

Brata Lumière sta izumila kinematografsko projekcijo. Njun genij ni pomenil samo poteze drznih tehnikov, marveč dejanje dveh izvirnih filmskih ustvarjalcev, ki sta si zastavila vprašanja o režiji: mestu kamere, trajanju filmskega posnetka, izbiri kadra, vlogi naključja pri razvoju prizora. André S. Labarthe je v trenutku, ko se ob rojstnem dnevu njunega prvega snemalnega dne, 19. marca 1895, množijo študije, monografije in slovesnosti, v pričujočem zapisu za marčevsko številko *Cahiers du cinema* opisal svoj televizijski hommage odkritju Lumière.

PROSTOR, ČAS, NAKLJUCJE, CRNO, SNEG

"Zakaj imata naključje in resničnost več talenta kot vsi svetovni filmski ustvarjalci skupaj?" (Andre Bazin)

Jean-Marrie Barbe mi je predlagal, da za Ardecche Images napravim film o bratih Lumière. Manj film o bratih Lumière in bolj film o filmih bratov Lumière. Gre torej za enurni prikaz filmov bratov Lumière, za minimalistični projekt, ki je svet obšel sredi marca, do dne natančno, sto let po snemanju prvega prizora *Odhoda iz tovarne Lumière*. In ko je pobuda — pokazati filme Lumière — sprožena, se začnejo težave. Če postavimo filme Lumière tako, da sledijo drug drugemu, dobimo skupaj filme Lumière in to je vse. Nisem pa prepričan, da je to danes najboljši način prikazovanja njihovih filmov. Izdelati bi bilo torej treba današnji pogled na njune filme. Kako jih umestiti v sodobni kontekst? Ni šlo za krajšanje, ozvočenje ali še manj komentiranje, ampak za njih prikaz z, recimo, sodobnim pogledom. Od kod danes gledamo filme Lumière? Vsa prizadevanja so bila strnjena v poskus odgovora na to vprašanje.

MESTO KAMERE

Gledali smo vse filme iz prvih dveh let, filme, ki sta jih brata Lumière s pomočjo svojih snemalcev posnela med leti 1895 in 1897. V isti sapi se ponujajo parametri in

RAZSVETLJENSTVO!

razvrstitve. Opazimo torej različne vrste filmov, filme s potovanj, iz vsakodnevnega življenja, komične filme, politične dogodke, vojaške parade, filme s triki itd. In če gremo še dlje, opazimo, da je film že takrat, v teh tisočih pogledih v celoti obstajal, že takrat, od prvega dne. To je bilo torej treba predstaviti, ali bolje: razstaviti s prikazovanjem. Film se začne z dvema posnetkoma, z dvema inačicama *Odhoda iz tovarne Lumière*. Od začetka tako obstajata dve zadevi. Poglejmo najprej sliko, zato da se lahko vprašamo, kje je nameščena kamera (*Fotografija 1, Odhod iz tovarne*). Vidimo, da jo je Lumière postavil točno nasproti vrat svoje tovarne, ki se bodo odprla. Vendar z zadovoljivim, natančno premišljenim prostorom: da delavci in delavke lahko odhajajo in se porazgubijo po cesti, na vse strani. Z neizpodbitno pozornostjo do celotnega posnetka. Kamera je nepremična in kader v popolnosti ujame tovarno, njeno notranjost, ko se vrata odprejo, in tudi simetrijo in disimetrijo obeh vrat, velikih in majhnih. Z eno besedo, kamera je postavljena na mesto, od koder je dogajanje mogoče najbolje posneti. Večina prizorov te dobe kaže, da je mesto kamere tako določeno že od prvega filma. Filmski posnetek je praviloma sestavljen na dva možna načina: frontalno, ko gre za čisto

opazovanje dogajanja, in diagonalno, ki sledi dogajanju tako, da od desne proti levi zajame posnetek (*Fotografija 2, Broadway in Union Square*). Od tod velika enotnost prostora, ki družijo vse filme. Ne toliko v zvezi s prostorom, kjer so bili ti posnetki zabeleženi, kajti snemalci so se prestavljali z enega kotička na drugega, vendar glede na isti prostor, ki ga je zabeležila kamera. V filmih bratov Lumière torej najprej opazimo prostor, določen in premišljen, nekaj, kar se denimo od bratov Lumière do Rohmerja ni bistveno spremenilo. Prvi način, na katerega je danes mogoče pokazati filme bratov Lumière, je pretehtati ta prostor, prostor, ki ga kamera razstavi, in tudi prostor v vseh pomenih: potovanja,

geografijo sveta, obnovljeno po zaslugi snemalcev. Kot da film izkorišča idejo prostora.

TRAJANJE PLANA

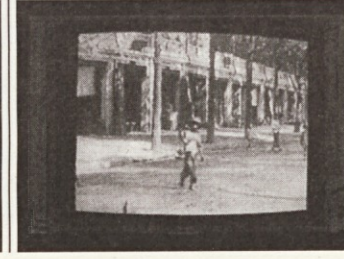
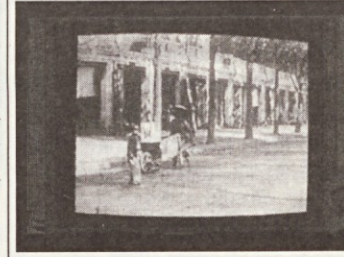
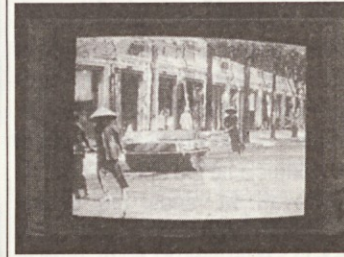
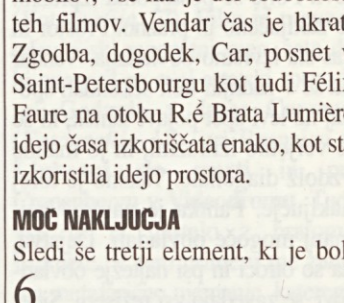
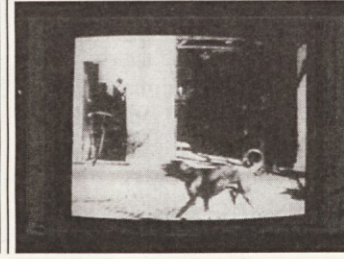
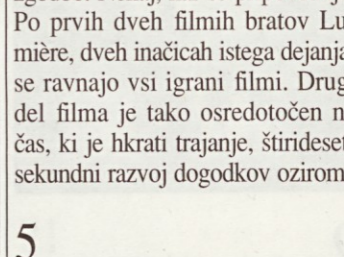
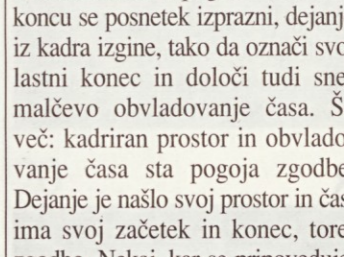
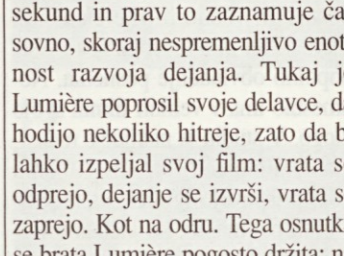
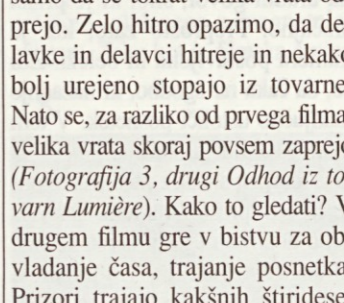
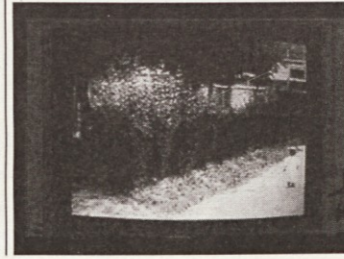
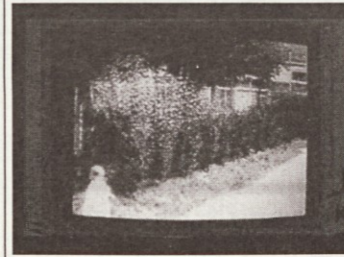
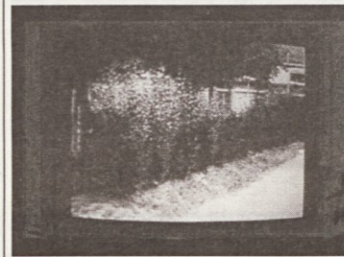
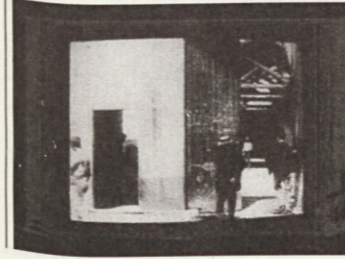
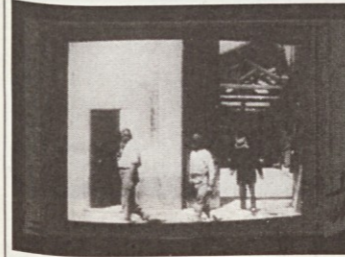
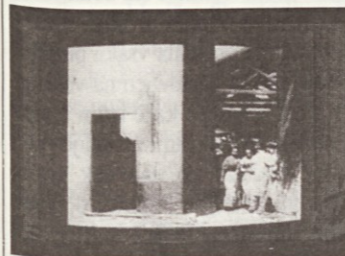
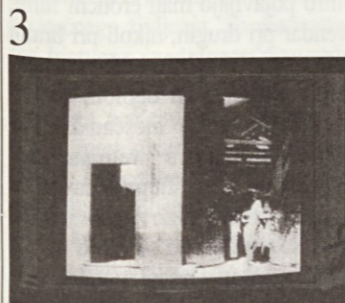
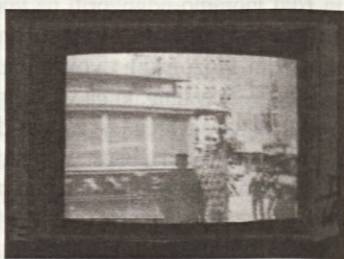
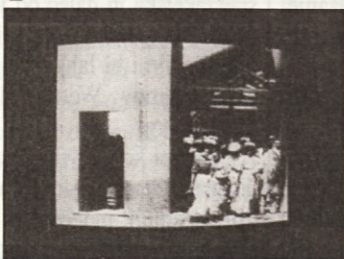
Kmalu je nastala druga verzija *Odhoda iz tovarne*. Prostor kamere

je ostal isti, tako da drugi posnetek ni nastal zaradi tega. Filmski posnetek se začne z istim dejanjem, samo da se tokrat velika vrata odprejo. Zelo hitro opazimo, da delavke in delavci hitreje in nekako bolj urejeno stopajo iz tovarne. Nato se, za razliko od prvega filma, velika vrata skoraj povsem zaprejo (*Fotografija 3, drugi Odhod iz tovarne Lumière*). Kako to gledati? V drugem filmu gre v bistvu za obvladovanje časa, trajanje posnetka. Prizori trajajo kakšnih štirideset sekund in prav to zaznamuje časovno, skoraj nespremenljivo enotnost razvoja dejanja. Tukaj je Lumière poposil svoje delavce, da hodijo nekoliko hitreje, zato da bi lahko izpeljal svoj film: vrata se odprejo, dejanje se izvrši, vrata se zaprejo. Kot na odru. Tega osnutka se brata Lumière pogosto držita: na koncu se posnetek izprazni, dejanje iz kadra izgine, tako da označi svoj lastni konec in določi tudi snemalčev obvladovanje časa. Še več: kadriran prostor in obvladovanje časa sta pogoja zgodbe. Dejanje je našlo svoj prostor in čas, ima svoj začetek in konec, torej zgodbo. Nekaj, kar se pripoveduje. Po prvih dveh filmih bratov Lumière, dveh inačicah istega dejanja, se ravna vsi igrani filmi. Drugi del filma je tako osredotočen na čas, ki je hkrati trajanje, štiridesetsekundni razvoj dogodkov oziroma

film, ampak tudi povsem določen trenutek: filmi so iz leta 1895, način hoje po ulici, gibanje avtomobilov, vse kar je del sodobnosti teh filmov. Vendar čas je hkrati Zgodba, dogodek, Car, posnet v Saint-Petersbourgu kot tudi Félix Faure na otoku R.é Brata Lumière idejo časa izkoriščata enako, kot sta izkoristila idejo prostora.

MOC NAKLJUCJA

Sledi še tretji element, ki je bolj



skrit in se mi zdi prav tako pomemben kot druga dva. To so naključni dogodki, nepredvideni deli filmskega posnetka. Navadno jih imenujem naključja. Film je spoj prostora, časa in naključja. V tem pogledu so filmi bratov Lumière zelo zanimivi. Vzemimo denimo *Mimohod otroških vozičkov v pariških jaslih* (Fotografija 4, *Mimohod dojenčkov*). Otroški vozički s streho in velikimi kolesi, ki jih pred seboj potiskajo vzgojiteljice tako kot v večini teh prizorov diagonalno, z desne proti levi vstopajo v filmski posnetek. V bistvu vstopajo na desni in izstopajo v prvi posnetek na levi. Polje se postopoma izprazni: je zaključeno in prazno. Prostor in čas sta izvrstno obvladana. Vendar pa se v zadnjih treh sekundah spodaj na levi spet pojavi fantek, ki se je verjetno izmuznil, in jo mahne vzdolž diagonale. Takšno je torej naključje. Fantka je namreč najmanj mogoče obvladati. Dejstva, da so otroci in psi najtežje obvladljivi, se zavedajo vsi režiserji. Sicer pa je prvo naključje v filmu bratov Lumière pes, ki je prisoten v prvem posnetku prve inačice **Odhoda iz tovarne**, ko s svojim laježem plaši delavce (Fotografija 5).

Fantek, ki se zopet pojavi v prostoru, in pes, ki laja, sta sestavni filma, neke vrste čudežna motnja. Opazimo, da je naključje že od vsega začetka sestavni del filmske slike. Ponazarja najbolj stvarni del slike, kar najbolj objektivni zapis kamere. Filmski posnetek je sestavljen, čas je obvladan, medtem ko naključja ne gre opredeljevati ne načrtovati. In vendar tudi to pripoveduje zgodbo. Ta pes in ta deček, oba imata čudovito zalogo fikcije. Zaželimo si, da bi se jima na posnetku pridružili. Ravno tako kot v nekem drugem, povsem anekdotičnem eksotičnem Lumièrejevem filmu **Kuli v Saigону** (Fotografija 6). Gre za kolonialni tip pri-

zora, ki pretirano hvali vzhodno civilizacijo, in za njeno odobravanje s strani domačinov. Četita Vietnamcev, na posnetku še vedno diagonalno, gre mimo in vleče težak valjar, da utrdi cesto, cesto napredka. A posnetek traja in traja, za valjarjem vidimo majhne dečke med igro, otroka s posodo vode, približa se kameri, jo gleda in odide, zatem gre mimo samokolnica, potiska jo odrasel človek. Tokrat slika z vrsto naključij razkriva drugo plat kolonialne dobe: življenje ljudi, povsem indiferentnih do napredka francoske civilizacije, neodvisno življenje, moč pasivnega odpora glede na uradni govor, silo, ki je prišla slučajno. Preprosto zato, ker je kamera postavljena in beleži. Zdi se, da čaka na zgodbo, ki nazadnje naključno ustoliči posnetek. V tem je moč naključja, slučaja.

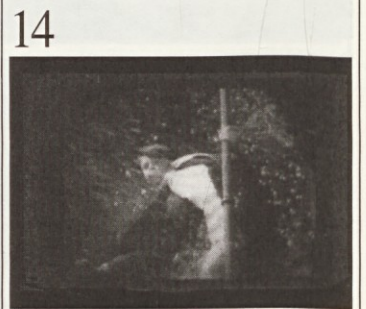
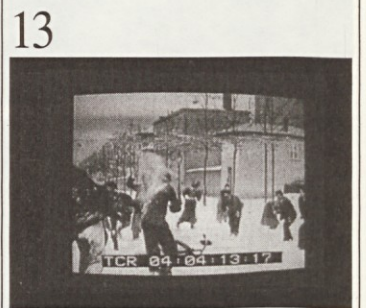
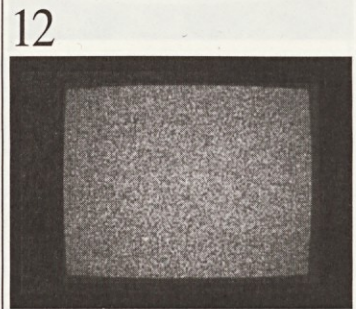
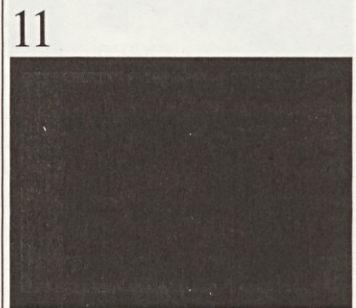
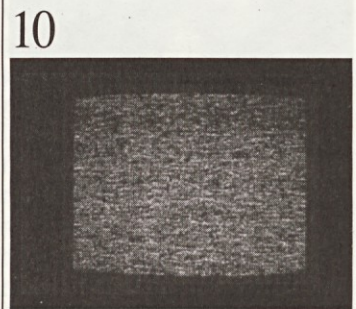
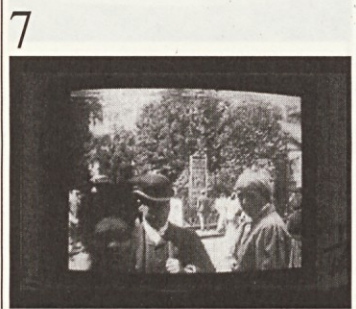
Gre torej za stičišče med sistemom iz časa in prostora, s tem, kar viša ceno neumestnega in ustvarja moč in bogastvo Lumièrejevih prizorov. Iz tega sestojijo vsi filmi, saj so na posnetkih vedno ti trije elementi. Zame je bil film le redko neke vrste popolno obvladanje posnetka. Neumestno ima v velikih filmih svojo vlogo. V studiu je naključje maksimalno omejeno, četudi k njemu kdaj prispevajo igralci sami. Nasprotno pa imamo, ko gledamo Renoirjeve filme, občutek, da naključje pripada talentu. Renoir je želel spodbuditi njegov pojav v filmskem posnetku in bil pri tem pozoren. Neprimerno in neustrezno

je prav tako prisotno v pogledih kamere, s katerimi so posejani filmi Lumière. Že na toulouških (Fotografija 7, *Ulica Alsace-Lorraine*) in moskovskih ulicah (Fotografija 8, *Moskovska ulica*) ženske in moški s pogledom silovito vdrejo v sliko. Naravnost gledajo gledalca, čeprav s stoletno distanco, in se prav tako neposredno pogovarjajo z Bergmanovo **Moniko** (Fotografija 9), z Rossellinijevimi neumniciami v **Evropi 51**, Antoinom Doinelom iz zadnjega posnetka **Štiristo udarcev** ali Patricijo in Poiccardom iz filma **Do zadnjega diha**, torej z vsemi modernimi liki iz filmske zgodovine, tistimi, ki so si prizadevali vzdržati gledalčev pogled. Po zaslugi teh stičišč nam tudi še danes govorijo filmi Lumière, pokazati jih pomeni zaplesti jih v pogovor s simboličnimi liki iz vse filmske zgodovine.

UMETNOST MNOZIC

Film, ki ga predstavljam, sestoji iz treh delov, prostora, časa in naključja, da bi gledalca po dveh poteh — z Andréjem Dussolierjem,

ki z vso hitrostjo pojasnjuje celoto, in Fanny Ardant, ki si vzame čas, da pove stvari, ki jih posnetek ne zajame povsem — pripeljal skozi prizore Lumière. Ob koncu filma se res vprašamo, česa v prizorih Lumière ni. To je tudi bolj dokumentarec kot igrani film, ali bolje, igrani film po zaslugi dokumentarnega in obratno, dokumentarec v igranem filmu, torej glavne, nedvomno prisotne vrste na različnih ravneh obvladanosti. Česa potemtakem primanjkuje v filmih Lumière? Nimajo denimo pornografskih prizorov. V filmih bratov Lumière ni zadnjic. Čeprav se zelo hitro pojavljajo mali erotični filmi, vendar pri drugih, nikoli pri bratih Lumière. Zakaj? To lahko pojasnimo z družinskim deblom bratov Lumière, veliko meščansko katoliško družino s pretirano sramežljivo moralno. Ta pa se ravno ne zanima pretirano za zgodovino filma. Razen tega pa se mi to ne zdi samo vprašanje lastne moralne cenzure. Brata Lumière sta doumela in si izmislila popularni film, film, v katerega je privolila vsaka publika. Vsak film je naslovljen na vsakogar. Tudi v tem se kaže izum bratov Lumière. Njuni filmi ne delijo publike, medtem ko ima nek porno film svoje ciljno občinstvo. Vsak film Lumière lahko vidijo tudi otroci in vsi družbeni sloji. Prva sta si izmislila skoraj neuresničljiv sen vsakega producenta: film kot umetnost množic. To je v teh filmih gotovo najpomembnejše, kar je tudi



pojasnilo za njihov obči optimizem. Film je za vsakogar, napravljen je zato, da pokaže posrečene stvari. Ne gre za umetnost udarnega dokumenta, kot je to zelo hitro postala fotografija, ko se je s prvimi reportažami o vojni na Krimu ali secesijski vojni po nekaj letih približala vojni in svetovnim aktualnim vprašanjem. Film pa je, ravno obratno, umetnost popularne in optimistične pripovedi. Brata Lumière verjameta v napredek in v korist ljudi, ki jih snemata. Na tem verovanju snujeta film: vsako posneto bitje je rešeno pred izgubo in uničenjem ter ima s svojo gibljivostjo in živim izrazom pravico do večnega življenja. To verovanje res bistveno in dolgoročno, nedvomno vse do modernega filma - rojenega z Resnaisom, Rossellinijem, torej z zamisljivo, da po nastanku koncentracijskih taborišč sveta ni več mogoče snemati na isti način kot prej — zaznamuje film. Prav v tem trenutku se tudi razdeli filmska publika. Na to ne brata Lumière ne klasični film, ki jima je sledil, ne bi nikoli pomislila. Optimizem je del tega filma, saj takoj postane popularen, množičen. To je tudi povezano z načinom, kako so bili ti filmi gledani: v dvorani, kolektivno, pred platnom, po katerem so se pretakale emocije. Ne pozabimo, da tehnični izum bratov Lumière ostaja predvsem v povezavi s projekcijo in ne posnetkom. Brata Lumière sta si svoje prizore zamislila za kolektivno, množično

občinstvo, zbrano v eni skupini. Edison si je s svojimi kinetoskopi izmislil medsebojno ločene, proti ekranu obrnjene gledalce, nek sistem individualnega voajerizma. Edison je publiko takoj razdelil na posameznike, medtem ko sta jo brata Lumière združila. Oba popstopka imata prihodnost, a recimo, da ima Edisonov daljšo, saj je nedvomno povezan z uspehom televizije. Televizija je Edisonovo maščevanje nad bratoma Lumière. In vendar danes gledamo filme bratov Lumière po televiziji. Nihče jih ne bo videl v dvorani, v prostoru, za katerega so bili pred enim stoletjem posneti. Vendar pa jih bo nekaj, veliko, upajmo, ljudi videlo na svojih televizijskih zaslonih.

IZUM SNEGA

Ta je zelo pomemben. Zadnja zamisel tokratne obnove filmov Lumière se skozi današnji pogled kaže kot predstavitev sodobnih televizijskih izdelkov. Najavna špica mojega filma se začne s posnetki magnetnega snega (*Fotografija 10*), kasneje se ti posnetki v filmu redno pojavljajo med prizori in med poglavji. Zakaj? Gre za vprašanje pogleda. Dispozitiv bratov Lumière, celota dvorane, belega platna in projekcije sta v celoti počivala na predhodni črmini. Črno je pogoj za rojstvo filmov Lumière (*Fotografija 11*). Vse izhaja iz črmine. Vse nastane iz želje in spremljajočega strahu do črmine, kar bo kakšen cineast, kot denimo Hitchcock, potem dobesedno ponovil po svoje. Vendar to se načeloma dogaja

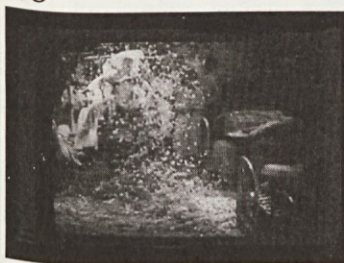
že pri bratih Lumière. Ko sem bil še otrok in sem šel v kino, so se me lotevali naslednji občutki: luči so se ugasnile, bilo nas je strah in ta strah nam je bil všeč, saj so se začele pojavljati podobe. Po zaslugi črne se je lahko zgodilo vse, ta črna, ki je zelo hitro postala simbol filma in njegovih ljubiteljev. Črna, ki je bila strukturni element Lumièrejevih filmov, zelo hitro postaja tematski, estetski in etični element klasičnega filma. Nasprotno, ko pa televizija pride zaključit klasično obdobje filma, filmi ne izhajajo več iz črmine. Film, ki smo ga v črnem videli v kinu, na televiziji ne pride na isto podlago: prihaja z nekega drugega prostora, obdanega z magnetnim snegom. Tako kot je filmska črna

postala estetska ali tematična, je sneg, ki je bil estetski in tematični element filmov Lumière, postal strukturni element televizije (*Fotografija 12*). Pri tem obstaja neke vrste prenos, ki me fascinira: kot da sta brata Lumière izumila sneg ob obsipavanju s kepami snega, hrušču v spalnici, kjer se razsiplje perje iz blazine, da bi jo televizija spet vzela in iz nje napravila strukturno jedro, iz katerega moli ven njena lastna podoba (*Fotografija 13 in 14*). Film je to temo posplošil, leteče perje pri Vigoju (*Fotografija 15*), snežna bitka pri Ganceu ali pri Cocteauju (*Fotografija 16*), sneženje pri Capri ali Wellesu (*Fotografija 17*). Film je prevzel televizijski magnetni sneg, zato da bi opozoril na svoj estetski spopad; pri Godardu v **Ime: Carmen** (*Fotografija 18*), pri Resnaisu v **Ljubezni do smrti** in pri Cronenbergu v **Videodromu**. Tudi vse to je nastalo z bratoma Lumière. V tem primeru me zanima metaforično ujemanje, katerega izkoriščanje lahko prispeva k aktualnosti prizorov Lumière na televiziji. Televizija se v filmih Lumière dejansko lahko vidi (*Fotografija 19*) kot odsev, denimo na resničnem snegu ali tudi na delčkih, ki včasih napadejo te filme in so podobni parazitskemu snegu. Magnetni sneg na televiziji namreč deluje kot bolezen, ki napade sliko: poskušamo ga omejiti na vogale, na temne kote, ko ni več programa, in vendar ta magnetni sneg napreduje, razjeda recimo ostarele video trakove, se z množenjem specializiranih televizijskih kanalov vedno bolj pogosto vrinja med menjavanje programov (*Fotografija 21*). Gre torej, glede na razpoložljivo, kar je bil tudi začetni načrt, za pripravo gledalca na sprejem filmov Lumière v kontekstu današnjega pogleda, da bi bili ti filmi lahko opaženi z večjim zanimanjem, če bi bili v svetu, obdanem s filmom, sprejeti kot vsaka televizijska podoba, ujeta med dva bloka magnetnega snega.

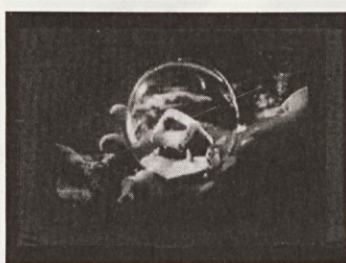
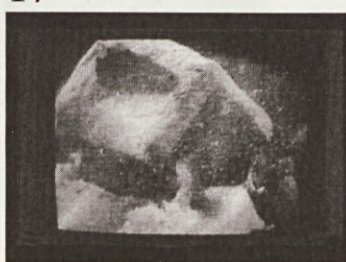
15



16



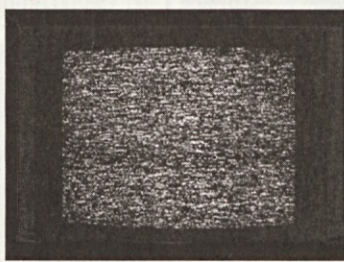
17



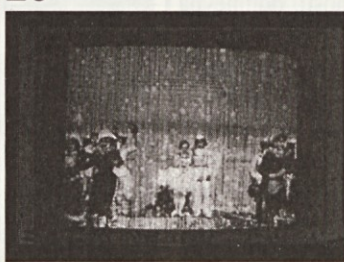
18



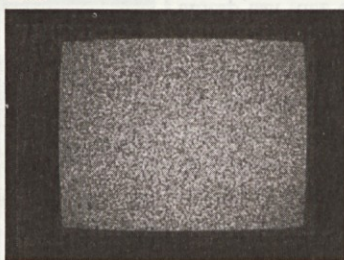
19



20



21



ANDRÉ S. LABARTHE

PREVEDLA ROMINA BEŠIČ