
S FILMOM V REALNOST

Uvodni prispevek na predstavitvi Avdiovizualnega laboratorija ZRC SAZU, 12. marca 1987 v Kulturno informacijskem centru Križanke

STOJAN PELKO

Vprašanje, s katerim naj bi se spoprijel ta uvodni prispevek, je vprašanje razmerja vizualnih medijev in znanosti. Približati se mu bom poskusil preko nekega fragmenta; in če je ta fragment etnološki film, potem to pomeni priznanje v dveh pomenih: priznanje tistim, ki skušajo etnološki film reflektirati prav skozi njegovo vlogo v razmerju film — znanost; hkrati pa tudi že priznanje tega, da na drugih področjih o tem vzajemnem križanju težko govorimo iz preprostega razloga, ker do njega sploh ni prišlo. Moj namen ni zastavljati programskega tekst o »znanstvenem filmu«, temveč prej izpeljati razmislek o tem, zakaj do te interakcije ni prišlo.

Koristno je začeti z etnološkimi filmi, ker se ob njih ves čas vleče neka dilema, dilema z ekskluzivnim »ali«: »ali medij ali stroka«. Drugače povedano, temeljno vprašanje, ki se zastavlja, je: Kako posneti resničnost? — Sledeč zakonom etnološkega proučevanja ali upoštevajoč kode vizualnega (filmskega) izraza? Tako po zastavljeni polarnosti kot po kratkosti dometa spominja ta dilema na tisto, ki se je v začetku sedemdesetih let zastavila znotraj enega od obeh polov — znotraj statusa filmskega snemanja, še natančneje, same filmske kamere kot »bazičnega aparata«. Da bo stvar jasnejša, jo bom povzel le v nekaj obrisih. V francoski filmski kritiki sta se izoblikovala dva temeljna pogleda na to problematiko:

1. Kinematografski aparat je čisti ideološki aparat, naslednik renesančnega modela znanstvene perspektive.

Sklep: kamera ne more objektivno posneti realnosti.

2. Kinematografski aparat je nevtralen, zgolj mehanično reproducira naravno očesno percepcijo.

Sklep: kamera objektivno predstavlja posneto realnost.

Prvo tezo je programsko razvil Marcelin Pleynet v reviji *Cinéthique*, zastopali pa so jo tudi uredniki tedanjega *Cahiers du cinéma*; drugo najdemo v *La Nouvelle Critique* izpod peresa Jean-Patricka Lebela. Z današnje časovne distance sicer lahko preprosto rečemo, da so zastareli tako termini debate kot debata sama,¹ pa vendar se mi zdi bolj produktivno opozoriti na dejstvo, da se je vse skupaj vrtelo okoli vmesnega člana — kamere — zanemarjeno pa je bilo tako tisto, kar je za kamero (avtor), kot tisto, kar je pred njo (domnevna »resničnost«). Če torej na vprašanje »ali medij ali stroka« skušamo odgovoriti skozi dvojico pristranska — nevtralna kamera, se nam bosta izmuznila prav oba omenjena člana: tako avtor kot domnevna »resničnost«. Šele z upoštevanjem napetosti vseh treh členov se sploh lahko približamo odgovoru; in če naj ga že vnaprej shematsko začrtam, potem bi rad pokazal na dve stvari:

- a) na odločilen moment avtorstva,
- b) na vprašljivost same »resničnosti«.

Oboje bom poskusil ilustrirati na primeru igranega filma, fikcije torej. Za primer bom vzel francoskega režiserja Erica Rohmerja, človeka, ki ga kritika označuje — morda paradokсно, a zato nič manj upravičeno — za »etnologa številka ena francoske družbe«. ² Ne bom (pre)pripovedoval zgodb njegovih filmov. Rad bi le opozoril na neki obrat v njegovem avtorskem opusu, ki je lahko zanimiv tudi za tukajšnji kontekst. Njegovi prvi filmi so praviloma krenili z neke točke čiste igranosti, da bi v samem svojem toku dosegli učinek dokumentarnosti; če pa pogledamo npr. zadnji film iz serije *Comédies et proverbes*, *Zeleni žarek*, smo priče prav nasprotnemu efektu: naturščiki, improvizacija, skorajda nobenih »filmičnih« posegov v snemanje (s 16 mm kamero!). Vse to daje sprva videz dokumentarca, ki pa sčasoma preraste v zgodbo. Pa ne da bi s tem hotel pripisati filmu nekakšne mitične, če ne kar magične razsežnosti dvigovanja življenja nad zemljo. Ne, le na to prevratno funkcijo same filmske nariacije bi rad opozoril, prevratno, kolikor sprevrča (in to permanentno, iz kadra v kader) prav razmerje dokumentarno — fiktivno, kolikor neprestano postavlja pod vprašaj prav tisto nevprašljivo »objektivno resničnost«.

Tu je točka, na kateri se je treba ustaviti. Kaj je vodilo etnološkega, morda kar znanstvenega filma sploh? Posneti nekaj tako, kot je! Ali to pomeni sprožiti kamero in pustiti, »naj stvari tečejo svojo pot«? Andy Warhol je to storil in z dovolj dolgim časom snemanja dosegel, da so posneti objekti (morda je najbolj znan primer 8-urni *Empire State Building*) zadobili povsem nestvarne razsežnosti, ki dajo misliti na tisto Cézannovo tezo, da je v vsakem jabolku najprej krogla in v hruški piramida. Nasprotno pa — v filmu Godfreyja Reggia *Koyaanisqatsi*, ki smo ga nedavno videli na Festu — poseg filmske tehnike (upočasnitve, pospešitve) šele »postvari« dejanskost. Zato bi morda na tem mestu lahko parafrazirali znano Heglovo kritično o razmerju med teorijo in dejstvi in rekli: če dejstva ne ustrezajo filmu, toliko slabše za dejstva; oziroma še natančneje: film je tisti, ki naredi neka posneta dejstva za dejstva. Prvi nauk iz tega razmišljanja bi torej bil, da je vsakršno vnaprejšnje priseganje na zvestobo objektivnosti, na snemanje nečesa »tako kot je«, obsojeno na neuspeh in da se šele z upoštevanjem specifičnega filmskega izrazoslovja zares približamo neki realnosti. ³

V neposredni zvezi s to realnostjo je vprašanje t. i. »realnega časa«. Da čas preganja sodobni film, je zelo hitro razvidno že iz obiska dvoran, ki ne skrivajo svoje usmerjenosti h komercialnemu filmu. Kaj je temeljni problem filmov, kot so *Vrnitev v prihodnost*, *Terminator* ali *Highlander*? Natanko to sprevrčanje časa, ta vpis »pozneje« v »prej«. Že ta trik sam je dovolj efekten (o čemer nenazadnje pričajo veliki obiski in praviloma burne reakcije), na nas pa je, da ga poskusimo umestiti v kontekst filmskih izraznih sredstev. Tisto, kar filmu omogoča igrati se s časom in kar je pravzaprav njegov privilegij par excellence, je seveda montaža. Filma brez montaže ni — in to lahko morda najjasneje pokažemo prav preko tistih kadrov, ki se ponajbolj s svojo ne-montažo, preko kadrov-sekvenc. Slaven je npr. začetni posnetek Wellesovega *Dotika zla* (1958); toda četudi v njem

ni rezov, je še kako precizno »zmontiran« sleherni gib pešcev in avtomobilov v njem. Še dlje gre Hitchcockov film *Vrv* (1948), ki je — četudi posnet brez enega samega reza — zahteval nenehno gibanje kamere; ali kot pravi sam Hitchcock: »Gibanje kamere in premiki igralcev so tesno sledili moji običajni montažni praksi.«⁴ Zato zdaj lahko le ponovimo: *šele zmontiran čas je realni čas*. In če je prej — ob vprašanju same realnosti — morda za to bilo še prezgodaj, lahko zdaj mirno vpeljemo pojem realnega kot tistega neznosnega, izvržka, da bi ga razmejili od »resničnosti«. Montaža je tista, ki v film vnese to razsežnost realnega in od tod morda postane jasnejša reakcija ob »časovnih eksperimentih«. Le-ta je namreč vselej nekako mejna, tragikomična, kolikor s smehom (komiko) prekrije nekaj precej bolj neznosnega nevarnega, neko mučnost (tragiko), in ni slučaj, da tovrstna »vračanja v preteklost« trčijo ob problem incestuoznosti — nečesa torej, česar prepoved je bila konstitutivna za civilizacijo.

Na začetku sem omenil dva elementa, ki bi ju rad v tem prispevku tematiziral. Če je bil prvi prav ta »domnevna resničnost«, pa pride-mo preko vprašanja realnega časa do avtorskega vpisa v strukturo filma, se pravi do drugega elementa, elementa *avtorstva*. Za začetek si lahko zastavimo vprašanje, identično tistemu ob realnosti: ali pomeni ujeti realni čas le sprožiti kamero? Odgovor na to je vsebovan že v tezi o realnem času kot zmontiranem času. Toda iti moramo še nekoliko dlje: v fikcijskem filmu trenutki, ki nas opozarjajo na to časovno dimenzijo — v nasprotju s pričakovanji — niso trenutki največjega gibanja, vsesplošnega premikanja, temveč paradokсно prav tisti momenti, za katere se zdi, da se je v njih »čas ustavil«, da jim je prav ta razsežnost minevanja odtegnjena. Opozoril bi le na specifično figuro v filmih japonskega režiserja Yasujira Ozuja, ki jo filmska kritika označuje z imenom »pillow-shot«; figuro, ki pomeni prav točko mirovanja v vsesplošnem gibanju, točko mrtve narave, zato tudi drugi naziv — tihožitja — ni prav nič presenetljiv. (Kolikor se v tem kontekstu neprenehoma vračamo k etnološkemu filmu, je morda zanimivo pripomniti, da natanko na tistem mestu, na katerem Noël Burch specificira Ozujeve »pillow-shote«, v opombi omeni njihovo presenetljivo podobnost s prizori iz filmov, ki sta jih z Navajo Indijanci snemala semiolog Sol Worth in etnograf John Adair: *Through Navajo Eyes*).⁵ Ekstremno izpeljavo te Ozujeve figure najdemo pri ameriškem neodvisnem režiserju Jimu Jarmuschu, ki na njeno mesto postavi črnine, ob katerih se je v montaži v prvi vrsti sprožilo prav vprašanje realnega časa. Jarmusch pravi: »Označujejo pa tudi neki mrtvi čas, na koncu vsakega prizora. To je pomembno, saj daje občutek realnega časa. Ves film je pravzaprav zgrajen na tem: na realnem času precej bolj kot na kvaliteti dialogov ali na medsebojnih odnosih oseb.«⁶

S tem, ko pojem »realnega časa« pripišemo prav tovrstnim trenutkom mirovanja, smo že korak dlje od »naravnega« časa. Zaključni korak, s katerim naj bi ta dva pojma povsem razločili in tako osvobodili filmski čas kot realni čas, pa bom poskušal ponovno ilustrirati ob Rohmerju. Fascinantno je prebrati, kako Rohmer razloži svoj spoprijem s časovno problematiko. Takole pravi (ko govori o pisanju scenarija): »Zmeraj uporabljam isti pisalni stroj, z istim številom

vrstic na stran in tako natančno vem, kakšno je razmerje med dolžino teksta in trajanjem filma. Zmotim se največ za pet minut. Razmerje tekst — čas je približno minuta in pol na stran. Moji scenariji imajo tako med 65 in 72 strani, da bi filmi trajali od 1 ure 34 minut do 1 ure 44 minut.«⁷ Zakaj navajam te, morda na prvi pogled bizarne podatke? Zato, da bi pokazal, kako se med domnevni »naravni« čas in filmsko temporalnost vselej vrine še nek tretji čas, ki je čas besede. Če zdaj pogledamo, kaj je v predgovoru k eni temeljnih knjig s področja, po katerem se danes gibljemo (*Principles of Visual Anthropology*, 1975), zapisala Margaret Mead, bomo presenetljivo našli tole oznako: »Odvisna od besed, je antropologija postala besedna znanost — in tisti, ki so odvisni od besed, le neradi svojim učencem dopuščajo uporabo novih orodij.«⁸ Klasičen očitek antropologiji je torej, da se zaradi svoje zavezanosti besedi ne zna odpreti filmskemu mediju. Mislim, da je treba očitek obrniti prav v kronski argument za antropološki oziroma etnološki film: natanko ta skrajna zavezanost besedi osvobaja antropologijo »naravnega« časa in ji sploh šele odpira možnost, da se vizualizira v filmskem času, v zmontiranem času. Na novembrski *Jesenski filmski šoli* je bilo zanimivo slišati, kako sta oba tuja gosta (urednik londonskega *Frameworka* Paul Willeman in sodelavec pariške *Cahiers du cinéma* Michel Chion) vsak po svoji poti prišla do identičnega sklepa o *besedni strukturiranosti filma*. Le-ta še zdaleč ne pomeni »literarnosti« filmskega dela, kot je poznano iz slovenskega filma temveč prav že omenjeni izmik »naravni« strukturiranosti. Že takrat je bilo opozorjeno na specifičnosti postopka posameznih avtorjev in mislim, da je prav prehod od besede k filmu (kolikor hkrati ohranja in ukinja en medij, da bi ga povzel v drugem) tista točka, v katero moramo umestiti že omenjeni avtorski vpis v strukturo dela. Zato je Rohmer avtor (morda najbolj avtorski iz cele svoje generacije, ki pa je že po definiciji prav generacija »*la politique des auteurs*«) in zato je *etnolog*. Če naj torej sklenem: debati o tem, ali naj bosta na terenu skupaj filmar in etnograf, ali naj bo to oseba, ki je oboje v enem, ali pa naj vse skupaj opravi organiziran team, s tem prispevkom prav veliko gotovo nisem prispeval. Moj namen je bil le opozoriti na dejstvo, da se sleherni izmik specifičnim filmskim izraznim sredstvom nujno konča v priseganju na neko »objektivno resničnost«, na nek »resnični, naravni čas«, to pa vselej že pomeni vnaprejšnji neuspeh. Geslo bi torej bilo: *s filmom v realnost!* Jean Rouch, Chris Marker, toda tudi Eric Rohmer, so imena, ki pričajo, da je takšna pot možna.

- ¹ Pascal Bonitzer, *Le Grain de réel*, v *Décadrages*, Pariz, 1985, str. 13
² Serge Daney, *Les Nuits de la pleine lune*, v *Ciné journal*, Pariz, 1986, str. 250
³ Zelo instruktivno je v zvezi s tem prebrati opis »težav z realnostjo« ob snemanju filma o florjanovanju; Naško Križnar, *Glasnik SED*, št. 1-4/85
⁴ Citirano v zborniku Hitchcock, *Analecta*, Ljubljana, 1984, str. 118
⁵ Noël Burch, *To the distant observer*, London, 1979; v francoskem prevodu (*Pour un observateur lointain*, 1982), 176
⁶ *Un pont entre New York et l'Europe*, pogovor z Jimom Jarmuschem, *Cahiers du cinéma*, februar 1985, str. 33
⁷ *Secret de laboratoire*, pogovor z Ericom Rohmerjem, tematska številka *Cahiers du cinéma* *L'Enjeu-scénario*, maj 1985, str. 91
⁸ Margaret Mead, *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, v *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, 1975, str. 5

Stojan Pelko

LET THE FILM HEAD FOR REALITY!

The author approaches the relation between visual media and science through the ethnological film.

The basic question is how to shoot reality: by obeying the laws of ethnological research or by following the rules of visual expression?

The author, inter alia, paraphrases Hegel's statement on the relation between theory and facts — if the facts do not correspond to the film, so much the worse for the facts. It is the film that makes filmed facts facts. Any filmmaker who a priori insists on faithful portrayal of reality, or on shooting something "as it is", is doomed to fail. It is only by using the specific film language that we can really approximate reality. And whoever does not make use of these specific means of film expression is bound to cling to his ideas about some "objective reality", or some "real, natural time"; this, however, invariably predicts failure. So the slogan should be: Let the film head for reality!