajsetih let 20. stoletja.

Za minimalni okvir tega manifesta naj zadostuje naslednji oris. Eisensteinovo in Vertovovo razumevanje filmskega medija in samega filma se je močno razlikovalo. V prvi vrsti je šlo za problem, ali je film umetnost ali ne, pri čemer je Vertov, zvest konstruktivističnemu nauku, trdil, da film ne sme biti umetnost, Eisenstein pa je, nasprotno, vztrajal pri tem, da film je umetnost. Po drugi strani se je problem sukala okoli igranega filma. Za Vertova je igrani film pomenil ohranjanje buržoazne ideologije, medtem ko je bil za Eisensteina igrani film način razkrivanja resnice buržoazije. Eisenstein je Vertovovega *Moža s kamero* označil za formalistično igrakanje in ga obtožil, da uporablja kamero na škodljiv način, ki ga sam film ne opravičuje¹⁴. Toda morda gre medsebojno obtoževanje Eisensteina in Vertova prej razumeti kot znak njune bližine. Annette Michelson namreč poudarja, da je Vertovov *Mož s kamero* (Čelovek s kinoapparatom, 1929) redefiniral intelektualni film, kar je Eisenstein zelo motilo. Vertov je po njenem mnenju s svojim delom proizvedel hrbtno plat Eisensteinovih nerealiziranih projektov: načrtov za snemanje *Kapitala* in Joycovega *Uliksesa*.

Zanimivo je, da v vsem Eisensteinovem obsežnem publicističnem delu najdemo samo zgoraj omenjeni manifest, *Izjava o zvoku*, ki je prvič izšla v nemščini v reviji *Lichtbildbühne* 28. julija 1928¹⁵. Že na prvi pogled se loči od vseh Vertovovih manifestov, saj je napisana v obliki teksta in po formi ne spominja na avantgardistični manifest. V njej ni psovka, hujskaštva ali kakšnih drugih slogovnih čudes. *Izjava o zvoku* je nastala ob izumu zvoka v filmu. Avtorji pozdravijo zvok kot realizacijo dolgotrajnih sanj, a v isti sapi izrazijo bojazen, da bo zvok v filmu uporabljen iz napačnih razlogov. Še več, zvok lahko povsem uniči vse dosežke, ki so že nastali v filmu.

Dosežek, o katerem govorijo, je princip oziroma metoda montaže, ki je poskrbela za velikanski vpliv in uspeh sovjetskega filma. Za razvoj filma so pomembne tiste iznajdbe, ki širijo možnosti uporabe montažne metode vplivanja na publiko. Pri tem je barva neprimerljivo manj pomembna od zvoka. Avtorji svarijo pred naturalistično uporabo zvoka v filmu, t.j. takšno uporabo, kjer zvok ustreza vizualni podobi. Tako uporabljen zvok bo uničil kulturo montaže, saj "zvok v montažnem fragmentu intenzivira njegovo ohlapnost in njegovo neodvisno pomembnost; to je nedvomno škodljivo za montažo, ki ne deluje s fragmenti,

ampak na način spajanja teh fragmentov" (Eisenstein, v 1998: 81). Tej ugotovitvi sledi napotek, da je sprejemljiva zgolj kontrapunktna uporaba zvoka glede na vizualne fragmente montaže. Ali drugače: med vizualnimi podobami in zvokom mora obstajati absolutno neujemanje. Zvok kot nov element montaže bo razrešil še tako kompleksne probleme v filmu. Kontrapunktna uporaba zvoka namreč ne bo oslabila internacionalne narave filma, pač pa bo njenemu pomenu dodala moč in visoko kulturno raven. Zvok ne bo ujet v okvirje nacionalnih trgov, ampak bo povečal možnost pospeševanja idej filma po celotnem planetu, ne da bi ogrozil njegov obstoj (Ibid.).

Izjava o zvoku moramo brati kot reakcijo na novo tehnološko pridobitev in poskus, kako obdržati dosežke montaže¹⁶. Eisenstein se je od *Izjave* kasneje distanciral in uporabljal zvok tudi na naturalističen način, kar je poskušal upravičiti s konceptom notranjega monologa. Dejstvo, da danes mnogi avtorji omenjajo *Izjavo*, četudi se jim zdijo njene predpostavke in napovedi napačne, govori o močnem vplivu sovjetske kinematografije tistega časa, kar odseva tudi v avtoritativnem tonu avtorjev manifesta. Poleg tega je treba v njej videti absolutno predanost konceptu montaže kot spajanju fragmentov na način konflikta, ki se mu Eisenstein ni odrekal niti v času najhujšega pritiska s strani oblasti¹⁷. Zdenko Vrdlovec *Izjava o zvoku* – predvsem dvom ob vpeljavi zvoka v film – pospremi z besedami: "Za Eisensteina, ki je govoril, da je jezik izvorno metaforičen, je potemtakem prav montaža povzdignila film do govornice, po njeni zaslugi je film že govoril (...)." (Vrdlovec, 1987: 58) Koncept montaže pa je inherentno povezan z njegovim odnosom do realnosti. Realnost je za Eisensteina invencija. Edina legitimna podoba realnosti je namreč tista, ustrezna sintezi, ki sledi iz konflikta dveh fragmentov.

Praktično identičen način razumevanja zvoka v filmu je v manifestu *Zvočni filmi* predstavil Walter Ruttmann, ki se je v zgodovino filma vpisal kot vodilna figura nemške abstraktne animacije in kot avtor filma *Berlin: simfonija velemesta* (Berlin, die symphonie eines grosstadt, 1927)¹⁸. Podobnosti med obema manifestoma o zvoku najdemo v pomeni, ki ga Rusi in Ruttmann dajejo občinstvu. Druži jih tudi to, da ne delujeta kot avantgardistični manifest: ne najdemo več nabuhlega sloga, žaljivk in nasilnih obračunavanj z drugimi. V obeh tekstih je vidna težnja smiselno in jasno oblikovati svoja stališča ter jih tudi ustrezno argumentirati.

Črni petek na newyorški borzi leta 1929 je pomenil konec relativno optimističnih dvajsetih let. Zaznamoval je tudi filmsko industrijo. Toda to ni bil edini udarec kinematografijam po svetu. V Sovjetski zvezi je prehod k socialističnemu realizmu pod Stalinom pomenil konec in diskreditacijo dosežkov montaže. Nemčija je s prihodom Hitlerja na oblast prav tako podlegla specifični totalitarni estetiki. Daleč najbolj močan udarec filmu po vsem svetu pa je povzročila druga svetovna vojna.

Cilj tega bežnega pogleda na usodo filma po koncu sovjetskega nemega obdobja montaže je naglasiti spremembo v svetovni družbenopolitični konstelaciji, ki je botrovala nastanku filmskih gibanj po drugi svetovni vojni. Najbolj očitno je vojna zaznamovala italijanski in nemški film. Učinek velikega travmatskega dogodka, ki je terjal nov premislek na strani filmskih ustvarjalcev, bo navzoč tudi v povojnih filmskih manifestih.



Obsedenost



Rim, odprto mesto

italijanski neorealizem

Številni avtorji opozarjajo, da je pojem italijanskega neorealizma problematičen. V grobem namreč meri na italijansko filmsko produkcijo v obdobju po drugi svetovni vojni, vendar izraz ne označuje niti šole niti stila¹⁹. André Bazin poudarja, da neorealizem ne obstaja, obstajajo pa neorealistični režiserji²⁰. Tematike in postopke različnih neorealističnih režiserjev težko spravimo na isti skupni imenovalec. V grobem pod imenom neorealizma izstopijo naslednje karakteristike.

“Prevrat” neorealizma je povezan z ekonomskimi, socialnimi in političnimi okoliščinami v Italiji po drugi svetovni vojni. Bazin pravi takole: “V Italiji, (...) osvoboditev ni pomenila vrnitev v preteklo, bližnjo svobodo, temveč politično revolucijo, zavezniško okupacijo, ekonomski in družbeni prevrat.” (Ibid.: 8)

Osrednje geslo neorealizma se glasi “Nazaj k realnosti!” Filmsko dogajanje je v duhu imperativa realnosti, takšne, kot je, predstavljeno v realni prostor. Glavna korpusa tem sta, prvič, antifašistični odpor in partizansko gibanje ter, drugič, realnost, ki obkroža ustvarjalce. Ob tem velja opozoriti, da ti režiserji vztrajajo na principu sedanosti v nasprotju z zgodovinskimi, kostumskimi spektakli, ki so bili značilni za italijansko kinematografijo v času fašizma. Bazin vrnitev k realnosti komentira kot ponovno odkritje realnosti oziroma dovršeno iluzijo realnosti (Bazin, 1967: 13). Ali drugače: ne gre za to, da neorealistični režiserji težijo k temu, da bi posneli realnost, takšno, kot je, pač pa prej v tem, da vedo, da taka “realnost, kot je”, ne obstaja.

Problem zgoraj naštetih karakteristik je predvsem to, da ne zadenejo tistega, za kar naj bi v neorealizmu šlo. Bazin na primer primerja realizem Orsona Wellesa in Roberta Rossellinija in pri tem poudarja, da dejstvo, da je Welles snemal v studiu in ne na prostem, prav nič ne odvzame realističnemu učinku filma. Nadalje je znano, da je Rossellini posnel nekaj filmov z eno najslavnejših zvezd tistega časa, (svojo ženo) Ingrid Bergman, pa ti filmi še vedno sodijo k neorealistični tradiciji.

Preden poskusimo ponuditi izhod iz omenjene zagate, se vrnimo k dolgočasni faktografiji, ki bo prispevala k določenemu teoretskemu uvidu. Zaplet namreč nastane tudi pri uvrščanju neorealističnih avtorjev in ustvarjalcev. V knjigi *Neorealizem v italijanskem filmu*, ki jo je uredil Sergio Turconi, so izpostavljeni naslednji ustvarjalci: Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Federico Fellini, Renato Castellani²¹. S tem izborom bi se strinjal tudi André Bazin, pri čemer v njegovih tekstih največkrat analizira in izvzema naslednje avtorje: De Sico (v navezavi z Zavattinijem), Rossellinija in Fellinija²². Zanimivo je, da v kronologiji neorealizma na internetu²³ ne najdemo Fellinija, pojavljajo pa se imena kot Lattuada, Germi in Colleti.

Kaj naj si mislimo o teh seznamih? Seveda nam ne gre za to, da bi poskušali izdelati optimalni seznam neorealističnih režiserjev, pač pa za to, da v sami nemožnosti izdelave popolnega seznama razberemo določeno poanto. Morda se nam slika nekoliko odstre, če se obrnemo k manifestu neorealizma. Stava seveda ni v tem, da nam bodo filmski manifesti posredovali pravilno definicijo neorealizma – prej bodo dali na ogled neko držo, ki bi jo lahko razumeli kot neorealistično.

Cesare Zavattini se je v zgodovino filma zapisal kot scenarist in soustvarjalec pri mnogih danes že kulturnih filmih italijanskega neorealizma, pa tudi kot avtor manifesta *Nekatere ideje o filmu* (Alcune idee sul cinema)²⁴. Zavattini je bil goreče privržen gibanju neorealizma in tudi eden redkih, ki se je identificiral s to oznako. Manifest je bil objavljen leta 1953. Precej dolg tekst bi lahko grobo povzeli kar v najpopularnejšo besedno zvezo neorealizma “nazaj k realnosti, taki, kot je”. To predvsem pomeni, da avtor nasprotuje hollywoodskim spektaklom. Koncept realnosti terja preusmeritev pozornosti k običajnim dogodkom. Imperativ postane: naj spregovorijo stvari same. Zavattini propagira realnost v imenu morale. V prikazovanju realnosti, takšne, kot je, se namreč kaže spoštovanje do drugih in vsega, kar obstaja. Tudi iskanje in prikazovanje resnice sodi med moralne dolžnosti človeka oziroma je edina pravilna moralna drža. Ideja realnosti vpliva tako na pripovedno strukturo kot tudi na razumevanje filma. Tovrstno razumevanje ustreza dokumentarističnemu duhu, ki ga Zavattini prav tako terja pri neorealizmu. Nadalje film razume tudi v njegovi funkciji posredovanja reči ljudem. V tem se kaže moč filma, ki zato od njega terja odgovornost (Ibid.: 394–397).

K ideji realnosti lahko uvrstimo tudi zahteve, ki jih avtor postavi proti koncu manifesta: to je zahteva po sedanosti v filmu. Sedanost sodi k moralni dolžnosti, da snemamo stvari, ki so pred nami. Prek koncepta sedanosti Zavattini ponovno afirmira trenutek in vsakdanost. Prav tako je z idejo realnosti povezana zahteva po junakih, ki so povsem navadni ljudje. Tako avtor nasprotuje zvezdnškemu sistemu in se zavzema za zaposlovanje neprofesionalnih igralcev. V duhu afirmacije realnosti se mu zdi v filmu bolj prepričljiva uporaba narečja kot knjižnega jezika. Neorealizem prelamlja z vsemi dosedanjimi shemami snemanja filma. Pri tem je pomembna vloga režiserja. Razlika med scenaristom in režiserjem mora izginiti, obstajati mora samo en avtor filma (Ibid.: 401–406).

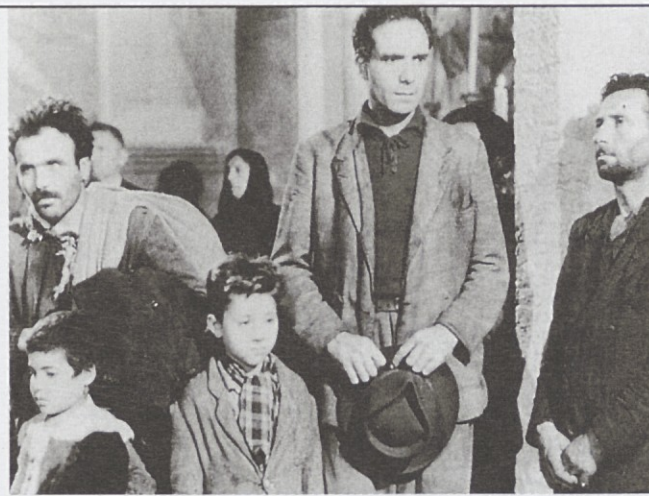
Ustavi se tudi pri trenutnih rezultatih neorealizma. Zdajšnji neorealizem je kompromis, saj imamo v Rossellinijevih filmih *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945) ali *Paisa* (1946), v de Sicovem *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948) ali v Viscontijevem *Zemlja drhti* (La terra trema, 1947) še vedno opravka z izmišljenimi zgodbami in ne s čistim dokumentarnim duhom. Obstaja torej neki duh neorealizma, toda ni še filma, ki bi možnosti neorealizma do kraja izčrpal (Ibid.: 395).

Tema neorealizma morata biti revščina in beda. Naloga umetnika je pokazati problem, ne pa tudi, da zanj najde rešitev. Dovolj je, če pokaže, da je rešitev potrebna. Nenazadnje se z izborom teme neorealizem upre tudi logiki kapitala. Po Zavattiniju, zanimivo, finančna konstrukcija filma sodi k problemu moralne drža. Vsaka umetnost teži k temu, da se izraža čim bolj ekonomično. Moralna umetnost manj stane, film pa zaenkrat stane še preveč. Na koncu da priznanje dosežkom ameriškega, francoskega in ruskega filma, toda Zavattini verjame v italijanski film, ki mora ohraniti in poglobiti svoje dosežke (Ibid.: 399–407).

Za Zavattinija je osrednji problem neorealizma, kako se – karikirano rečeno – dokopati do resnične realnosti v nasprotju z velikimi spektakli



Paisa



Tatovi koles

Hollywooda. Realnost, resničnost, iskanje resnice v filmu postane moralna dolžnost ustvarjalcev. Vse se mora podrediti imperativu realnosti, tako tema filma, igralci, jezik in fotografija kot vloga in naloga režiserja. Pri tem je seveda ključno vprašanje, o kakšni realnosti avtor sploh govori. Če na tem mestu poskušamo na kratko začrtati razliko med sovjetskim in italijanskim manifestom, potem moramo v prvi vrsti izpostaviti to, da je kontekst obeh bistveno drugačen. Sovjeti nastopajo kot stvaritelji filma, medtem ko neorealizem vstaja proti izdelanemu kodu klasičnega filma. Na tem mestu izstopi Deleuzova ločnica med predvojnimi in povojnimi filmom. Nadalje ločnica poteka tudi pri izboru vsebine. Če Ruse zaznamuje svojevrstna indiferentnost do posnetega materiala, pa je pri neorealizmu posneti material ključen. Zavattini propagira (dokumentaristično) askezo: snemanje na terenu z neznanimi igralci.

Preden zaključimo poglavje o italijanskem neorealizmu, velja opozoriti na dvoje. Prvič, Zavattinijev manifest podobno kot manifest Eisensteina in Ruttmanna niti po formi niti po vsebini ne deluje več kot avantgardistični manifest. Kar ga z njim družijo, je vloga, ki jo igra: manifest pomeni neko zarezo, ki terja zvestobo. V primeru filmskega manifesta gre za zvestobo filmu. Drugič, opozarjamo na to, da se italijanski neorealizem "uradno" začne leta 1945 z Rosselinijevim filmom *Rim, odprto mesto* – čeprav nekateri kot prvega navajajo že Viscontijevo *Obsedenost* (*Osessione*, 1942) –, medtem ko je manifest neorealizma izšel leta 1953. Kaj to pomeni za samo gibanje in kaj za status manifesta? Če priznamemo, da filmski manifest (ali pa avantgardistični) zaseda strukturno mesto v odnosu do filmov (oziroma do filmskega gibanja), potem se status manifesta zaradi tega časovnega zamika prav nič ne spremeni. Manifest neorealističnim filmom in režiserjem podeli neki nov okvir delovanja tudi za nazaj. •

Opombe:

1. Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1991, in Gilles Deleuze, *Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985.
2. Izbor filmskih manifestov prinaša zbornik *Dogma 95*, Postfach, Berlin, 2001. Podoben izbor najdemo na internetnih straneh, ki se ukvarjajo z Dogmo in filmskim manifestom: Scott McKenzie: *Direct Dogma: Manifestos and fin de siecle*: http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_10/section_4/artc6A.html in Peter Schepelern: *Film According to Dogma*: <http://tvropa.com/tvropa1.2/film/dogme95/news/interview/schepelern.htm>.
3. Ob tem je treba omeniti, da v tem tekstu ne bomo govorili o manifestih, ki jih najdemo v kontekstu francoskega impresionizma in nemškega ekspresionizma dvajsetih let. Podobno se ne bomo ustavljali ob manifestih, nastalih v kontekstu neoavantgardističnih filmskih gibanjih po vojni, kot je na primer newyorška avantgarda.
3. Navsezadnje se tudi obdobje prodora tako avantgardističnih gibanj kot filma vrši v istem času.
4. Omenjeni manifest najdemo v knjigi *Teorija filma*, ki jo je uredil Dušan Stojanovič, 1978: 267–271.

5. O ideoloških momentih sovjetskega filma v 20-ih letih piše Šprah v zgoraj omenjenem delu. Njegova teza je, da je državni ideološki okvir mnogim filmskim ustvarjalcem (ne samo v Sovjetski zvezi) puščal relativno veliko ustvarjalno svobodo. Revolucionarnost sovjetskih filmskih ustvarjalcev pa gre pripisati dejstvu, da so bili pri obrambi ideološkega nazora bolj pravoverni od same uradne ideologije (Šprah, 1998: 43).

6. Dziga v ruščini pomeni vrtavka, Vertov pa vrtenje. Z nekaj previdnosti bi lahko rekli, da je Dziga Vertov že s svojim vzdevkom začel svoj življenjski projekt, snemanje, montiranje, predvsem pa nezaustavljivi umetniški in politični angažma.

7. Zgolj kot zanimivost: Vertov je bil le redko prisoten na kraju dogodkov. Večino časa je preživel za montažno mizo in sestavljal prispelo gradivo.

8. *Kino-fot* je bila revija konstruktivistov, ki ji je načeloval Aleksej Gan, med drugim znan po manifestu *Konstruktivizem*, v katerem se navdušuje nad filmom kot produktom industrijske dobe. Film mora ujeti življenje, kinematografija pa ga mora organizirati (Ibid.: 29).

9. "Kinematograferji" so direkten in morda ne najbolj posrečen prevod iz angleškega "cinematographers", s katerimi Vertov meri na vse tiste filmske ustvarjalce, ki niso dojeli pravega značaja kamere in filma, kot bomo videli v nadaljevanju.

10. Vertov je v zgodovino filma vpisan predvsem kot začetnik dokumentarnega oziroma neigranega filma. Razliko med igranim in neigranim filmom zaenkrat puščamo ob strani.

11. Vertov je zaslovel s filmom *Mož s kamero*. Za namene tega teksta naj zadoštuje le površen oris. *Mož s kamero* je dvojni film o filmu. Prikazuje nastajanje filma, je film o filmu in film v filmu. Istočasno namreč govori o sovjetskem delavcu in o delu filmarja. Več o filmskem opusu Vertova: Šprah, v 1998.

12. V angleščini se naslov znamenitega manifesta glasi *Kinoks: A revolution* (Michelson, 1984: 11–21).

13. Svet treh je ožji krog Vertovovih sodelavcev. Sestavljali naj bi ga Vertov, Mikhail Kaufman (njegov kameraman in brat) in Elizaveta Svilova (njegova montažerka in žena) (Michelson, v 1984: 12).

14. Anette Michelson: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, 1984: XX.

15. Nanašamo se na angleški prevod manifesta *Statement on Sound*, ki je izšel v knjigi *The Eisenstein Reader*, 1998: 80–81.

16. Nasploh je izum zvoka pretresel filmske ustvarjalce po vsem svetu. Morda je najbolj znan bojkot zvoka v filmu primer Charlieja Chaplina, ki ga je prvič uporabil šele v *Velikem diktatorju* leta 1940.

17. Leta 1935 je bil v Moskvi kongres delavcev sovjetske kinematografije, na katerem so partijski veljaki opravili s "formalizmom", ki je vladal v sovjetskem filmu. Med drugim so hude kritike doletele tudi Eisensteina.

18. Ruttmann, v *The German Avant-Garde Film of the 1920's*, Goethe Institut, München, 1989: 116–118.

19. Sergio Turconi, v 1961: 6.

20. André Bazin, 1967: 110.

21. Glej: Serdo Turkoni: *Neorealizem u italijanskem filmu*, 1961.

22. André Bazin: *Šta je film IV*, 1967

23. <http://www.inblackandwhite.com/ItalianNeorealismv2.0/neo-chro.html>

24. Tekst povzemamo po nemškem prevodu (*Einige Gedanken zum Film*) v knjigi *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*, 1999.



Naivna dekleta, Claude Chabrol

FILM SKOZI FILMSKI

francoski novi val

Manifesta francoskega vala predhodita samemu gibanju. Prvi, *Rojstvo nove avantgarde: kamera-nalivnik* Alexandra Astruca, je izšel deset let pred prvim filmom novega vala¹. Drugi tekst, ki danes velja za manifest novega vala, *Določena tendenca francoskega filma* François Truffaut, je izšel leta 1954.

S pojmom novega vala so spet težave, saj letnic začetka oziroma konca gibanja, imen ključnih avtorjev, glavnih filmov in vplivov ni mogoče natančno določiti oziroma so ti sezname odvisni od pojmovnega aparata vsakega teoretika posebej². Spet nas ne bo zanimal najbolj dodelan seznam karakteristik, pač pa bo za naš namen, t.j. opredeliti vlogo manifesta, vsaj zaenkrat zadostoval zgolj grob opis. Pogoji za nastanek novega vala je naslednji: gaullistični režim želi utrditi domačo filmsko industrijo nasproti kulturni grožnji Hollywooda. To skuša doseči z državno podporo filmu³, ki je mnogim neznanim (in precej mladim) avtorjem omogočila snemanje⁴.

Najpomembnejša imena novega vala so že omenjeni Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette in Erich Rohmer. Vsi so sodelovali pri filmski reviji *Cahiers du Cinéma*. Novi val se je v veliki meri formiral v opoziciji do prevladujočega hollywoodskega stila. Najbolj prepoznaven koncept gibanja je politika avtorjev, ki temelji na ideji, da ima ena oseba, najpogosteje režiser, roko in pregled nad celotnim procesom izdelave filma, tako nad scenarijem kot nad režijo in montažo. Zato so se na njihovem seznamu priljubljenih avtorjev (*auteurs*) poleg neorealizmov znašli tudi Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Vigo, Alfred Hitchcock in Howard Hawks.

Že v Zavattinijevem manifestu srečamo idejo avtorstva. Novi val v veliki meri prevzame tudi druge attribute neorealizma: snemanje na lokacijah namesto v studiu in zaposlovanje neznanih igralcev, k čemur so pripomogle izboljšave na tehničnem področju (hitrejši filmski trak, lažje, gibljive kamere in zvočno-snemalna oprema). Tudi na vsebinski ravni najdemo podobnosti z neorealisti, saj novovalovci zanimajo marginalizirani, mladi anti-junaki, prizorišča pa postanejo pariške ulice in lokali. Prav tako pride do sprememb na ravni montaže. Ta je pogosto diskontinuirana, v njej so navzoči skokoviti rezi (*jump-cuts*) ali vnos nediegetskega materiala. K navedenim karakteristikam sodijo še osredotočenost na sedanost, ohlapni scenariji, odprt konec idr. Novovalovce družijo tudi fascinacija nad nekaterimi hollywoodskimi žanri (npr. film *noir*, triler,

musical), v filmih so prisotne reference na velike hollywoodske zvezde ali filmske avtorje⁵. Obdobje francoskega novega vala traja (v grobem) od leta 1958 do 1964. Po tej letnici so se pridobitve novega vala že implementirale v glavni tok filmske produkcije, medtem ko so režiserji novega vala odšli vsak svojo pot. Kot rečeno, ta oris ne zadosti vsem dejstvom⁶, ki so povezana z novim valom. Ponovno bomo skušali pojem novega vala povezati z njegovima manifestoma.

Manifest *Rojstvo nove avantgarde: kamera-nalivnik* Alexandra Astruca se začne z mislijo, da film dobiva nov obraz. Teh sprememb kritika še ne vidi, saj ta dela prehitujejo svoj čas. Takšne filme Astruc poimenuje avantgarda. "O avantgardi govorimo vselej tedaj, ko se rojeva nekaj novega." (Astruc, v 1979: 363) V nadaljevanju poudari, da film postaja jezik, s katerim bo mogoče izraziti katerokoli misel. To bo doba kamere-nalivnika. Film se bo osvobodil slike kot slike, neposredne zgodbe in konkretnega ter postal sredstvo za pisanje. Če bi bil Descartes danes živ, *Razprave o metodi* ne bi napisal, pač pa posnel. Narava filma je bila do danes spektakel. To gre pripisati naravi kinodvoran. Z razvojem televizije se bo ta narava spremenila. Ljudje si bodo filme sposojali v knjižnici, tako kot si danes sposojajo knjige, saj bo film obdeloval vse teme. Izraziti misel v filmu bo problem. Da bi to uspelo, moramo po Astrucu razumeti naravo filmske slike, ki je gibanje v času.

Zamisel filmskega jezika, kamere-nalivnika, implicira tudi to, da scenarist snema svoje filme. Ali bolje: scenarista sploh ni. Režija je rokopis. "Avtor piše s kamero kot pisatelj z nalivnikom." (Ibid.: 366) Nadalje Astruc pojasni, da avantgarda ne pomeni več nadrealističnega filma ali abstraktnega filma. To je stara garda, ki je film razumela preozko. Avantgarda danes pomeni razumeti film kot široko polje oziroma najširši jezik. Na koncu poudari, da ne govori o nobeni šoli niti o gibanju, da je stvar bolj v tendenci preobraziti film. Zaradi ekonomskih in materialnih problemov te ideje morda ne bodo realizirane v kratkem, toda film se bo vsekakor razvijal (Ibid.).

Podobno idejo najdemo v Truffautovem tekstu oziroma manifestu *Določena tendenca francoskega filma*. Začne ga z besedami: "Te beležke nimajo drugega namena, kot da poskušajo definirati določeno tendenco francoskega filma – t.i. tendenco psihološkega realizma – ter začrtati njene meje."⁷ Celoten tekst si da opravka s t.i. tradicijo kvalitete. Ta predstavlja deset do dvanajst filmov, ki po kakovosti izstopajo izmed



Jean-Luc Godard, François Truffaut

jela krečič

MANIFEST

2. del

stotih, kolikor jih nastane vsako leto v Franciji. Glavni problem, ki ga izpostavi Truffaut, je odnos scenarista do režiserja oziroma scenarija do filma. Na več kot desetih straneh avtor obračunava s postopki in dozdevnim nerazumevanjem filma s strani tedanjih scenaristov. Problemizira predvsem tiste scenarije, ki jih po literarni predlogi adaptirajo za film, saj so jim nezvesti. Nezvestobe se po njegovem mnenju prav tako ne da opravičiti s tem, da naj bi bile nekatere odlomke v literaturi nemogoče prenesti na platno. V nadaljevanju poudari, da bi kvalitetno adaptacijo lahko napisal samo človek filma (Ibid.: 230).

Truffaut obračuna tudi z realizmom, kot se pojavlja v filmih tradicije kvalitete. Gre za zaprti svet, obdan s formulami, besednimi igrami, namesto da bi avtor pustil, da z lastnimi očmi gledamo junake. Slednje komentira takole: "Umetnik ne sme vladati svojemu delu. Včasih mora biti Bog, včasih pa njegovo bitje." (Ibid.: 232) Izpelje tezo, da mora biti režiser odgovoren za scenarij in dialoge. Iz tega sledi tudi avtorjevo prepričanje, da med tradicijo kvalitete in avtorskim filmom ne more biti sožitja. V nadaljevanju še poudari, da se tradicija kvalitete sicer trudi biti antiburžoazna, toda v resnici so njihovi filmi buržoazni. Noben delavec se namreč v njih ne more prepoznati. Na koncu omeni, da so pri pisanju tega namenoma pesimističnega pregleda "določene tendence v francoskem filmu" veliko vlogo odigrala čustva in pa dejstvo, da se je avtor postavil na določeno stran. Zatem poudari, da je morda "šola psihološkega realizma" morala obstajati zato, da so na drugi strani nastale nekatere velike filmske umetnine⁸ (Ibid.: 232–235).

Truffaut odlikuje odlično poznavanje francoske filmske scene, od scenaristov do režiserjev in filmov⁹. Avtor ima izdelan okus. Pri branju njegovega spisa se najprej pojavi vprašanje, zakaj ta velja za manifest, ko pa deluje zgolj kot kritika prevladujoče struje v francoskem filmu. Toda prav oster jezik, ki ga uporablja, izdelana in zavzeta pozicija, s katere motri položaj, pričata o tem, da gre za pravo kritičsko čistko. Obravnava francoskih filmov in njihovih scenaristov služi temu, da očisti teren za neko novo idejo. To je ideja avtorskega filma, kjer je režiser odgovoren za scenarij in dialoge. Naslov manifesta bi zato moral biti *Dve tendenci francoskega filma*. Ena je tista, ki jo Truffaut kritizira, druga pa tista, za katere mesto se bojuje.

novi nemški film

Novi nemški film je v grobem zaznamovan s tremi dogodki¹⁰. Prvi je *oberhausenski manifest*, ki je bil objavljen 28. februarja 1962 na 8. festivalu kratkega filma v Oberhausnu, pod katerega se podpiše šestindvajset mladih nemških režiserjev in kritikov¹¹. Vrh doseže leta 1978 in velja za najživahnejšo kinematografijo v Evropi. Konča se z nepričakovano smrtjo Reinerja Wernerja Fassbinderja leta 1982.

Rojstvo novega nemškega filma zaznamujejo burni politični dogodki. Postavitev berlinskega zidu leta 1961, Eichmannov proces in afera Spiegel (kancler Adenauer skuša zatreti svobodo medijev), ki izzove proteste. Na področju kinematografije pride do krize komercialnega filma, saj Nemčija doživi velik upad obiska filmskih predstav predvsem zato, ker se vpliv televizije in TV sprejemnikov radikalno poveča.

V splošnem velja, da se novi nemški film oblikuje v razmerju do travmatične preteklosti države in se zoperstavi zgodovini filma kot propagandnega medija tretjega rajha, ki je podobe zlorabil in tako porodil veliko nezaupanje vanje, v mite in zgodbe. Prav odpor proti naci-filmu je nosilni steber združenja nemških filmarjev od šestdesetih let naprej. Novi nemški film ni šola, ni gibanje, pač pa je bolj podoben zavezništvu avtonomnih avtorjev, ki jih družijo zgolj to, da so "outsiderji" (Ibid.: 616). To pomeni, da so pogosto brez izkušenj, samouki, ki jih v filmu privlači dokumentarna avtentičnost, esejistična odprtost in nekonvencionalni način pripovedovanja zgodbe. Novi nemški film nadalje obračunava s kapitalizmom, konformizmom in uslužnostjo, ki vladajo nemški družbi. Podobno kot francoski novi val je v veliki meri odvisen od državne podpore¹². Toda na tem mestu nas zanima predvsem zastavek novega nemškega filma v *oberhausenskem manifestu*¹³.

Konvencionalni nemški film je propadel. Zdaj je čas, da se rodi novi film. Uspeh kratkih filmov mladih nemških režiserjev po tujih festivalih priča o tem, da ti filmi že govorijo nov filmski jezik. Kratki film je v Nemčiji podlaga za igrani film. Cilj podpisnikov je ustvariti nov nemški igrani film. Novi film potrebuje nove svoboščine: osvoboditi se mora konvencij etabrirane industrije, zunanjih vplivov komercialnih partnerjev in nadzora skupin s posebnimi interesi. Avtorji manifesta imajo konkretne intelektualne, formalne in ekonomske ideje oziroma koncepte o tem, kako producirati nov nemški film. Kot kolektiv so pripravljani sprejeti ekonomsko tveganje. Manifest se konča s pomenljivim: "Stari film je mrtev. Mi verjamemo v novega."



Včerajšnje dekle, Alexander Kluge



Aguirre, srd božji, Werner Herzog

Manifest preseneča s svojo asketskostjo – tako na ravni forme kot vsebine. Ideje manifesta so precej preproste in si sledijo s tako jasnostjo, da se zdi, kot da manifest ne potrebuje nobenega komentarka. V zanikanju tradicionalne kinematografije, v terjanju svoboščin, ki bodo služile uveljavljanju novega filmskega jezika, najdemo ideje, ki so prisotne v vseh prejšnjih filmskih manifestih. Izpostaviti velja v manifestih prvič omenjeni kratki film, katerega uspehi služijo kot dokaz, da je novi igrani film potreben, možen in da mu bo uspelo. Prav tako je pomenljivo razmišljanje o financah in emfatično zagotovilo, da so režiserji za novi film pripravljani na finančno tveganje. Pri tem je treba poudariti, da manifest objavlja kolektiv; prav tako je kolektiv tisti, ki prevzema ekonomsko tveganje. Zadnja stavka še posebej spominjata na zgodnejše avantgardistične slogane.

Pozornost si manifest zasluži še iz enega razloga. Doslej smo namreč v vseh manifestih zasledili osrednji koncept, ki je poskušal določiti smernico gibanju oziroma njegovim filmom. Tu pa ni nobenega vsebinskega določila filma, saj *“osvoboditev filma od konvencij, komercialnih partnerjev in nadzornih skupin”* ne pove nič o tem, kakšen naj bi bil novi film. Imamo idejo novega filma, ki pa je povsem nedoločena, povsem prazna. Torej je pri tem manifestu treba izpostaviti prav ta manko oziroma gesto, ki je zreducirana na minimum. Anton Kaes v kratkem pregledu nastajanja novega nemškega filma pri manifestu Oberhausen izpostavi prav idejo kreacije *ex nihilo*.

V zvezi z novim nemškim filmom in manifestom velja opozoriti še na eno zanimivost. Danes za glavna imena novega nemškega filma veljajo predvsem že omenjeni Fassbinder, Werner Herzog in Wim Wenders, trije režiserji, ki jih ni na seznamu podpisnikov manifesta. Tu imamo opravka z zanimivo situacijo, ki zelo slikovito ponazarja odnos manifesta do gibanja. V nasprotju s primerom Zavattinija in neorealizma, kjer gibanje predhodi manifestu, imamo tu manifest, ki mu gibanje ne sledi takoj, kar pa same narave manifesta in njegove vloge ne spodbija, pač pa potrjuje, kar bomo podrobneje razvili kasneje.

dogma 95¹⁴

“... je kolektiv filmskih režiserjev, ustanovljen spomladi 1995; za cilj si je postavil nasprotovati 'nekaterim tendencam' v filmu danes.” Tako se glasi začetek manifesta, ki sta ga podpisala Lars von Trier in Thomas Vinterberg. Preden nadaljujemo z branjem manifesta, se moramo ustaviti ob imenu Dogma. Manifest je bil objavljen ob stoti obletnici filma. Ali ime Dogma implicira, da je po stotih letih napočil trenutek, ko mora v filmu priti do radikalnih sprememb in mu mora zavladati dogma? Zdi se tako. Vsekakor je ime dovolj nenavadno za čas, na katerega se lepijo oznake, kot so konec zgodovine, konec velikih zgodb, promocija etike človekovih pravic, ideologija politične korektnosti in tolerance ter multikulturalizma.

Manifest je v grobem razdeljen na dva povezana dela: *“vsebinski”* del in *“tehnični del”*, strnjen v deset pravil z imenom *Zaobljuba nedolžnosti*. Vsakozi smo priča precej militantni retoriki. Že v uvodnem stavku manifesta zasledimo puščico, uperjeno proti francoskemu novemu valu oziroma *“nekaterim tendencam”*. Dogma sebe predstavi kot reševalno akcijo. V nadaljevanju še bolj eksplicitno obsodi avtorski film. *“Val nikoli ni bil močnejši od režiserjev.”* Očita mu tudi, da je film šestdesetih postal buržoazen, saj je temeljil na buržoazni percepciji umetnosti.

“Avtorski koncept ni bil nič drugega kot buržoazni romanticizem od samega začetka in kot tak ... lažen!” Dogma v nasprotju s tem ni individualna (Ibid.).

Nato avtorji govorijo o tehnološkem napredku v filmu, ki pomeni demokratizacijo kinematografa (vsak lahko posname film). Toda zdaj, ko je medij dostopen vsem, je avantgarda toliko bolj pomembna. Za Dogmo je pravi odgovor disciplina. Njihovi filmi morajo dobiti uniformo. Nato se osredotoči na film šestdesetih. *“Rekli so, da je bil film olepitičen do onemoglosti, a po tem je uporaba kozmetike še bolj eksplozivna.”* In naprej: *“Najvišji cilj dekadentnih režiserjev je prevarati občinstvo. Smo mar na to ponosni? Nam je to prineslo 'sto let filma'?”* (Ibid.) V nadaljevanju Dogma ugovarja predvidljivosti oziroma dramaturgiji. Pisci se, nasprotno, zavzemajo za to, da zgodbo upravičuje natančne življenje junaka. Danes pa je slavljena ravno umetno pričarana akcija. *“Rezultat je pustota. Iluzija patosa in iluzija ljubezni.”* (Ibid.)

Za Dogmo film ni iluzija. Danes lahko vsak odplavi zadnje zrno resnice s tehnološko kozmetiko. Dogma nasprotuje filmu iluzije in namesto tega predstavlja nespornih deset pravil *Zaobljube nedolžnosti*. *Zaobljuba nedolžnosti* bolj natančno in tako rekoč v praksi ponazori koncepte, ki smo jih prej našli v manifestu: gre predvsem za to, kako na ravni filmske tehnologije in metode nastopiti proti iluziji, proti kozmetiki. V nadaljevanju bomo predstavili deset pravil in jih hkrati premerili ob zahtevah in praksi sovjetskih cineastov, neorealstov in novega vala¹⁵.

Zaobljuba se začne z emfatičnim: *“Obljubljam, da se bom podredil naslednjemu sklopu pravil, ki jih je postavila in potrdila Dogma 95: ...”* Prvih pet in deveto pravilo bi lahko umestili pod tehnični sklop. Razumeti jih gre predvsem kot eksplikacijo težnje po avtentičnosti v nasprotju z iluzijami v filmu. Prvo pravilo, ki ustreza novemu valu in neorealizmu, terja snemanje na lokaciji. Za sovjete to vprašanje ni bistveno. Drugič je v filmu dovoljena samo glasba, ki ustreza podobi. Ali drugače: nobene lažne glasbe. V tem pravilu lahko vidimo najprej čisti odklon od Eisensteinove in Ruttmanove vizije uporabe zvoka v filmu (Vertov zvoku ne pripisuje velikega pomena). Če pri njima zvok in podoba ne smeta biti sinhrona oziroma promovirata kontrapunktno uporabo zvoka, pa Dogma dopušča zgolj tisti zvok, ki izhaja neposredno iz zgodbe. Neorealisti so znani po postsinhronizaciji¹⁶, medtem ko novovalovci zaradi tehnoloških izboljšav leta 1959 (prenosni magnetofon) zvok snemajo direktno, vendar glasba v filmu igra nadvse pomembno vlogo. Tretje pravilo terja prenosno oziroma ročno kamero. Kamera mora biti tam, kjer se film snema. Za sovjete tako pravilo ponovno ni bistveno, medtem ko je za neorealiste in novovalovce značilna zelo svobodna uporaba kamere. Četrto pravilo terja, da mora biti film barven, kar je izključno Dogmin problem. Podobno tudi prepoved optične prevare (deveto pravilo) in filtrov ter uporaba specifičnega filmskega formata (35 mm) zadevajo zgolj Dogmo.

V vsebinskem sklopu najdemo protest proti prikazovanju umorov, orožju, proti vsaki neavtentični akciji. Ponovno gre za unikum v zgodovini filma. Sedmo pravilo zahteva, da se film dogaja tukaj in zdaj. Prostorska in časovna oddaljenost sta prepovedani. Za Ruse bi bilo tako pravilo povsem nebstveno, saj jim gre za absolutno prvenstvo montaže pred posnetim materialom. Neorealisti in novovalovci bi se s tem strinjali, četudi ne povsem striktno. Nadalje avtorji Dogme prepovedujejo žanrske filme. Pri Rusih je o tem vprašanju težko govoriti, saj v času nemega



Vsi drugi so se imenovali Ali, Rainer Werner Fassbinder



Vratarjev strah pred enajstmetrovko, Wim Wenders

filma klasični hollywoodski žanri še niso bili povsem razviti. Sedmo pravilo je v skladu z neorealističnimi principi, medtem ko novovalovci obožujejo žanr. Deseto pravilo lahko beremo kot odpor proti avtorskemu filmu novega vala in avtorjem novega nemškega filma. Glasi se: "Režiser se na filmu ne sme podpisati." (Ibid.) Na koncu *Zaobljube* najdemo še nekaj intrigantnih priseg. Avtorji se odpovedujejo osebnemu okusu. Zdaj niso več umetniki. To nas vsekakor spomni na Vertovovo odklanjanje umetnosti. Nadalje se odrekajo ustvarjanju "dela", ker je zanje trenutek bolj pomemben kot celota. Glavni cilj Dogme je iz junakov in scene iztisniti resnico. Avtorji bodo to izpolnili z vsemi razpoložljivimi sredstvi, za ceno dobrega okusa, estetskih pomislov in podpisa.

Dogmin manifest je eden najbolj dodelanih manifestov v zgodovini filma. Nasprotuje stoletni tradiciji filma in se ne sklicuje na nobene filmske reference – oziroma zgolj na tiste, ki služijo kot primer napačnega filma. Edino, kar ponovijo, kar vzamejo za svoje, je forma manifesta. Če na kratko komentiramo, potem v "vsebinskem" delu manifesta izstopata dva momenta. V prvi vrsti je to obsodba tiste filmske tradicije, ki je svoj čas veljala za prelomno, novo, oziroma je veljala za novo kinematografijo. Gre za novi val in koncept avtorskega filma, ki mu oporeka Dogma. Po drugi strani gre za premislek o razvoju tehnologije, ki za film pomeni tako demokratizacijo filmske umetnosti kot tudi popolno izgubo občutka za realnost in resnico. Tehnika je zlo in je v funkciji produciranja iluzije.

Skupek pravil pod imenom *Zaobljuba nedolžnosti* Dogmo v njeni ostri ni samo še dopolnjuje. Nedolžnost gre v tem primeru brati predvsem kot askezo, ki bo filmu zagotovila izgubljeno avtentičnost. Tudi Andrej Šprah v tekstu *Dogma 95: o Zaobljubi nedolžnosti in njenem dolgu*¹⁷ razmišlja o terminu nedolžnosti, ki po njegovem mnenju pri Dogmi pomeni predvsem nedolžnost kot čistost in neomadeževanost, nedolžnost, ki teži k ohranjanju izvornega statusa posnete podobe, brez "oskrujenosti" z diskurzom, ki ga po mnenju Dogme predpostavljajo predstavniki filma iluzij (Šprah, v 1999: 20). Po Šprahovem mnenju *Zaobljuba* priča o temeljni drugačnosti Dogme v "tehničnem principu", saj teži k striktni rabi dokumentarističnega pristopa v igranem filmu. Nadalje opozarja, da so Dogmine zaobljube v funkciji preseganja poznanih razmerij med filmom in realnostjo. Ta poteza nas najprej spomni na Zavattinija, ki zavrača velike spektakle, podobno kot Dogma kritizira zlorabo tehnologije pri ustvarjanju filmske iluzije. Toda če je šlo pri Zavattiniju še za kontekst morilske vojne in za reševanje njenih posledic prek določenega socialnega angažmaja, potem pri Dogmi ni povsem jasno, kaj je tisti družbeno-politični sprožilec, ki jo sili k ponovnemu premisleku filmske ustvarjalnosti. Manifest nam pri tem ne ponuja določnega odgovora, saj se ukvarja zgolj s stanjem filma. Minimalno politično stališče bi lahko zaznali v obsodbi buržoaznega momenta avtorjev in v odločitvi, da niso več umetniki in posledično v afirmaciji kolektiva Dogma. Toda ta političnost je spet v funkciji reševanja filma.

Toda – gre Dogmi res samo za film? Ali bi lahko v tej obsesivni težnji prikazati, izluščiti resnico iz podobe, videli, kakšno razmerje zavzemajo avtorji do realnosti? Za kakšno realnost jim gre?

rekapitulacija

V nadaljevanju velja povzeti ključne izsledke analize manifestov.

Začenjamo s pretresom odnosa med filmskim gibanjem in filmskim manifestom. Vsak od obravnavanih manifestov pripada določenemu filmskemu gibanju. Za sovjetsko kinematografijo je odločilen kontekst avantgardističnih gibanj, gibanje, ki ustreza izrazito filmskemu polju, pa bi lahko povzeli v sintagmo carstvo montaže, četudi med velikimi imeni tega obdobja prihaja do nesoglasij. Težave pa nastopijo predvsem pri povojnih filmskih gibanjih, ko moramo opredeliti, za kaj pri določenem filmskem gibanju gre in kdo so njegovi akterji. Ugotovili smo, da ne obstaja enotno razumevanje pojmov, kot so neorealizem, novi val ali novi nemški film¹⁸. Opredelitev teh gibanj je vselej preveč in premalo. Manifest ne prinaša seznama "objektivnih" ali edino pravih karakteristik gibanj, pač pa zavrne samo logiko naštevanja karakteristik in akterjev. V nasprotju s tem vzpostavi gibanje okoli zarez, ki jo kot manifest uteleša.

Odnos med določenim filmskim gibanjem in njegovim manifestom bi torej lahko opredelili na način, da se koncept gibanja in posledično potreba po opredeljevanju njegovih karakteristik vzpostavi šele z gesto manifesta. Manifest služi kot tista smernica, na katero se lahko pripnejo tudi izključujoče se značilnosti gibanja. V zvezi z razmerjem manifest-gibanje oziroma manifest-film velja še enkrat poudariti njuno strukturno sopripadnost, kar pomeni, da manifest strukturno in ne nujno kronološko predhodi gibanju.

Nadalje velja premisliti status manifesta. Vertovove manifeste je treba razumeti v kontekstu avantgardističnih manifestov, kar pomeni, da še ohranjajo strukturo avantgardističnega manifesta (pompozni stavki, pozivi ...). Zanima ga narava filma, ki je določena predvsem z gibanjem in trajanjem, po drugi strani razmišlja o filmu kot mediju, ki učinkuje: ima izobraževalno ali propagandno funkcijo. Pri tem zavrne vse dotodanje poskuse v filmu kot imitacije prejšnjih oblik ustvarjalnosti: najpogosteje literature in gledališča. Primerno delovanje oziroma drža, ki sodi k filmskemu manifestu, je torej ustvarjanje filmov.

V nasprotju z Vertovovimi manifesti so vsi ostali, ki sledijo (Izjava o zvoku in tisti po drugi svetovni vojni¹⁹), zreducirani na njegovo performativno vlogo. Ali drugače: manifest izgubi zagonetno govorico (pompozne vzklike, psovke, pozive, nabuhlo uporabo pridevnikov ...), nič več ne skriva niti ne deluje, kot da kaj skriva. Manifest je praktično nerazločljiv od teksta, ki poskuša predstaviti določen koncept ali gibanje. Umestili bi ga prej k filmski teoriji kot pa k manifestom²⁰. Na njem ni nič manifestativnega, nič pompoznega, kar bi nas ob prebiranju šokiralo oziroma pretreslo. Zakaj potem sploh še govorimo o filmskem manifestu? Manifest ni manifest zaradi konceptov oziroma premislov, ki jih prinaša, pač pa prej zaradi vloge, ki jo odigra v določenem družbenopolitičnem kontekstu. V primeru filma manifest ohrani funkcijo zarez, ki terja zvestobo na način radikalne spremembe filmske govornice²¹. Ob tem, da je šele v teh manifestih logika avantgardističnega manifesta pripeljana do konca, je potrebno izpostaviti tudi to, da ponovitev²² (geste) manifesta afirmira prvotno zarezo avantgardističnih manifestov. Ali drugače: manifest lahko izgubi svojo "ekstremno" formo prav zato, ker se nanaša na vlogo manifesta kot zarez, kot so ga vzpostavile zgodovinske avantgarde. Skrajna konsekvence te predpostavke je tudi to, da določen tekst, ki ne nastane pod imenom manifesta ali sprva nima težnje biti manifest, lahko odigra vlogo manifesta.

Težnjo h kreaciji filma *ex nihilo* lahko prepoznamo v vseh filmskih ma-



Praznovanje. Thomas Vinterberg

nifestih, še posebej v povojnih. To gre pripisati dejstvu, da se je film kot eden najmočnejših in najvplivnejših medijev tedaj že ukoreninil, začrtani so bili njegovi (estetski, ekonomski) kodi. Vsak filmski manifest je torej težnja zrušiti prejšnje razumevanje filma (*movie in cinematography*) ter zgraditi novo filmsko poetiko, najti nov filmski jezik.

Poskusimo razbrati tiste koncepte, s katerimi pisci manifestov poskušajo zaznamovati neko prekinitev oziroma rez. Vertovov poskus izgradnje novega filma sloni na konceptu kamere, ki je popolnejša od človeškega očesa, ki pa ima po drugi strani tudi moč kreacije. Lahko napravi popolnega človeka. S tem pa, kot smo pokazali zgoraj, Vertov afirmira montažo kot ideološko pravilno ustvarjanje realnosti. Zanj je realnost invencija. Podobno lahko rečemo za *Izjavo o zvoku* Eisensteina in Pudovkina, ki ne pristaja na naturalistično upodabljanje zvoka in glasbe v filmu.

Zavattinijevo vodilo je realnost, takšna, kot je. Razume jo kot tisto, kar na prvi pogled deluje banalno, odrinjeno iz našega zanimanja, ki pa istočasno nosi resnico o družbeni realnosti. Ta realnost je namreč nepravilna. Funkcija filma, ki jo mora prikazovati, je moralna. Pod imperativ realnosti padejo tudi ostali koncepti, naj gre za koncept sedanosti, snemanja na lokaciji ali za snemanje z neznanimi igralci. Pri Astrucsu in Truffautu smo izvezli koncept avtorja. Avtorski pristop rešuje krizo starega in omogoča nastajanje novega, boljšega filma.

Oberhausenski manifest je ključen zaradi svoje formalnosti, praznosti in afirmacije koncepta novega, pri čemer to, kaj je novo ali kaj mora biti, ostaja nedefinirano. V nasprotju s temi prihaja Dogmin manifest z izrazito profiliranimi pogledi na stoletno zgodovino filma. V prvi potezi manifest počisti s starim filmom, češ da se je izneveril realnosti, v drugi pa ponudi sklop pravil, kako iskreno, torej pravilno pristopiti k realnosti. V vseh omenjenih manifestih se ali implicitno ali eksplicitno pojavi problem povezave filma in realnosti, pri čemer to, kaj naj bi realnost bila in kako do nje priti, ni natančno določeno oziroma se od manifesta do manifesta spreminja. Pri Vertovu je realnost stvar pravilne ideološke usmeritve in montaže, pri Zavattiniju je realnost stvar vrnitve k običajnim, banalnim aspektom navadnega človeka, pri Truffautu je realnost odvisna od stvariteljske geste avtorja, pri Dogmi pa je dostop do realnosti mogoč prek vrste tehničnih predpostavk, ki v celoti posnemajo dokumentaristični princip snemanja.

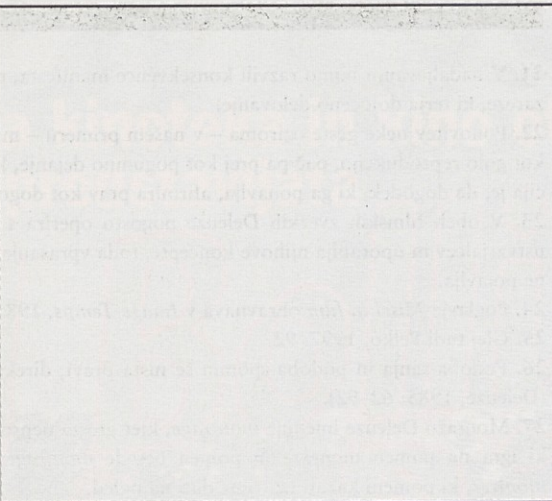
deleuze in filmski manifest

Deleuze se ni eksplicitno ukvarjal s problemom filmskega manifesta²³. Kljub temu je mogoče izsledke naše analize dodobra izpeljati znotraj teoretskega okvira njegovih filmskih študij. V prvi vrsti se velja ustaviti ob ločnici med klasičnim in modernim filmom, ki jo Deleuze med drugim obdela v poglavju *Misel in film*²⁴. Misel razume kot sunek (*choc*), ki pretrese svet. Klasični film predpostavi množico ljudi, ki sledijo določeni (ideološki) misli. Misel modernega filma pa je v zagati zato, ker politične polome, kot sta Hitler in Stalin, razume kot posledico nemoči oziroma zmote misli klasičnega filma. Tako moderni film zaznamuje prepričanje, da je svet v krizi, saj ni več vere vanj. Ali kot emfatično pov-

zame Deleuze: "*Nismo več mi, ki delamo film, pač pa se svet zdi kot slab film.*" (Ibid.: 223) Zveza med človekom in svetom je razdrta. Etično poslanstvo filma tako postane vrniti vero v ta svet. Osnovna strategija vrnitve vere je povezana z značilnostmi podobe-časa, ki jo je Deleuze zasnoval v prejšnjih poglavjih. Gre predvsem za zlom strategije podobe-gibanja, ki pripada klasičnemu filmu. Natančneje: gre za zlom senzorično-motorične sheme, ki prinaša kronološko razumevanje časa, delitev med zunaj in znotraj, med realnim in imaginarnim. V nasprotju s tem optična in zvočna podoba temeljita na direktni reprezentaciji časa, na problemih, zlomih, na nemožnosti, na praznini podobe oziroma na tem, kar je v podobi nevzdržnega. Glavna značilnost novega filma je predvsem ta, da zlomu senzorično-motorične sheme ne zoperstavi novega modela, pač na zagato podobe-gibanja odgovori vsak cineast po svoje. Vrnitev vere v svet je pri Wellesu drugačna kot pri Resnaisu ali Godardu. Novi načini misli se vrtijo okoli treh osi: prvi zadeva problem celote, ki jo moderni film izbriše v prid zunanosti; ta se prične vrivati med slike in jih razbije na niz neodvisnih podob, od katerih vsaka napotuje na svoje gledišče. Drugi zadeva izbris notranjega dialoga v prid pol-premege govora (*discours indirecte libre*), ki implicira razbitje osebnosti na anonimne odkruške, stereotipe, klišeje in vizije ... Gre za hkratno dekompozicijo zunanosti sveta in notranosti oseb. In zadnji temelji na izbrisu enotnosti med človekom in svetom v prid razpoke, ki dopušča vero v svet (Ibid.: 245)²⁵.

Če poskušamo problem manifestov brati ob Deleuzovi ločnici, potem so manifesti sovjetov v funkciji stvaritve oziroma rojstva filma, ki ga zaznamuje utopično prepričanje, da lahko določena misel prebudi množice in jih odreši, medtem ko povojni manifesti črpajo prav iz zagat in nemožnosti klasičnega filma, da bi osvobodil ljudi. Po drugi strani pa je skupni moment vseh manifestov (Deleuze bi tu verjetno raje vztrajal na razliki med klasičnim in modernim modelom) prav gesta zarez, preloma. V primeru sovjetskega filma je to rez, ki film osvobodi pritikin gledališča in literature, torej rez, ki dobesedno botruje rojstvu filma, medtem ko je rez povojnih filmskih ustvarjalcev vezan predvsem na destruiranje stare podobe in rojstvo nove. Poglavje o moči lažnega pri Deleuzu bo morda osvetlilo, za kaj pri zarezih manifesta gre.

Na tem mestu ne bomo podrobneje razvili konceptov iz knjig *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, pač pa bomo poskušali le na kratko začrtati problem in preiti k bistvu. Kot smo omenili zgoraj, se osnovna napetost v obeh filmskih zvezkih giblje med klasičnim filmom, ki je film podobe-gibanja, in modernim filmom, ki prinaša podobo-čas. V klasičnem filmu najdemo tri premene podob-gibanj; to so podoba-percepcija, podoba-akcija in podoba-afekcija ter njim pripadajoči znaki, medtem ko je prva prava, neposredna podoba časa, podoba kristala²⁶. Distinkcija med klasično in moderno podobo (kristalom) poteka v štirih momentih. Prvič: ko gre za opis, sistem kristala ne ločuje objekta od okolja, pač pa konstituira svoj lastni objekt, ki nastopa v čistih optičnih in zvočnih situacijah. Če je organski model zvezan z akcijo, potem je model kristala zvezan z videnjem. Drugič: v primeru dvojice realno – imaginarno organsko podobo (podoba-gibanje) zaznamuje ločevanje obeh. To je



Idioti, Lars von Trier

sistem jasnih, določljivih, logičnih, zakonitih povezav, kjer lahko sanje, spomini nastopajo zgolj v opoziciji do realnega. V nasprotju s tem kristal zaznamuje krožni tok med imaginarnim in realnim, v katerem se imaginarno in realno, aktualno in virtualno izmenjujejo. Tretjič: v primeru naracije organski sistem sledi modelu resnice, ki implicira posredno reprezentacijo časa, podvrženega gibanju. Kristal po drugi strani predvideva uničenje senzorično-motorične sheme in napravi prostor za čiste zvočne in optične situacije, v katerih junaki postanejo vidci. Gre za direktno reprezentacijo časa. Montaža ne izgine, a spremeni svoj smisel²⁷. Četrtrič: formacija kristala implicira tudi spremembo statusa resnice. Pripoved ne teži več k resnici, pač pa proizvede moč lažnega, ki ravno prekinja z dano formo resnice, saj postavlja simultanost sedanjиков, ki so nesomožni (*impossible*), oziroma koeksistenco preteklikov, ki niso nujno resnični²⁸ (Ibid.: 171). Če na kratko povzamemo: nova podoba kristal, ne pristaja na izdelan model resnice oziroma na sistem (pravičniškega) razsojanja, pač pa je v funkciji postavitve pod vprašaj tega modela oziroma stvaritve novega modela. Moč lažnega tako nastopi proti identifikaciji junaka, saj je neločljiva od ireduktibilnih množtev (*multiclicité*). Namesto formule Jaz=Jaz (*Moi=Moi*) nastopi formula Jaz=Drugi (*Je est un Autre*) (Ibid.:174).

Moč lažnega predlaga specifičen model etike, ki veliko dolguje Nietzscheju²⁹ in ki odgovarja na problem izgube zaupanja vere v svet. Ta prinese več Deleuzovih priljubljenih konceptov. Propad modela resnice pomeni tudi konec sveta videza, zato zdaj postane pomembno telo, telo kot kvalitativna sila³⁰. Volja do moči implicira moč učinkovati in moč biti učinkovan (*pouvoir d'affecter/pouvoir d'être affecté*)³¹. Prinaša tudi koncept superiornega človeka, čigar superiornost se meri ob vprašanju, ali si vrednote postavlja sam. Merilo dobrega oziroma slabega pa postane možnost kreacije novega, transformacije in metamorfoze. Če slabo meri na izčrpano, utrujeno življenje, potem je dobro prekipevajoče, naraščajoče življenje. Na ravni filmske forme moč lažnega pomeni afirmacijo napačnega ali nepravilnega gibanja, novi perspektivizem, izgubo oziroma transformacijo centra: ta ni več senzorično-motoričen, pač pa postane optičen in hkrati razsvetljujoč – zaznamuje novo napredovanje zgodbe. Če strnemo: pri novi podobi ne gre niti za afirmacijo dobrega niti za afirmacijo slabega, pač pa za afirmacijo moči lažnega. Umetnik nosi moč lažnega, kar pomeni, da ne sledi nobenemu vnaprej danemu modelu, pač pa je stvaritelj novega modela resnice (Ibid.: 182–191).

Kaj pomeni koncept lažnega za zgodbo? Kam natančno meri Deleuze, postane jasno ob njegovi lucidni analizi dokumentarnega filma. Dokumentarni film teži k snemanju realnosti oziroma resnice. Toda ideal resnice je po Nietzscheju sam velika fikcija. Zgolj dokumentarističen način snemanja ne bo spremenil modela resnice, kar pa je za Deleuzovo razumevanje resnice ključno. Še več: razkol ni med fikcijo in realnostjo, pač pa v novem načinu zgodbe, ki učinkuje na oboje. Opozicija fikcije ni realnost, pač pa funkcija fabulacije (*fonction de fabulation/fonction fabulatrice*), ki da lažnemu moč, da ustvari spomin, legendo. Funkcija fabulacije ima učinke na osebo oziroma junaka (*le personnage*). Junak je realen, ko je izpostavljen fikcioniranju (*met lui-même à "fictionner"*),

oziroma ko stopi *en flagrant délit de légènder* in prispeva k iznajdbi ljudstva. Z junakom, ki postane drugi, pa postane drugi tudi režiser (Ibid.: 195–199).

Filmske manifeste moramo po mojem mnenju razumeti v kontekstu moči lažnega³². Filmski manifest je prva poteza moči lažnega, prva zarez, ki terja določeno etično gesto. Pri njem gre prav za funkcijo fabulacije, ki spravi v tek lažno, ki ustvari legendo oziroma spomin prek kreacije nove podobe. Vsak od obravnavanih filmskih manifestov je botroval rojstvu določene nove podobe, ki se je razvila pod okriljem določenih filmskih gibanj. Stvariteljskost je skupna gesta vseh obravnavanih manifestov. Tudi vznik podobe-gibanja v času ameriške organske montaže (po prvi svetovni vojni) ali sovjetske montažne šole³³ je drugo ime za rojstvo filma, torej spada v register moči lažnega. Na začetku *Podobe-gibanja* Deleuze razpravlja prav o revolucionarnosti iznajdbe filma, v drugem filmskem zvezku pa emancipatorični potencial pripiše zgolj filmu podobe-časa. Kot smo omenili zgoraj, je s stališča etike klasični film za Deleuze problematičen. Toda če je treba v čem videti etični moment, potem je to prav prazna gesta zarez (na primer manifest), ki predhodi kakršnikoli pozitivni vsebini. To pomeni, da je potrebno iznajdbo filma prav tako motriti v luči moči lažnega.

Za nas je nadalje bistveno premisliti razmerje med filmom in realnostjo. Moč lažnega, kot jo konceptualizira Deleuze, še posebej na primeru dokumentarnega filma, nam bo pomagala razmisliti, kako razumeti realnost, o kateri na tak ali drugačen način govorijo filmski ustvarjalci v svojih manifestih. Deleuze poudarja, da ločnica ne poteka med dokumentarnim in fikcijskim filmom. Naloga filma je, da ustvari nov model resnice. Ne gre za to, da film poskuša ostati zvest realnosti, pač pa učinkuje na oboje: na fikcijo in na realnost. To ima, nenazadnje, posledico tudi za razumevanje realnosti. Realnost ni nič več kot fikcija, njeno nasprotje ni fikcija, pač pa stvaritev novega. V tej luči je treba razumeti, da je realnost po Deleuzu vselej zgolj slab film. Dober film, nasprotno, pomeni stvaritev nove realnosti. Kot smo že poudarili, naše branje manifestov potrjuje, da izbrani filmski manifesti pretendirajo prav na to stvariteljsko gesto filma. To je povsem očitno pri Vertovu. Morda se zdi Zavattinijev (podobno je z Dogmo) poziv k realnosti, takšni, kot je, v direktnem nasprotju z Deleuzovo ločnico. Toda če pomislimo, da je za Zavattinija to gesta odvrnitve od filma spektakla oziroma fikcije, potem gre ta poziv razumeti prav kot poziv k stvaritvi tiste druge, temne, nepri-vlačne realnosti, kar še vedno sodi v register stvaritve nove podobe.

Na kratko lahko sklenemo takole: začeli smo z analizo filmskih manifestov, ki smo jih razumeli kot določen rez, prekinitvev in ki so terjali zvestobo tej stvariteljski gesti. Zvestoba temu prelomu se vrši prek zankanja stare filmske podobe in terja iznajdbo nove. Prav v razmerju do nje morajo filmski ustvarjalci razmišljati o (filmski) realnosti. Deleuzovo razumevanje predvsem povojnega filma je problem predstavilo v nekoli-ko drugačni luči, v luči etike. Pri izumu nove podobe ne gre zgolj za revolucioniranje filma, pač pa z njo film vselej meri na revolucioniranje same realnosti. Rečeno z Deleuzom: v filmu, ki ustreza moči lažnega, gre za stvaritev nove realnosti. •

Opombe:

1. Največkrat se v literaturi kot prvi film novega vala pojavlja *Štiristo udarcev* (Les 400 coups) Françoisa Truffauta.
2. V tem kratkem orisu se poslužujemo shematičnega pregleda gibanja v *Oxford History of World Cinema*, 1996, in članka Steva Nottinghama: *The French New Wave*, objavljenega na internetu: http://ourworld.compuserve.com/homepages/Stephen_Nottingham/cintxt2.htm
3. Sistem državne podpore filmu se imenuje *avance sur recettes*. Sprejet je bil leta 1959. Vpliva na to, da je subvencija namenjena t.i. avtorskim filmom in mladim cineastom. Gre za subvencijo v obliki predujma, ki cineastom olajša iskanje producenta. O podelitvi predujma odloča kulturno ministrstvo na predlog posebej za to ustanovljene komisije.
4. *Oxford History of Cinema*, 1996: 576.
5. Menda najbolj razpiti primer tega je glavni junak Godardovega filma *Do zadnjega diha*, Michel, ki obožuje Humphreyja Bogarta.
6. V prvi vrsti bi bilo treba k zgornjim velikim imenom novega vala prišteti vsaj še Agnès Varda, Louisa Malla in Alaina Resnaisa. Kar se tiče odstopanja od karakteristik novega vala, velja omeniti film Françoisa Truffauta *Jules in Jim*, ki se v nasprotju z običajnimi filmi novega vala, osredotočenimi na sedanji čas, dogaja na prelomu stoletja.
7. Del slavnega Truffautovega teksta so prevedli v *Ekranu*: Truffaut, v *Ekranu*, 1991, št. 8. Tisti del, ki ni preveden v slovenščino, obravnavamo po angleškem prevodu v knjigi *Movies and methods*, Volume I., 1976.
8. Truffaut v tekstu eksplicitno našteje svoje vzornike, za katere meni, da so *auteurs* v pravem pomenu besede. Ti so: Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Lenhardt.
9. Njegovo poznavanje filmske scene je tako natančno, da danes mnoge filme in avtorje, ki jih omenja, poznamo samo še iz njegovega teksta.
10. Aton Kaes, v 1996: 614.
11. Med njimi najdemo imeni, kot sta Alexander Kluge in Edgar Reitz.
12. Leta 1965 vlada ustanovi Kuratorij (Kuratorium Junger Deutscher Film), ki podpira mlade avtorje.
13. *Oberhausen Manifest*, v 2001: 415.
In <http://web.uvic.ca/geru/439/oberhausen.html>
14. Nanašamo se na slovenski prevod Dogminega manifesta, ki je izšel v *Ekranu*, 5–6, 1998: 5.
15. Ko primerjamo neorealiste, novi val in Dogmo, se deloma nanašamo na tekst *Great Cry and Little Wool* z interneta: [http://imv.au.dk/publikationer/pov/ Issue_10/section_4/artc5A.html](http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_10/section_4/artc5A.html). Novi nemški film puščamo zaenkrat ob strani, saj se manifest Oberhausen na nobeni točki in z nobenim konceptom ne ukvarja s problemi, ki jih obravnavamo zdaj. Primerjava z Vertovom, Eisensteinom in Ruttmannom se zdi po drugi strani plodna predvsem zaradi njihovega razumevanja montaže kot ključne za film in njegov učinek, pri čemer zgodba oziroma posneti material nista bistvena.
16. Italijanski tehnični mojstri so uspeli rekonstruirati tudi najbolj zahtevne zvoke.
17. Tekst je izšel v *Ekranu*, št. 24, 1999: 18–21.
18. Pri Dogmi je zgodba podobna, le da imamo poleg ožjega jedra gibanja (Von Trier, Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring in Jean-Marc Barr) še celo vrsto posameznikov, ki snemajo filme po Dogmini *Zaobljubi nedolžnosti*, katerim ožje jedro lahko odobri Dogmin certifikat.
19. Izmed teh velja izvzeti Dogmo, ki koketira z drznim žargonom prvih manifestov.
20. O tem menda med drugim priča tudi dejstvo, da je Dušan Stojanović pod naslov *Teorija filma* spraval tako Marinettija in Vertova kot Zavattinija.

21. V nadaljevanju bomo razvili konsekvence manifesta, razumljenega na način zarez, ki terja določeno delovanje.
22. Ponovitev neke geste oziroma – v našem primeru – manifesta razumemo ne kot golo reprodukcijo, pač pa prej kot pogumno dejanje, katerega ključna funkcija je, da dogodek, ki ga ponavlja, afirmira prav kot dogodek.
23. V obeh filmskih zvezkih Deleuze pogosto operira s teksti samih filmskih ustvarjalcev in uporablja njihove koncepte, toda vprašanje manifesta se pri njem ne pojavlja.
24. Poglavlje *Misel in film* obravnava v *Image-Temps*, 1985: 203–246.
25. Glej tudi Pelko, 1997: 92.
26. Podoba-sanja in podoba-spomin še nista pravi, direktni reprezentaciji časa (Deleuze, 1985: 62–92).
27. Montažo Deleuze imenuje *montrage*, kjer gre za neprevedljivo besedno igro, ki igra na pomen montaže in pomen besede *montrage*; ta izhaja iz glagola *montrer*, ki pomeni kazati oziroma dati na ogled.
28. Slednje Deleuze izpelje iz antičnega logičnega problema. Glej, Ibid.: 170.
29. O Nietzschejevi etiki in Deleuzovem filozofskem projektu obširno piše Hardt, 1993: 26–56. Na tem mestu lahko opozorimo na ključno sorodnost med Lacanovim in Deleuzovim razumevanjem etike. Lacanov koncept sublimacije gonov prinaša ravno idejo kreacije novih vrednot. O tem več Alenka Zupančič v *Nietzsche: filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana, 2001. To velja mimo dejstva, da je bil Deleuze deklariran kritik psihoanalize.
30. Afirmacijo telesa kot sile, še posebej pa teorijo učinkovanja Deleuze dolguje Spinozi (Hardt, 1993: 56–112).
31. Ta dva koncepta Deleuze prevzame od Spinoze. Za podrobnosti glej: Hardt, 1993: 73.
32. Neorealisti so se še spogledovali z modelom resnice, četudi so ga v temelju prenovili. Novi val je v celoti prelomil s to formo. Tudi pripoved novega nemškega filma je zaznamovala moč lažnega, ki se odslukuje v prikazovanju prostorov, zreduciranih na svoje opise in direktne reprezentacije časa, ki zasleduje in straši svoje osebnosti (Ibid.: 177).
33. Pa tudi francoski impresionizem in nemški ekspresionizem.

Literatura:

- Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Zgodovina filma I.*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001
- Deleuze, Gilles: *Podoba-gibanje*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1991
- Deleuze, Gilles, *Image-Temps*, Minuit, Paris, 1987
- Lacan, Jacques: *Etika psihoanalize*, Delavska enotnost, Ljubljana, 1988
- Michelson, Annette: *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Los Angeles, 1984
- Stojanović, Dušan: *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978
- Šprah, Andrej: *Dokumentarni film in oblast*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1998
- Šprah Andrej: *Dogma 95: O zaobljubi nedolžnosti in njenem dolgu*, v *Ekranu*, št. 1–2, 1999
- Taylor, Richard: *The Eisenstein Reader*, British Film Institute, 1998
- Truffaut, François: *A Certain Tendency of the French Cinema*, *Movies and Methods*, Volume I, University of California, 1976
- Serdo Turkoni: *Neorealizam u italijanskom filmu*, Kultura, Beograd, 1961
- Vrdlovec, Zdenko: *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987
- Zupančič, Alenka: *Ethics of the Real*, Verso, London, 2000