

ZVITOST KAMERE IN ILUZIJA POGLEDA

Dejanje gledanja filma nam odkriva slojevit, prepleten kompleks imaginarne simbolike in realne fikcije, ki v eni izmed oblik predpostavlja vsako ravnanje družbenega življenja, vendar je njena kinematografska manifestacija še posebej zanimiva za opazovanje, ker se dogaja na majhni površini. Če obstaja ideologija reprezentacije, v kateri se film na neki način izrisuje mehanično in v kateri se lahko znak percipira v prvi dispoziciji, ki iz vsakega posameznika napravi gledalca, njen cilj v filmu pa je fiktivno percepirati globino površine ekrana, potem se vtis filma dosega z globinskim kadrom, vtis realnosti pa s filmsko fikcijo. Vseobsegajočo asimilacijo filma v sistem reprezentacije zelo močno zastopa Jean-Louis Baudry (*Effets Idéologiques produits par l'appareil de base, Cinématique 7/8*), ki pojasnjuje, da so perceptivni sistemi in ideologija reprezentacije vgrajeni v sam aparat kinematografije. Leče kamere vzpostavljajo svoje vidno polje po zakonih perspektive, ki delujejo tako, da ga ponudijo kot percepcijo nekega subjekta. Za Jeana Patricka Lebela (*Cinéma et idéologie, Sociales, Pariz 1971*) tega problema sploh ni, ker po njegovem mnenju aparat ne proizvaja ideologije niti kakršnegakoli vtisa samega po sebi. Film ni samo sistem za zagotavljanje takega vtisa, ampak se v njem dobiva najboljše in najbolj bistveno, in to bolj realno kot v slikarstvu, fotografiji ali gledališču. Vtis realnosti je bil že predmet razprav Andréja Bazina, v novejšem času pa Christiana Metzja in Jeana Mitryja, zato ga v tem razmišljanju ne bomo nadrobneje obravnavali. Tukaj nas zanima predvsem razdelitev kinematografskega prostora (površina, globina, realnost, fikcije in podobno), in to v tistem smislu, v katerem o njej govorita Noël Burch (*Praksa filma, Institut za film, Bgd. 1972*) in Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix, Union Générale, Pariz, 1976*).

Da bi lahko razumeli film fikcije, se moramo „izdajati“ za filmsko osebo (imaginarni postopek), da bi lahko film prek analoške projekcije uporabljal sheme inteligibilnosti, ki jih nosimo v sebi, hkrati pa se razlikovati od te osebe (vrnitve k realnosti), da bi se lahko vzpostavila fikcija kot taka (kot simbolična): da bi film razumeli, je tudi nujno, da fotografski predmet opazujemo kot odsoten, njegovo fotografijo kot prisotnost, prisotnost te odsotnosti pa kot označujočo. „Če je globinski kader dobro izbrabljen,“ je pisal Bazin, „je to ne le cenejši, preprostejši in temnejši način za poudarjanje dogodka, ampak poleg strukture filmskega jezika zadeva tudi intelektualni odnos gledalca do slike in s samim tem spreminja smisel reprezentacije“ (Šta je film? I., Institut za film, Bgd. 1967, „Razvoj filmskega jezika“). Globina, v kateri se pogled izgublja in ločuje, povzroča, da se gledalec ne „izgubi“ pred površino in ne sanja. Kritično stališče ali, kakor bi rekli psihoanalitiki, izmikanje obstaja bolj ali manj pri vsakem gledalcu. Realnost, ki jo ponuja ekran, nas nikoli povsem na zadovolji; lahko nas preseneti, preplaši, kakor na Lumièrovih projekcijah, vendar nas nikoli popolnoma ne zadovolji, vselej pa gre za realnost ali, kadar gre za subjekta, ki trpi, za vtis realnosti. Platon je prek metafore optične narave, prek optične konstrukcije, ki popolnoma napoveduje (pripravlja) kinematografski dispozitiv, razložil človekovo usodo, njegovo oddaljevanje od „resnične realnosti“; Freud je pokazal na dispozicijo psihičnega aparata na delovanje nezavednega in na razmerje/prelom zavedno/nezavedno. Sprejemanje fikcije, ki jo ponuja neki film, samo po sebi razume odgovarjanje na vprašanja, ki se nanašajo na tehnike „prevare“, avtentičnost kostumov, resničnost neke scene in podobno, to se pravi, ali filmu manjka realnost vtisa realnosti. Če lahko rečemo, da se realnost vtisa realnosti na določen način trudi nekaj prikriti, ne pa da se, kakor v zgodovinskih ali zlasti pornografskih filmih, pokaže vse, se vse vidi, potem je prav to tisto, kar najbolj manjka. Ekran ni zgolj bela površina, pravokotnik, ki nam omogoča, da gledamo (film), ampak je prav tako okvir, ki nas skriva pred realnostjo; ta vtis skrivanja z ekranom, ki je v filmu velikega pomena, bodisi zavedno ali nezavedno, je še posebej poudarjal André Bazin. Ko hvali Rosselinija, namiguje na zvajanje montaže na ničlo in na prenašanje na ekran resnične kontinuitete realnosti, še zlasti pa Renoirja, čigar raziskovanja na področju režije poskušajo zunaj olajšav montaže odkriti skrivnost filmske zgodbe, ki lahko izrazi vse, ne da bi razkosavala svet, odkrije skrivni pomen bitij in stvari, ne da bi razbila enotnost. Ker pa je cilj filma reproducirati „realnost“, „naravo“ ali, s čimer pridemo na isto, da se z njo zamenja (to je absolutna razlika, ki po Bazinu obstaja med filmom in gledališčem: filmsko platno mora absorbirati „naravo“, gledališka scena pa se mora tega radikalno osvoboditi), ker pa „narava“ po svoji koncepciji ni nič drugega kot sama k o n t i n u i t e t a, morata biti veliki plan in montaža potisnjena v realnost toliko, kolikor vpisujeta v filmsko tkivo princip njene diskontinuitete. Potisnjena pomeni obojena na neko intenzivno distribucijo, določeno, da služi „novi razpoki“ v ogledalu drame in narave. „Drama in narava imata potrebo po skanziji in poudarku, po harmonični diskontinuiteti, ki ju potrjuje (ki potrjuje nujno identiteto) pri njunem omahovanju. Njun naval pomeni nevarnost, da se v njej ne bo moč več mogli znajti, da se subjekt (oko) ne bo več prepoznal v fikciji 'narave', ki vzdržuje skanzijo drame. V razmerju do te harmonije se veliki plan pojavlja na naslednji način: omejuje vidno polje, o d p r a v l j a g l o b i n o“ (glej: Pascal Bonitzer, „Stvarnost“ denotacije, Filmske sveske št. 3, 1972). Pri Renoirju iskanje z globinsko ostrino slike v resnici ustreza delnemu odpravljanju montaže, menjave pa pogostnim panoramam in vstopom v vidno polje. Montaža predpostavlja spoštovanje enotnosti dramskega prostora in kajpada tudi trajanja. Bazin je prvi razumel vrednosti „totalnega vid-

nega polja“. Nikakršnega dvoma ni, da filmska slika odkriva nekaj drugega in ne tistega, kar prikazuje; zagotovo vselej napotuje k bistvu prikazani stvari. Vendar pa Bazin, kakor pripominja Jean Mitry (*Estetika i psihologija filma III.*, str. 7, Institut za film, Bgd.), na „bistvo“ ni gledal kot na stvar pojmovanja, ampak kot na idealno idejo „po sebi“, ki obstaja pred predmeti. „Slike ne vrednotimo predvsem po tistem, kar dodaja k realnosti, ampak po tistem, kar se v njej skriva.“

Noël Burch je bil prvi (če izvzamemo Eisensteina), ki je v montaži in gibanju z dinamičnimi termini (v Burchovi terminologiji strukture ali dialektike) analiziral vlogo prostora zunaj kadra, in sicer v enem ključnih del v zgodovini filmskega jezika, Renoirjevem remek delu *Nana*. Burch deli prostor v filmski umetnosti na dva: na prostor v kadru — vse tisto, kar se vidi na ekranu — in na prostor zunaj kadra, ki se deli na šest „segmentov“, neposredne meje prvih štirih „segmentov“ so določene s posredovanjem štirih robov okvira: to so imaginarne projekcije v prostor, uokvirjen s štirimi stranicami ene „piramide“. Peti segment, prostor zunaj kadra „za kamero“, se razlikuje od segmenta prostora okrog kadra celo tedaj, kadar se osebe v njem gibajo z leve in desne strani kamere. Šesti obsega vse tisto, kar je za dekorjem (ali kakšnim elementom dekorja): oseba prispe vanj, kadar vstopa skozi vrata, kadar zavije za vogal ulice, kadar se skriva za kakšnim stebrom ali za kakšno drugo osebo (Burch, navedeno delo, str. 16). Burch izhaja iz tistega, česar Bazin ni mogel videti in česar klasični film ni hotel videti: iz montaže, diskontinuitete, iz „pravila tridesetih stopinj“, ki je imelo pomembno mesto v besednjaku na primer Eisensteina, prvega filmskega umetnika, ki je mislil na kompozicijo slike skozi rakord. V **Oktobru** (Oktjabr) je niz slik, na primer zvonika katedrale, posnetih iz spodnjega rakurza, sestavljen iz enostavnih obratov diagonal, medtem ko je v halucinantni sekvenci z oblubljenimi kolesi uporabljena preprosta, a zelo zapeljiva igra permutacij koles, ki se bleščijo na črnem ozadju. „Gre za pravilo, ki se je empirično potrdilo v dvajsetih letih in ki zahteva, da se vsaka nova os na enem in istem predmetu razlikuje od prejšnje po kotu najmanj tridesetih stopinj. Ljudje so v resnici opazili, da spremembe kota za trideset stopinj (razen, kadar gre za 'rakord na osi') izzivajo tisto, kar po navadi imenujemo 'skok', potemtakem neke vrste nelagodnost, ki izvira iz pomanjkanja obsega in jasnosti te spremembe: novi kader ni dovolj neodvisen, zlasti kadar je tudi podobne velikosti kot prejšnji. Vendar pa bi prav tako lahko tudi trdili, da se ta nelagodnost poraja iz plastične nekoristnosti takega 'rakorda', predvsem pa iz frustracije očesa, ki zahteva čutne spremembe kraja v obrisih, kadar se ta sprememba zgodi, kakor tudi, da so napetosti, ki izvirajo iz teh sprememb kraja, čisto in jasno nakazane“ (Noël Burch, navedeno delo, str. 32). Kaj naj bi glede na predmet, ki ga obkroža, morala pomeniti ta frustracija očesa? Oko, s katerim obravnavani subjekt (gledalec) zagotavlja pogled v obvladano iluzijo objekta skozi prizmo globinskega kadra. „Kadar neka realnost izstopi iz vidnega polja kamere, sprejmemo, da beži v vidno polje, vendar pa še zmeraj obstaja identično sama po sebi“ (André Bazin, navedeno delo). Toda gledati film ne pomeni opazati kvadrata, kota kamere ali razdalje; prostor med ravnino ali predmeti na ekranu se percipira kot realen, in od tod lahko gledalec vidi samega sebe (glede na ta prostor) kot fluidnost, širjenje, elastičnost. Kadar gledalec odkrije kvadrat — prvi korak pri branju filma — izgine zmagovalje zaradi njegove prejšnje posesti slik. Gledalec odkrije, da kamera skriva stvari in je zaradi tega nezaupljiv do nje in tudi do samega kvadrata, ki ga zdaj razume kot arbitrarnega. Burchova trditev je zato povsem upravičena, ker sodobni film v resnici zelo pogosto uporablja „pravilo tridesetih stopinj“, vendar pa bi problem lahko postavili tudi drugače: če poudarek stavimo nanj, se radikalno spremeni perspektiva filma. Če izvzamemo sovjetska raziskovanja (predvsem Eisensteinova, so vse do Bazina film razumevali prek globinskega kadra, s pomočjo katerega so, Bonitzer bi rekel odprto oko (ekran), globino glede na realnost pojmovali kot nekontinuirano, ker gre za tehniko nasprotij stvarne realnosti. Pozornost je usmerjena na globino fikcije, kadar pa se ta, kakor si želi Burch, usmerja na površino celuloida ekrana, se spremeni perspektiva, realnost pa se pojavlja globoko v ravnini. Z „zvitostjo“ kamere in montaže se doseže, da to ni več avtonomni kadra (ki je lahko dobro povezan), ampak iluzija pogleda, ki se na ekranu razpršuje z nizanjem slik; s spremembo kota tridesetih stopinj se oko ne osvobaja; veže se na predmet, od njega je odvisno. Skok, o katerem govori Burch, ni svoboda, pozabljena moč skoka, ampak prejšnjega, lapsus. Od tod tudi vtis, ki poraja hipotezo o kontinuiteti realnosti zunaj kadra, zunaj robov ekrana, v katerem gledalec živi naprej, identično s samim sabo v svoji odsotnosti iz kadra, kar pripomore, da prostor zunaj kadra doživlja kot prostor negotovosti in strahu. Klasično gledališko prizorišče vsebuje prostor off: kulise so okvir, v katerem se v bistvu diskurzivna drama napaja z dejanji. Na neki način je tudi film del te klasične gledališke scenografije: montaža, različna velikost planov, gibanje kamere omogočajo, da se radikalno transformira tisto, kar Burch imenuje „dva prostora“: prostor in ter prostor off. Trganje scenografskega okvira osvobaja fluidnost, širino in plastičnost. V gledališču je prostor off off brez obratov; nasprotno pa ta v filmu vstopa v dimenzijo časa in gibanja, zunanost kadra postaja kader in narobe, in to z igro kader-protikader, ki je zgolj figura v sistemu (sistemih) klasičnega filma. Sistem „šivov“ Jeana Pierra Oudarta na primer pomeni privilegiran zgled načinov, s katerimi je premaknjen vir po-

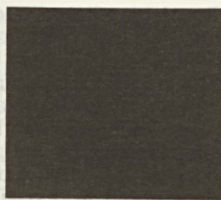
gleda, da bi se proizvodnja filma skrila pred pomenom. To obstajanje kadra iz zunanosti kadra in **vice versa** Burch razglasa za dialektično in poudarja, da gre tukaj za kvalitativno modifikacijo razumevanja zunanosti kadra. „Prostor zunaj kadra se deli na realni in imaginarni prostor. Ko roka impresaria vstopi v kader, da bi vzela posodo za jajca, je prostor, v katerem je on in ki določa, imaginaren, ker ga še nismo videli, ker še vedno ne vemo, čigava je ta roka. Toda v trenutku, ko se pojavi rekord na osi in nam odkrije sceno v celoti (Mifa in impresario stojita drug poleg drugega), postane ta prostor retrospektivno realen. Proces je enak kot pri postopku kader-protikader, ker 'protikader' ustvarja prostor off kot povsem realen, čeprav je bil v 'kadru' zgolj imaginaren. Včasih pa ta prostor zunaj kadra lahko ostane tudi imaginaren, če nam noben širši plan na kateri drugi osi (ali gibanje kamere) ne pokaže osebe, ki ji pripada roka, predmeta pogleda off ali segmenta off, h kateremu se je napolnila oseba, ki izstopa (na primer neznan roka v senci plesa, saj v resnici nikoli ne vidimo tistega, ki mu pripada, niti — vsaj izrecno ne — prostora, v katerem je človek (Burch, navedeno delo, str. 19). Ta sistem kader-protikader določa izkušnjo gledalca tako, da njegovo zadovoljstvo, odvisno od njegove identifikacije z vidnim poljem, prekinja, kadar gledalec zagleda kvadrat. Na podlagi te percepcije Burch ugotavlja prisotnost odsotnosti in tistega drugega polja, s katerega gleda odsotni. Drugi kader odkriva osebo, ki se izkaže za lastnika pogleda, kar ustreza prvemu kadru, to se pravi, da oseba v drugem kadru zavzema mesto odsotnega, ki ustreza prvemu kadru. Ta oseba retrospektivno preobrazo odsotnost, ki ustreza prvemu kadru. Ta oseba emanira v neko prisotnost (glej: Daniel Dayan — Kod staratelj klasičnega filma, Filmske sveške, št. 1, 1976). „Realni“ in „imaginarni“ prostor ne obideta „nastajanja kadra“ zunaj kadra (zunanost kadra ni isto kot pogled od zunaj), ampak sama po sebi razumeta različen obstoj zunanosti kadra v kadru, ki artikuliira kinematografski prostor z zamenjavo pogleda (gib kamere, sprememba osi); „imaginarno“ pomeni, da brez kadra ne moremo govoriti o prostoru zunaj kadra. Vendar pa, ko Burch pravi, da je glede na realni prostor treba protikader razumeti retrospektivno, spregleda dejstvo, da gre tukaj za neke vrste prevaro: da bi ta prostor z uporabo rekorda postal realen, ne more biti nič manj imaginaren ali, natančneje, fikcijski; nekaj realnosti kljub vsemu ostaja zunaj kadra.

Film kot zapis vzpostavlja razmerje med pripovedjo in filmskim jezikom z verbalnim jezikom, če pri tem upoštevamo dejstvo, da vsak posameznik razpolaga z najbolj subtilnimi mehanizmi jezika, njegovim bogastvom, retoričnimi oblikami in različnimi oblikami organiziranja sintakse. Ta brezčasovni in brezoblični jezik se aktualizira in individualizira v besedi in v zapisu. V filmu v resnici obstaja nekakšen „ekvivalent jezikovnemu sistemu“, vendar film ni podoben prav nobenemu jezikovnemu sistemu. Ta ekvivalent pomeni načelo vizualne ali avditivne analogije; jezikovni sistem ima podobno vlogo pri govoru, vendar pa njegova notranja podlaga ni vizualna analogija, ampak, narobe, sklop razmerij, ki jih je mogoče označiti kot poljubna. Že v Saussure je ugotovil, „da za človeka ni naraven govorjeni jezik, ampak sposobnost, da ustvari jezik, to je sistem različnih znakov, ki pripadajo različnim idejam“. Film potetake ni jezik, ki se govori — toda mar ni film jezik, ki se piše? Če bistvo filma razumemo globalno, lahko rečemo, da film govori. Ekran kot področje zapisa pomeni razmik med ne-vidom in pri-vidom, prostor razlike, tako govorjenja (živega in navzočega) kakor tudi videnja (oblikovanega po zgledu na lik nečesa prisotno živega, oblikovanega od zunaj). Ekran ustvarja prostor branja, kolikor brati že domneva razmik in razliko in njuno nezvedljivost na tako imenovano „jasno sliko smisla“. Če parafraziramo Jacquesa Lacana, lahko rečemo, da je učinke ekrana nujno treba začeti misliti zunaj terminov govorjenja in videnja, kakor tudi zunaj njune vzajemnosti znotraj zamisli in hotenja glasu (prisotnosti), da lahko neposredno, nenadomestljivo prebiva v identiteti s seboj, v inteligibilnem skladu med „duhovnim očesom“ in „notranjim ušesom“. Jezik, izkjučno pisan, se ne prilagaja jeziku, ki je „popoln ideografski sistem, v katerem se enotnost vsebine meša z enotnostjo ekspresije slike s stavkom (sekvenco, scena ali, kakor bi dejal Christian Metz — „velika sintagmatika“, ker montaža posreduje na ravni celega filma in zmerom znova določa vsakega izmed njegovih delov. Freud je videl nezavedno tako, da je sanje pisal v slike, v ideograme, ni pa jih izražal z besedami. Tek filma kaže določene podobnosti s „primarnimi procesi“, kakor tudi s tisto sposobnostjo „ustvarjanja figur“, ki je za Freuda pomenila eno izmed specifičnih značilnosti elaboracijskega procesa, ki se dogaja v sanjah. Delovanje sanj je prej mogoče primerjati z zapisom kakor z govorom, in to bolj s hieroglifijskim kakor s fonetičnim. Sistem podzavestnega je kot nekakšen ekran med sistemom nezavednega in zavestjo. V **Razlagah sanj I** je zapisal: „Če se zdi, da so načini izražanja prizorišč v sanjah predvsem vizualne slike in ne besede, potem je primernejše, če sanje raje primerjamo s sistemom zapisa kot pa s sistemom jezika. Gre za to, da je razlaganje sanj povsem analogno nekemu figurativnemu zapisovanju v starih časih, kakor so egiptovski hieroglifi.“ Misel iz sanj je uporabna vse dotlej, dokler je izražena abstraktno, kakor hitro pa jo pretvorimo v jezik slik, se med tem živim izrazom in preostalim materialom iz sanj laže kakor prej vzpostavljajo dotiki in identiteta, ker so „konkretni termini v vseh jezikih zaradi njihovega razvoja bogatejši z asociacijami kakor pojmovni.“ Slika ne domneva navzočnosti osebe, kateri je



namenjena. Gibi se morajo videti takrat, ko so storjeni, ali, kakor pravi Ernest Kries: „Besede se morajo slišati takrat, ko so izgovorjene, slike je mogoče prebrati pozneje“. Mar ni jezik govor filma, kakor tudi nezavednega, vendarle zapis jezika, neizgovorjenega prav zato, ker, kakor ugotavlja Susan Langer, nediskurzivnih simbolov v nasprotju z diskurzivnimi ni mogoče definirati z drugimi simboli iste vrste. To je veliko težje dokazati, kakor trditi, da se diskurzivne misli na ekranu razvijajo v slike, kakor tudi to, da je mogoče izdelati „avtomatski zapis“ ali zapis „svobodne besede“, kakor so razlagali nadrealisti in futuristi. Toda ali ni v filmu vendarle težko razviti misli kakšnega Descartesa ali Sartra? Tisto, kar se začenja s strukturo in funkcijo znakov in skupine znakov, je v bistvu ujemanje med jezikom besed in jezikom filma. Oba znaka sta sestavljena iz senzibilne oblike in inteligibilne vsebine; v obeh poteka kombinacija s sporočanjem. Pri jeziku besed sprememba interpunkcije pogosto spremeni pomen (vsebinsko) stavka. Sprememba besednega reda v večini primerov povzroči spremembo vsebine stavka. „Na področju verbalnega“, piše Metz, „se zapis razlikuje od tistega, kar imenujemo jezik, ker tisto, ne obstaja v njem. Natančneje povedano, značilnost filma je, da je tisto, kar je odvisno od jezika, zapis.“ Zanesljivo je, da slika nosi v sebi stopnjo abstraktnosti: slika in preslikano nista v povsem analognem razmerju. Slika ni duplikat preslikanega, temveč znak, v katerem se preslikano razume. V tem pogledu razlika med besedo in sliko ni prevelika. Proces razumevanja domneva pri besedi uporabo pojma, ki smo ga poznali že prej; pri sliki se zahteva razumevanje pomena nekega dajanja percepcije ali, kakor bi dejal Jean-Marie Peters, „beseda daje pojem neke stvari (neko iz misli izvedeno abstrakcijo), slika pa perceptivito (neko iz opazovanja izvedeno abstrakcijo). Ker besede in slike dajejo pojme oziroma perceptivite neke stvari, se na ta način ustvarja polje za oblikovanje mišljenja, občutkov ali želja, njihovo sporočanje pa je rezultat ustvarjalčeve spretnosti. Pisanje ali branje knjig (prav tako tudi filma) je nenavaden abstrakten mehanizem, ki pelje k temu — to pa je tudi njuna paradokсна lastnost — da se vidi brez gledanja, sliši brez poslušanja, spozna brez spoznanja. Nekaterih mest, o katerih pisec noče sporočiti ničesar, stvari, o katerih noče govoriti, bralec (oziroma gledalec) nikoli ne spusti izpred oči. To je neizogibnost nekega odkritja, ki se ne proizvaja in je zato estetsko dejstvo. Osvobajanje teksta od ustenosti izzove preobrat tako razmerja med govorom in subjektiviteto kakor tudi svetom. „Na ta način se,“ kakor pravi Paul Ricker, „spreminja odnos med subjektiviteto avtorja in subjektiviteto bralca; tisto imaginarno je bilo tudi samo ustvarjeno z literaturo, to je literarno imaginarno.“ Ta misel nas uvaža v razmišljanje o problemu bistva prisotnosti v filmu in njegove lažne narave. Film živi kot beseda v neki odsotni prisotnosti. Slika kot beseda je njen nadomestek. Jacques Lacan pravi: „Z besedo, ki je že neka prisotnost, se bo imenovala le odsotnost.“ Fotorealizem filma, ki povzdiguje prisotnost lahko odsotno izbrše le za hip. Zahtevo, da se pripoveduje z govorom in z zapisom, je mogoče uresničiti le, če se zanemari odsotnost na ravni zapisa. Robert Bresson se s filmom **Dnevnik vaškega duhovnika** (Journal d'une curé de campagne) pokazal, da film ni spektakel, ampak zapis, popolnoma primeren za to, da s sliko izrazi najskrivnejše občutke. S slikami se najprej ilustrirajo pisane strani, v katerih mladi duhovnik govori z gromkim glasom; zatem živi glas off preneha podvajati dogajanje, ki ga prikazuje slika. Dogaja se premišljevanje, ki se prebira prek dolgih kadrov, s čimer se preteklost spreminja v sedanost. Da bi bilo lažje brati ta dva časa iz dnevnika, ustni komentar pogosto „pada“ na neko nevtrarno sliko, prazno in, v dramskem smislu, nepomembno: vrata, zid, pohištvo, hodnik. Včasih se vzpostavlja skrajna svoboda izražanja: z dnevnikom se neposredno poudarjajo dejstva, na katere spominja. V tem pogledu je čudovita scena, v kateri duhovnik „rešuje“ grafico: najprej postane mlahav, se onesvesti, zatem pa njegov glas spet pridobi svežino, ki umirja, tolaži. Kadar duhovnik govori, njegov glas a posteriori dnevnika preverja besedo, kadar se oglašja, graja ali tolaži; nenehno se čuti prisotnost iluminantne izkušnje, ki vzpostavlja estetsko legitim-

ŽIVEL CESARI



nost. Ugotavljamo, kako revna je scena, ki je omejena s sliko in objektivnim dialogom. Z **Mirno žensko** (Le Femme douce) Bresson nadaljuje estetsko avanturo v povsem drugi smeri. Dnevnik se piše; dnevnik bo bran. Film ne „gre“ iz življenja v dnevnik, ampak iz končanega in izpisanega dnevnika (taka pripoved odlikuje tudi Dostojevskega) v življenje in s tem omogoča, da se življenje gradi na filmu. Pripoved, preoblečena v notranji monolog, sesekljana na dele, ki ji zmerom znova dajejo kronološko verodostojnost, niti drame v sedanjosti niti zgodbe iz preteklosti, temveč čist in subjektiven spomin nekega bitja zunaj konkretnosti časa, ki ga trpinči lastna sedanjost. Kadar gledamo slike iz sedanjosti — truplo mrtve ženske, na primer — je naša prva reakcija, da se umestimo v preteklost filma.

Danes je težko govoriti o pojmu „čiste umetnosti“; ni čiste poezije, ni čiste glasbe, ni čistega romana, temveč zgolj mešanje njihovih kvintesenc. Lahko bi rekli, da film, razumljen kot zapis, opravlja metamorfozo prej v smeri poezije in glasbe kakor pa v smeri refleksije in abstrakcije. Že Feyder je razmišljal o tem, da bi na film prenesel Montesquieujevo delo **Duh zakona**, Astruc **Družbeni dogovor** Jeana Jacquesa Rousseauja, Eisenstein pa Marxov **Kapital**. Veliko let pozneje je to smer nadaljeval, na neki način pa v svojih kinematografskih esejih tudi praktično udejanjal, Godard s filmoma **Kitajka** (La Chinoise) in **Eden in eden** (One + One). Nemara bo kakšen sodoben režiser poskušal tudi s Kierkegaardovim **Dnevnikom zapeljivca** ali Blochovim **Duhom utopije**. Film potrebuje besede, pojme, če hoče uporabiti stvarni govor. Pod določenimi pogoji lahko pri tem odigra zelo pomembno vlogo tudi slika. Ejhenbaum je v tridesetih letih našega stoletja pisal, da je napačno mišljenje, po katerem je film kot umetnost povsem ločen od besede. Njegova trditev, da je napačno reči, da je nemi film nem, težnja filma pa je izključitev izgovorjene besede, drži še danes. Do stopnje, na kateri se film ne izčrpa v faktografiji in uporablja pomene, je film verbalna umetnost. Njegova beseda je nujno pisana; gledalec jo mora brati. Eisenstein je trdil, da se mora film izkazati z jezikom, ki je zelo blizu formiranju in organiziranju pojmov, da je jezik veliko bliže filmu kakor gledališču ali slikarstvu, da se jezik ne zadovoljuje s tem, da prenese pojem, ampak da je način za konstrukcijo pojma. V **Montaži atrakcij** je zapisal: „Ostaja razumevanje montaže ne le kot sredstva za doseganje učinkov, ampak predvsem kot govornega sredstva za izražanje misli s posebnim načinom filmskega jezika, s posebno obliko filmskega govora. V filmu se mora izraziti sistem svobodne primerjave, kakršno pomeni vsaka navadna fraza normalnega pisanega montažnega govora. Ta proces pa je zanesljiv tudi za zgraditev vsakega govora nasploh, predvsem za knjižni govor.“ Na kakšen način filmska slika podvaja stvarnost — ali se lahko vsili simbolu in postane pojem? „Za ceno njenega osiromašenja in derealizacije“, piše Barthélemy Amengual, „lahko rečemo, da tako kot beseda povzroči smrt stvari, tako mora tudi stvar izginiti, da bi bila predstavljena.“ Eisensteinova koncepcija montaže je poskušala mehanizmu jezika iztrgati skrivnost proizvodnje smisla. V zlatem obdobju ruske šole montaže (1924—1934) se filmski govor nikoli ni odrekel procesu (pri Eisensteinu tistemu, ki sestavlja njegovo nepresezno izvornost) pomena konkretnosti, eksistencialne bojazni žive materije. Spopadanje pojmov zaradi sugeriranja nove ideje in povezovanje gibanja na podlagi kontrapunkta in harmonije, združevanje stopenj montaže na podlagi skupnega mehanizma apercipij se pojasnjujejo strogo materialistično. Nasprotno se dogaja v sodobnem filmu, pri katerem se slika uničuje na račun besede. Neki stavek Jacquesa Lacana je podoben Eisensteinovim ugotovitvam: „Da bi se simbolični predmet osvobodil svoje uporabe, se mora beseda osvoboditi od tistega hic et nunc; diferenciacija ni v zvočni kvaliteti, temveč v njenem izginulem bitju, v katerem simbol najde permanentnost pojma.“ V tem pogledu je montaža bila in ostaja najprimernejše sredstvo za odstranjevanje „fotografskega“ bitja filma. Film nam prikazuje svet v gibanju samem; vsako gibanje gledalcu nekaj pove, in ker je jezik gibanja jezik čustev, čeprav je čustvene pomene te-

žko prevajati v kategorije jezika besed, čutimo njihov smisel celo za ceno dajanja govornega izraza. Ker je poudarjanje časa odvisno od prostora, je omogočilo, da se je film približal romanu in verbalnemu govoru.

Tak fragment najdemo pri Proustu: „Že v prvem trenutku, ko so se moja usta začela približevati licem, ki so ji jih moji pogledi predlagali, naj jih poljubi, premikajoč se, so zagledala nova lica; vrat, opazovan iz večje bližine in kakor skozi povečevalno steklo, pokaže v svojih velikih kapljicah znova moč, ki spremeni naravo lika.“ Tukaj v popolnosti srečamo tisto, kar se označuje kot gibanje kamere naprej do velikega plana v enem subjektivnem kadru; gibanje naprej, katerega premik in povečevalno učinek postopno spreminjata videz opazovanega predmeta. Če pa imajo postopki, ki jih uporablja film, za cilj prevajanje oblikovanja ideje v filmske izraze, to dolgujejo miselnim in ne literarnim figuram, ki so zgolj njihova verbalna uporaba. Normalno je, da se od filma do literature te „miselne figure“ pojavljajo v različnih oblikah, ker je govor skoval človeško duhovitost; mislimo s pomočjo govora in z njim. „Na podlagi tega je mogoče reči,“ kakor pripominja Jean Mitry, „da izvirne značilnosti filmskega izražanja izvirajo iz načina oblikovanja idej, na katere nas je navadil govor.“ Navedene značilnosti so zgolj transpozicija določenih struktur, ki so izključno literarnega izvora. Bolj izvirni so tisti režiserji, ki ne pripovedujejo zgodbe, ampak se trudijo, da se zgodba vzpostavi. V Resnaisovih filmih **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima, mon amour), in **Lani v Marinbadu** (L'Année dernière à Marinbad) nas pravilna dikcija oseb in dolgočasno govorjenje vendarle preslepita, vsaj toliko, kolikor tudi recitacija glasu off, kajti osebe se trudijo, da bi v prostor in trajanje prenesle abstrakten dialog, izvrstna vožnja kamere pa ne poudarja le drže in zunanega videza oseb. S pripovedjo se vzpostavlja delovanje vidnega spomina, ki označuje brezčasovno sliko; pripoved se piše, kaže pa le toliko, kolikor se nanaša na slike. Odkrivanje očitne analogije je postopkov, ki v filmskem jeziku ustrezajo raznim kategorijam planov, kotov snemanja, menjavanjem splošnih in velikih planov, kadrom in protikadrom, panoramam in vožnjam kamere, gornjim in spodnjim rakurzom, učinkom montaže, v delih Vergila, Homerja, Racina, Hugoja, Byrona, Shelleyja, Dickensja, Puškina in drugih pomenijo s filmskega stališča uporabo metod literarne analize, pri čemer analiza lingvističnih kategorij, uporabljanih v filmu, meri besede, določa sintakso in slovnično usklajuje besede. Ker pa filmski jezik ni jezik, v katerem se pogovarja, ampak prej jezik pesmi ali romana, pa tudi slike, čeprav je razporejena zato, da bi se vzpostavil pomen, morajo pustiti določen pas nedolocenosti, ki bolj spodbuja k razmišljanju, kakor zaokroža in natančno določa neko racionalno definirano misel. Z razdelitvijo filma na scene in sekvence se izraža filmski stavek, vendar to s pomočjo vizualnega izraza. „Vrsta slik, natančnih kot stavek v knjigi, valovitih kot glasbena fraza,“ piše René Clair, „zadoščajo za izražanje najbolj kompleksnih in najglobljih čustev. Tisto, česar gledalec ne more niti razumeti niti sprejeti v Freudovih teorijah ali v Proustovih romanih, lahko vdihne slika uspešneje kakor beseda.“ V današnjem filmu ne obstajata racionalen in spekulativni govor, v njem ni ničesar od tistega, kar je hotel Eisenstein uresničiti z Marxovim **Kapitalom**, ker je „predfilmsko“ nemogoče najti v preprostem dejanju izražanja, temveč v izražanju nečesa, kar bi film lahko dovršeno prenesel. Zdi se, da besede Jeana Mitryja, ki jih navaja v **Estetiki in psihologiji filma I**, najboljše označujejo problem filma kot zapisa: „Če umetnost v resnici prevaja gibanje, ga prej označuje, kakor izraža, označuje pa ga samo zato, ker ga ne obvlada. Nasprotno pa ga film ne ne označuje: film ga predstavlja. Če ga označuje, dela to z gibanjem, s pomočjo gibanja. Medtem ko je bilo gibanje tam namen, je v filmu šele začetek.“

Lingvistično preučevanje zakonov strukturiranja s stališča definicije in opisa in če se nanaša na književnost — imenujemo poetika. Cilj nadaljnje razmišljanja je raziskati, v splošnih obrisih, film in njegovo metodo, in to ne s stališča njegovega „predmeta“, razmerja med literaturo in filmom (adaptacija, filmski slog romana in drugo), niti problema žanra, temveč odgovoriti na vprašanje: ali je poetika filma sploh mogoča.

Najprej je treba povedati, da uvajanje tega pojma v leksiko humanističnih ved pomeni kršitev metodološkega načela, ki pravi, da ne smemo, razen v primeru narodne nujnosti, pomnoževati pojmov. Sam izraz „poetika“ se razume a priori, ker zaradi različnosti razlag ni običajen. V tem primeru se problem nikoli ne zastavlja **ex nullo**, vendar pa ga je mogoče pojasniti v okvirih neke določene teorije. Mogoče bi bilo tudi postaviti tezo — ki jo teorija bolj ali manj razlaga — da razumevanje, ki karakterizira „jezikovno preučevanje zakonov strukturiranja književnega teksta“, izvira iz premišljevanja o različnih problemih, ki bi jih bilo mogoče per analogiam postaviti tudi v zvezi s filmom. V tem primeru mora teorija filma odgovoriti na tri vprašanja: ali ima film neko raven organizacije tekstualne narave, v kolikšni meri strukturiranje tega domnevnega filmskega teksta določa specifično filmsko besedo in kaj omogoča prikazati delovanje vseh mogočih filmskih oblik in opisati neki film. Če odgovor na ta vprašanja domneva prihod na območje neke teorije, njeno koherentnost in razvoj, potem je že mogoče govoriti o semiologiji filma.

Po Dominiqueu Chateauju je s „tekstom“ treba razumeti definicijo, ki vsebuje jezikovno formo nekega sklopa, to je stavek kot mersko enoto tega sklopa, sporočilo, v katerem se verbalna vsebina razlikuje od neverbalnega in

CESAR JE MRTEV, ŽIVEL CESAR!

v katerem ima sporočilo funkcijo označevanja in naposled tudi obliko jezikovnih elementov kot komunikacije. Taka gramatika jezikovnega teksta vsebuje tri vidike: gramatiko filma (ali filmski tekst), semiološki sistem in teorijo, ki vsebuje vse skupaj. Gotovo je, da pojem filmske besede (v Met-zovem smislu) bolj kot katerikoli drug povzema konceptualno sintezo semioloških lastnosti, hkrati pa odkriva tudi strukturo sporočila. Roman Jakobson je z uporabo distinkcije, ki so jo ustvarili logiki, lingvisti pa prevzeli in jo označili za temeljno — načelo zadrževanja metajezika v jeziku — jasno pokazal, da je metajezikovna funkcija del vsakdanje uporabe jezika in poteka po načelu vsebovanja teorije v predmetu. Teorije filma pa v filmskem jeziku ni. Film je mogoče brati kot knjigo ali poslušati, vendar postane umetnost le skozi sintezo slike in zvoka. Raymond Bellour poudarja problem filmskega metajezika in nemožnost tekstualnega navajanja nekega filma kot težavo pri opisovanju slik in zvokov. Problem filmskega metajezika ni v neobstoju filma kot takega, kolikor je film tekst, temveč njegovi nemoči, da bi zasnoval svojo lastno teorijo. Na splošno se od teorije teksta pričakuje pojmovni sistem, sestavljen iz treh nujnih pogojev: gramatika mora znova prikazati verbalni vidik, nujno je nameniti pozornost razmerju med semantiko in sintakso, teorija teksta pa se mora pridružiti gramatiki. Zasnovanje gramatične teorije filma je odvisno od obstoja nekega sistema, ki ga je mogoče imenovati filmski jezik. Ta hipoteza se na prvi pogled nemara zdi v nasprotju s semiološkimi postulati, vendar pa prav združevanje semantike in sintakse filma odkriva specifični vidik filmske besede. Eno izmed temeljnih vprašanj, ki jih postavlja semiologija filma, je: Ali teorija montaže temelji na istem stališču kot teorija jezika? To vprašanje je mogoče zamenjati z drugim: Ali nas teoretični montaže poučujejo o strukturi filma? Ne gre le za ocenjevanje vrednosti konceptualnih sistemov Eisensteina, Pudovkina, Vertova in drugih glede na jezikovno vsebino njihovih raziskovanj, ampak tudi za ocenjevanje njihovega deleža pri teoriji strukture filma. Njihova (zlasti Eisensteinova) teoretična razmišljanja odkrivajo v teoriji jezika konceptijo, ki niti najmanj ne zaostaja za fonologijo, sintakso ali semantiko. Lingvistika danes v precejšnji meri prispeva k sodobnim semiološkim raziskovanjem filma. „Velika sintagmatika“ Christiana Metzja na primer izvira iz eksplicitne lingvistične metodologije. Manj pomembni se zdijo argumenti o zavračanju teorije montaže, ki ločuje svoje psevdोजezikovne sestavine, kadar je beseda o strukturi filma in njenem prepuščanju skozi rešeto semiološke analize. Če v filmu ni „delov filma“, to ni zaradi tega, ker ni nesprejemljivih avdiovizualnih kombinacij v okviru formalnega sistema. Drugače povedano, netočno je reči, da film nima formalnega sistema, kar je očitno mogoče spraviti v zvezo s pomanjkanjem vsakodnevnne uporabe filmskega jezika in dejstvom, da je film relativno osvobojen okov storge posledičnosti, vendar pa je kljub temu mogoče ostati pri hipotezi teorije filmskega teksta.

To ne pomeni, da je treba na kakršenkoli sintaksičen ali semantičen način obravnavati filma gledati v tej luči, še manj pa, da gre za reference na specifični ravni filmskega jezika. Zato nas lahko v enaki meri zanimata teorija montaže in semiološka analiza značilnosti avdiovizualnega filma. „Velika sintagmatika“ znova pojasnjuje abstraktne „filmske segmente“, posebej pa se zadržuje pri strukturalnem opisu, kar ne pomeni, da jim ta daje, eksplicitno ali implicitno, status stavka, čeprav spoštuje postulat gramatične nediskriminacije. Tzvetan Todorov poudarja, da imajo lingvistični teksti organizacijo, ki jo morajo celo sami šele spoznati; tega ne počnejo z močjo svoje literarnosti, temveč z dejstvom, da tekst v njih zares obstaja. Vendar pa je nujno preučevanje tekstov, tako literarnih kot tudi neliterarnih. Čeprav v notranjosti tekstualnega polja filmskih sekvenc ni lahko opaziti, jih je mogoče graditi po analogiji z literarnimi stavki. Odločilni sta suprustukturalna raven (prozodija, narativni sistem itd.) in makrostrukturna raven (strukturiranje, tema itd.). „Velika sintagmatika“ predlaga — zgolj za narativni film — definicijo teksta v obliki gramatičnega stavka, tako da prikazuje shemo razdelitve slik v sekvence. Zaradi poudarjanja deskriptivne ustreznosti tega modela je opazen obstoj dveh različnih ravni: možne forme sekvence v gramatiki teksta in posplošitve na ravni makrostrukture. Očitnost jezika filma v literarnem tekstu pravzaprav napeljuje na misel, da se dve v temelju inkompatibilni obliki lahko združita v eno samo.

Medtem ko književnost organizira specifičen semiološki sistem, filmski jezik ne obstaja zunaj „umetniške“ uporabe. Natančneje povedano, filmski jezik a priori ne obstaja, ampak vsak režiser ustvarja svoj lastni jezik. „Velika sintagmatika“ na teoretičnem področju uresničuje projekt, podoben Eisensteinovim omejitvam, ki so njenem telesu skoraj vsiljene. Specifičnost teme v resnici „prevaja“ namene režiserjev, da bi v okvirih svojih možnosti izkoristili kombinatni potencial filmskih slik. Iz tega srečanja poetične metode in predmeta filma, opravljenega na področju semiološke teorije, jasno izhaja, da je strukturalne modele mogoče preučevati tudi na področju eksplikativnih možnosti semiologije filma. Problem, postavljen na ta način, sicer oblikuje konvergentno serijo in izenačuje to problematiko s problematiko poetike; prva se nanaša na „veliko sintagmatiko“, druga pa na problem avdiovizualnega.

Tse Hsi je Kitajski vladala približno toliko časa kot kraljica Viktorija britanskemu imperiju. Bila je tako nenavadna — bizarna, lakomna, nora — da je še osemdeset let po smrti živela v kitajski mitologiji kot pravična prikazen; celo Bernardu Bertolucciju se zasvetijo oči, kadar pripoveduje o njej.

Tse Hsi se je sredi prejšnjega stoletja s položaja konkubine tretje stopnje — po dvornem ceremonialu jih je bilo 27 — prirnila do cesarjeve prvakinje, saj mu je edina rodila sina. Marsikdo je seveda skrivoma podvomil o njegovi legitimnosti. Ko je cesar umrl, je Tse Hsi odločno postavila na prestol šestletnega sina in prevzela regentstvo. Kar ni mogla doseči s spletkami, je dosegla z bodalom in strupom.

Mladi cesar pa je prav nepričakovano umrl, natanko takrat, ko je bil dovolj star, da bi lahko sam prevzel oblast. Tse Hsi je hitro postavila na prestol drugega dečka iz svojega rodu — tokrat petletnega — in nemoteno vladala naprej. Ko je drugi mali cesar odrasel, postal samovoljen in začel kazati željo po lastni moči, je dala Tse Hsi odobiti nemalo glav, saj se je le tako lahko obdržala za krmilom. Cesarja je za zadnjih deset bednih let življenja zaprla v paviljon z zazidanimi okni sredi dvornega parka. Enkrat na mesec mu je dovolila, da je prišel k njej in se ji lahko poklonil.

Tse Hsi je s svojo vlado v pol stoletja razsejala uničenje in razdejanje po Kitajskem. V njenih mladih letih so našli nemalo postavnih mladeničev, kar jih je

ponoči vabila v palačo, ob zori obglavljenih in plavajočih v vodnem jarku. Na starost je od svojih dvorjanov zahtevala, da jo častijo kot inkarnacijo Bude, kot božanstvo milosti. Ni se menila za to, da je imel pravico do te inkarnacije delajlama s Tibeta. Obnašala se je kot neumrljiva in se ni pred ničemer ustavljala. V filmu Bernarda Bertoluccijsa **Poslednji cesar** je Tse Hsi posvečen en sam, a veličasten prizor. Kričeče našminkana že umirajoča starka, bolj podobna inkarnaciji vseh pravičnih čarovnic sveta kakor pa Budi, sedi na svoji postelji, okrašeni z velikanskimi zmaji. Krog nje so zbrani dvorjani. Z dolgimi žadastimi kremplji na prstih vabi k sebi na posteljo prestrašenega majhnega dečka in mu pojasnjuje, da ga bo imenovala za novega cesarja Kitajske — za sina, neba, za gospodarja deset tisoč let. Deček po imenu Pu Yi, tretji in zadnji cesar-otrok, kar jih je stara čarovnica posadila na prestol, je „vladal“ samo tri leta, do 1908. Kmalu po svojem šestem rojstnem dnevu se je moral odpovedati prestolu: bil je žrtev prve kitajske revolucije, ki jo je vodil stari malopridni kompanjon Tse Hsi, tisti, ki se je imenoval za prvega predsednika republike, ter se kmalu potem hotel oklicati za cesarja. Malega Pu Yia je prekletstvo, da je moral biti cesar in da je to hotel biti, preganjalo vse življenje. Ta blodnja ga je v tridesetih letih pripeljala do tega, da je postal največji izdajalec kitajske domovine, kolaboracionist sovražnih Japoncev in vojni zločinec. Komunisti pa ga zaradi

