

Éric Rohmer **Film, umetnost prostora**

izbral in prevedel: Denis Valič

Sistematična raba statičnega posnetka, ki jo lahko opazimo pri režiserjih kot so Welles, Wyler ali Hitchcock, nas že od nekdaj opominja na to, da filmske umetnosti ne moremo zreducirati le na tehniko menjave kadrov in da – še danes – ekspresivna vrednost prostorskih razmerij oziroma premestitev linij na površini filmskega platna prej govori o strogi in preišljeni rabi.

Razvoj filma, vse do zadnjih let, je zaznamovala nekakšna izguba čuta za prostor, ki pa je ne smemo zamenjati za čut za podobo ali za preprosto vizualno senzibilnost. Poudariti je treba, da je bilo moč razvoj v to smer opaziti šele desetletje po odkritju montaže. Če je rojstvo filma kot umetnosti umeščeno v dobo, ko je »si je pripovedovalec zamislil razdelitev pripovedi na kadre«, to ni zaradi tega, kakor trdi André Malraux, ker so gibljive slike sredstvo reprodukcije, in ne izrazno sredstvo, pač pa zato, ker je tehnika sosledja kadrov pripomogla k večji izraznosti vsakega izmed njih: na primer s tem, ko nam je omogočila, da zaznamo komaj opazne premike (utripanje vek, trzanje prstov), ali pa da sledimo tistim, katerih pot seže onkraj vidnega polja. Filmski prostor se glede na prostor prizora določa v razmerju do zamejenosti površine vidnega in razsežnosti prostora akcije; pri prostorski zasnovi režiser torej ne določa le notranjosti posameznega kadra, temveč celoto snemanega prostora: prihod in odhod vlaka v *Generalu* (The General, 1926) Busterja Keatona se tako sklada z zelo natančno prostorsko obsesijo.

Ta skrb za prostorsko izraznost se je v zgodovini filma torej pojavila precej zgodaj (nenazadnje se lahko vprašamo, ali ni tudi Mélièsov film *Hydrothérapie fantastique* (1910) v enaki meri čisto filmski kot intelektualistični montažni filmi iz obdobja med leti 1925 in 1930, t.i. »montage savant«). Historično se je torej pojavila kot prva, a kot prva je tudi, logično, če lahko tako rečemo, v sami logiki umetnosti – ki je umetnost gibanja par excellence – katere dolžnost je organizirati skuppek pomenov, ki jih uporablja v funkciji splošne zasnove tako časa kot prostora, a brez vnaprejšnjega razloga, ki bi času podelil privilegirano vlogo. Celo nasprotno, zdi se, da je prostor tista splošna forma čutnosti, ki je za film najbolj bistvena,



saj je film umetnost pogleda. Prav zaradi tega se dela, ki jih označujemo za čisti film – t.i. avantgardni filmi – posvečajo v prvi vrsti problemom plastične izraznosti, ustvarjanju »filmske plastičnosti« [cinéplastique] giba. A zavedati se moramo, da nam nekatera izmed teh del, pa naj gre za *Pesnikovo kri* (Le sang d'un poète, 1930) Jeana Cocteauja ali *Andaluzijskega psa* (Un chien andalou, 1929) Luisa Buñuela, razkrivajo pomenski modus, vezan na koncepte, ki so prej literarni in likovni kot pa filmski. Čistosti filma zato ne moremo določati glede na njegovo stopnjo abstraktnosti, temveč glede na specifičnost sredstev, ki jih uporablja.

Zato na tem mestu nočemo še enkrat dokazovati, kako so bili določeni režiserji pod vplivom likovne estetike – na primer s tem, da bi v njihovih delih iskali »deformacije«, analogne tistim, ki jih lahko najdemo na slikah Paola Uccella ali El Greca – ali estetike plesa – primerjajoč gibanje igralcev z gibanjem plesalcev v baletni predstavi – pač pa pokazati, v kolikšni meri lahko film, na tem področju, uporablja izrazna sredstva, ki so mu lastna. Že sama narava filmskega platna – povsem zapolnjeni pravokotni prostor, ki zapolni realtivno majhnen del vidnega polja posameznika – pogojuje drugačno plastičnost giba, na kakršno so sicer navajene scenske umetnosti. Na primer gibi rok, domači opernim igralcem, ki jih opravljajo liki v Mélièsovih filmih, lažje opravičijo svoj obstoj v scenskem



(gledališčem) prostoru, ki je hkrati fiksiran in nedoločen, kot pa v nekakšnem kvadru, katerega meje so jasno določene in ki le okvirno zarisuje bolj ali manj prostrano površino, na kateri se odvija akcija. Gibi filmskega igralca so postopno postali ne le bolj zadržani, pač pa tudi bolj »jedrnati«, deformirani, če lahko tako rečemo, zaradi bližine roba filmskega platna, režiser pa si jemlje pravico, da ga prekine v trenutku, ko ta poruši plastično ravnotežje, h kateremu teži s tako zavzetostjo, kot je to običajno pri sliki ali freski. Po drugi strani, pa naj se sliši še tako paradoksalno, je bil prostor filmskega platna, še celo pred sistematično uporabo globine polja, prostor treh dimenzij, medtem ko jih ima scenski običajno le dve. Privzdignjeni položaj platna glede na občinstvo naredi premikanje naprej in nazaj komaj opazno. Nasprotno pa so največji filmski režiserji načrtno obračali pozornost na to globino, ki jo realnost odvzema filmskemu platnu: gotovo ni naključje, da lahko vizualno temo spirale najdemo v filmih kot *Caligari* (ugrabitvev Lil Dagover) [*Kabinet dr. Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene)], *Nosferatu* (»osmica« na kočiji v deželi prikazni) [*Nosferatu*, *Simfonija groze* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, F.W. Murnau)], *Generalna linija* (kolona vozil na ovinskasti cesti) [*General'naja linija*, 1929, Sergej M. Eisenstein], *Dama iz Šanghaja* (vožnja po toboganu) [*The Lady from Shanghai*, 1947, Orson Welles]. In končno, izrazne forme prostorske se morajo skladati s splošnim načinom, kako je v filmu izražen čas, vsako popačenje v prostoru pa mora pospremiti popačenje v času, naj bo to upočasnitev ali pospešitev. Montaža, z uveljavitvijo svojega lastnega ritma, ki se vključi v specifični ritem vsakega kadra, lahko občutno spremeni ekspresivni karakter posameznega gibanja.

Tako lahko film, v nasprotju s tistim, kar bi se nam lahko najprej zazdalo, v večji meri tvega obsodbo esteticizma, če bo stopnja njegove čistosti manjša: kot na primer takrat, ko režiserju s predvidenim stilom ne uspe dovolj natančno opredeliti vsebine glede na prevzeti izrazni način. Prav dela, katerih vsebina je glede na neposredni emotivni učinek najbogatejša, se najtežje izognejo vizualnim klišejem. Ko je izrazni karakter kadra videti le še kot parazitski element, bo lepota podobe iskala le samo sebe. Iz perspektive, ki smo si jo prilastili, najlepši filmi niso tisti, ki imajo najlepše fotografije, sodelovanje genialnega direktorja fotografije* pa nam ne more zagotoviti, da nam bo film podal izviren pogled na svet.

Geometrija komičnega

Prav zaradi tega bomo naše prve primere poiskali med deli, ki jih je najtežje osumiti esteticizma: med komedijami. Pokazali smo že, kako je v Chaplinovih delih moč najti popolno razumevanje zahtev filmske perspektive, obstoječih razlik med filmskim platnom in scenskim prostorom. Vendarle pa jih ne moremo imeti za primerke umetnosti prostorske izraznosti, ki nam razkriva veselje, v katerega so vključene kretnje in premiki, ki v njem pridobijo smisel, onstran njihovega emotivnega pomena, ki je na nek način bližji njihovi mobilni naravi. Tovrstna raziskava se zdi celo neskladna s človeškim karakterjem njegove umetnosti. Za dokaz Chaplinove čiste filmske genialnosti povsem zadoščajo vizualni gagi, kot so tisti, v katerem vidimo Charlieja, ki mu »sledi« sod smodnika (*Zlata mrzlica* [*The Gold Rush*, 1925]), Charlieja, ki stoji ob tovrnem dvigalu (*Plačilni dan* [*Pay Day*, 1922]), Charlieja, ki ga lovi policist (*Pustolovec* [*The Adventurer*, 1917]). Vendarle pa kretnje, drže in premiki zadobijo pomen šele v razmerju do niza stanj zavesti oziroma naklepov, ki jih postopoma razkrivajo: govorjena beseda ali mimika se umakneta »alegoričnemu« izraznemu načinu, ki ni tako konvencionalen kot prva, a subtilnejši in bogatejši kot druga, predvsem pa njegova vrednost zavisi od razmerja, ki ga vzpostavljamo med označevalcem in označencem, ne pa od karakterja nujnosti, ki ga znaku daje njegova prisotnost znotraj določenega prostora. Res je, da se občasno, v emotivno najintenzivnejših trenutkih (ob veselju ali grozi, ob osramočenosti ali zmagoslavju) gesta otrese vsakršnega natančno določenega pomena in se nato razvije sledeč ritmu, ki ji je lasten. Tako trenutkov, ki predstavljajo vrhunec Chaplinove umetnosti – na primer prizor, v katerem Charlieju grozi šef trgovine (*V trgovski hiši* [*The Floorwalker*, 1916]), ali ko se Charlie spopade v dvoboju (*Carmen* [1916]), ali ko Charlie razpara blazino (*Zlata mrzlica*) – ne moremo imeti za najznačilnejše primere čiste komičnosti gibanja, saj preveč neposredno izvirajo iz emocije, ki jo z izražanjem tudi spreminjajo, a iz nje še vedno črpajo svoj pomen.

To pa ne velja le za Chaplina, pač pa tudi za vse tiste, na katere je vplival s svojim delom. René Clair je tako na primer znal s še strožjo logiko, a z nekaj manj genialnosti, svoje like razviti znotraj veselja, v katerem so se tudi njihovi najneznatnejši naklepi nemudoma prevedli v prostorski jezik. Že sama izbira kulisa mu je tako v filmu *14. julij* (Quatorze Juillet, 1933) omogočila, da je svojo zgodbo podal že s preprostim premikanjem kamere sem-ter-tja z ene strani ulice na drugo: bolj kot element, ki ustvarja pomene, je prostor tu priročno sredstvo sporočanja. Nasprotno pa se manj prefinjena filmska dela, pri katerih koncept komičnosti ne sloni v tolikšni meri

OPOMBA

* Razen seveda v primeru, ko pride do popolnega skladanja med pogledi direktorja fotografije in režiserja, kot se je to zgodilo pri sodelovanju Gregga Tolanda z Williamom Wylerjem ali Orsonom Wellesom.

na psihologiji, veliko bolj približajo čisti umetnosti gibanja: v teh se bo smeh, intenzivni, pa čeprav ne tako »inteligentni« smeh, porodil iz preprostega soočenja dveh dimenzij, iz mehanične ponovitve neke kretnje. Številne tovrstne primere bi lahko našli med filmi Macka Sennetta in zgodnjimi ameriški burleskami. Burleske bratov Marx, tudi v svojih najbolj čistih filmičnih trenutkih, pa se še vedno vse preveč nanašajo na običajni pomen gest. Absurdnost tako pride na dan šele v razmerju do že uveljavljenega sistema pomenov: na primer prizor iz *Nore vojne bratov Marx* (Duck Soup, 1933, Leo McCarey), ko nekdo zagrne zaveso, da bi s tem zaustavil izstrelek iz kanona, ali prizor svečane dvorane, polne ljudi iz filma *Norčije v operi* (A Night at the Opera, 1935, Sam Wood).

A predvsem filmi Busterja Keatona so tisti – kar je vse preredko opaženo – preko katerih se nam razkrije obstoj prostorskega veselja, v katerem gibanje in kretnje zadobijo povsem nov pomen. Buster Keaton ni le eden največjih komikov filmske umetnosti, pač pa tudi eden najbolj izvirnih genijev v zgodovini filma. Večina opozarja predvsem na mehanski zna-

čaj njegove komičnosti, ki zaradi nekakšne brezčutnosti ob prvem stiku deluje nekako nenavadno. Vendar pa njegovih del ne moremo uvrščati med burleske, saj nimajo potrebne bujnosti domišljije, njega samega pa ne med imitatorje Chaplina, čeprav je slednji nanj močno vplival. In prav bi imeli, če bi domislíce »alegoričnega« stila, h kateremu se večkrat zateče, imeli zgolj za povprečne. To pa zato, ker je Keaton psihološkemu pomenu gibanja pripisoval manjši pomen, kot pa komičnosti, ki se razvije tako, kot se gibanje vpiše v prostor filmskega platna. Tako nekomu, ki ni videl Keatonovih filmov, le stežka opišemo komičnost njihovih prizorov. A to vsekakor ni pomanjkljivost njegovih del, pač pa neizpodbitni garant avtentičnosti njihove filmične vrednosti.

Pričujoči odlomek, objavljen v spomin na preminulega avtorja, je iz knjige izbranih esejev *Le goût de la beauté*, ki jih je Éric Rohmer objavljal med leti 1948 in 1979 v revijah *Les Temps modernes*, *Arts*, *Combat* ou in predvsem *Cahiers du cinéma*. Zbirka je prvič izšla leta 1984 v sozaložništvu *Cahiers du cinéma* in *Éditions de l'Étoile*.



PAULINE NA PLAŽI