



KAMERA

Kdo ne pozna znamenite Leninove izjave, da je „film za nas najpomembnejša umetnost“. S tem vsekakor ni meril le na tradicionalno estetsko funkcijo, ki bi pri več kot voljnem filmu bila vpeta še v jasno in enoznačno ideološko konstrukcijo, ampak na tisto informativno-vzgojno-prosvetiteljsko dimenzijo filma, ki jo je le-ta kot v tistem času najbolj komunikativen medij lahko opravljal z izjemno učinkovitostjo in prepričljivostjo. Če poenostavimo, potem je bil osrednji problem Sovjetske zveze v dvajsetih letih ta, da je bila najbližja osnovna šola oddaljena skoraj petdeset kilometrov (pa še ceste so bile slabe), da se je država ubadala s problemom množične nepismenosti oziroma da je kulturna raven v mnogočem še pripadala „srednjeveško-folklorni“ tradiciji. In prav v tej perspektivi je Lenin prepoznal film kot najpomembnejše sredstvo vzgoje in kulturnega izobraževanja. Film je bil tako prej učno sredstvo kot pa sejmarska atrakcija ali celo umetnost.

Ce je bil torej filmski medij v Sovjetski zvezi pred šestdesetimi leti na nek način nadomestek za pospešen vzgojno-izobraževalni proces oziroma najbolj uspešna metoda vsesplošnega „opismenjevanja“, potem so „težave“ današnje razvite Evrope v tem, da gre vsak otrok v šolo, da je v vsakem domu televizijski aparat in celo, da je skoraj vsak otrok v neposrednem stiku s kamero, s kamero kot fotoaparatom oziroma s filmsko oziroma video kamero. Na prvi pogled je neposreden stik s kamero še najmanj problematičen ali kočljiv, vsaj če ga primerjamo s šolo kot ideološkim aparatom države oziroma s televizijskim aparatom kot učinkovitim sredstvom vzdrževanja in podkrepljevanja dominantne ideologije. Po drugi strani pa tudi to „nedolžno razmerje“, ki ga marsikateri pedagog vidi kot osvobajajoči ustvarjalni akt, ni nič manj vpeto v govorico dominantne ideologije in to ne samo v njeno formo, ampak kar v substanco, vsaj kar zadeva režim ali celo „ontološko“ fundiranost avdio-vizualnega komuniciranja. Obča ideološka postavka namreč je, da je današnji svet „civilizacija slike“, torej takšna civilizacija, kjer se realnost kaže kot slika oziroma je slika že kar „sama realnost“. Kot posnetek, analogon, dvojnik, dozdevek in videz pa je slika vedno tudi že nekaj drugega, nekaj sfabriciranega in artifičnega, nekaj, kar je zapisano aktu manipulacije in na ta način v distanci do realnosti. Najuspešnejša pri manipulativnih rokovanjih in še posebej pri okoriščanju z njihovimi produkti pa je prav dominantna ideologija, ki obvlada „akt manipulacije“ tako v sinhronih (praviloma je vsak še tako neposreden televizijski prenos vedno rezultat strogo kodificiranega sistema), kakor tudi diahronih razsežnostih (fikcija v zgodovinskih filmih je marsikdaj predstavljena že kot sama zgodovinska realnost). Ideološka instanca, ki je v Sovjetski zvezi dvajsetih let v filmu videla tudi sredstvo „opismenjevanja“, sedaj opravlja skoraj obratno funkcijo: v ekspanzijo avdio-vizualne kulture in še posebej v navidezno objektivnost njene govorice je integrirana uniformnost, občost in „sistemski zaključnost“ dominantne ideologije, ki se poslužuje filma, televizije, videa za utrjevanje svojih vrednot med množicami.

Kamera je osrednji objekt filmske tehnike in skladno tudi vseh priročnikov o filmski tehniki, kamera je posredno ali neposredno v središču vseh estetskih razprav o filmu in kamera je tudi križišče številnih vprašanj, ki jih razpira razmerje med tehniko in ideologijo. V grobem bi lahko zapisali, da je kamera nekakšen v objektivnost aparata kamufliran „subjekt“, ki mu nekateri pripisujejo le transmisivno funkcijo na relaciji med realnostjo in filmsko sliko, med svetom in njegovo filmsko podobo. Toda naj bo kamera še tako papagajski posnemovalec, njeno razmerje z realnostjo nikoli ni poljubno, saj je vedno že določeno, pa naj to bodo na prvi pogled še tako formalni elementi, kot sta npr. zorni kot in velikost plana. Kamera namreč kot „subjekt izjavljanja“ drsi na pobočje ideologij, in sicer že v kolikor je — poenostavljeno rečeno — zastopnik ideologije transparentnosti se pravi najbolj banalne oblike realistične estetike, lahko pa je tudi „subjekt“, ki v latentni ali manifestativni formi pervertira ideološko občost lastne govorice in na ta način problematizira dominantno ideologijo. Drsenje kamere na pobočje ideologij pa ni nekaj, kar bi bilo kameri vsiljeno od zunaj, ampak se zdi, da je to ideološko drsenje vpisano kar v samo naravo te tehnične naprave. Razmerje med tehniko in ideologijo, natančneje, nekaj vidikov tega razmerja tako kot jih zastavlja status filmske kamere v okviru novjših smeri filmske misli bo tudi osrednja vsebina teh zastavkov.

Tehnični instrument, ki mu pravimo kamera, je kot pojem sprejet v splošno rabo, pri čemer so njegove ideološke naddoločenosti že do takšne mere prosojne oziroma poistovetene z njegovo tehnično naravo, da se zdi vprašanje razmerja med tehniko in ideologijo v primeru kamere že kar nekam neobvezno, pretirano in celo izmišljeno. To pa ne samo v pogledu aktualiziranega in transformiranega maoističnega gesla, če smemo tako reči, slogana s konca burnih šestdesetih let, ki se je predelal iz sintagme „kamero delavcem“ v „kamero otrokom“, le da je pri tem zamenjal mesto izjavljanja, ki je bilo pred dvajsetimi leti revolucionarna avantgarda, sedaj pa ozka vladajoča oblastniška struktura, odlično kamuflirana v propagandno mašinerijo. Ne gre torej samo za to, marveč je na nek način izmišljeno razmerje med tehniko in ideologijo tudi v perspektivi, kjer je kamera metafora za kinematografski in televizijski aparat v najširšem pomenu besede. V teh naših zabeležkah prav gotovo ne bomo razjasnili vse pregnetenosti te metafore z ideologijo, se pravi, ne bomo se niti zdaleč skušali podati v avanturo, da bi predstavili vso ekonomsko-socialno in ideološko-politično kompleksnost kinematografskega in televizijskega aparata, ampak se bomo lotili le nekaterih vidikov kamere, ki bi jim običjno rekli kar „tehnični“.

Za začetek si je morda najbolj preprosto zastaviti vprašanje, kaj pravzaprav je kamera, pa čeprav s tem niti v obliki retorične puhlice ne ciljamo v bližino Bazinovega vprašanja *Kaj je film?*, kar je naslov njegove najbolj znamenite knjige. Najbolj priročen odgovor nam prav gotovo ponudi tehničen opis oziroma jasna in natančna definicija, ki si jo sposojamo iz knjige Dominique Villan. Ta pravi: „Kamera ni nič drugega kot *camera obscura*, ki ji je dodan mehanizem, s katerim je mogoče sukcesivno odtiskovati hitro se spreminjajoče fotograme malih dimenzij, ki so nato povečani. Sestavljena je iz

camere obscure z dvema optičnima odprtinama. Ena, o kateri smo pravkar govorili, ima objektiv, ki prenaša svetlobne žarke, izvirajoče od objekta, ki naj bi ga posneli na občutljivo površino filmskega traku. Druga, na nasprotni strani objektiv, je za snemalca nepogrešljiva, in to je iskalo, ki služi za kadiranje, se pravi, za formiranje izreza slike pred snemanjem in za določitev zornega kota snemanja. Med snemanjem pa razmejuje polje oziroma prostor v kadru in polje oziroma prostor zunaj kadra, torej je ločnica med *in/off*.⁴¹ Toda takšna lapidarna, tehnična definicija kar narekuje dodatna podvprašanja in veliko bolj zapletene odgovore, še posebej, če pomislimo, da je bil ta enostaven tehnični instrument velikokrat označen oziroma kar zaznamovan kot „magična naprava“, kot „oko, ki vidi več“, kot „stroj, ki vrača preteklost in napoveduje prihodnost“, itn. Da pa ne bi zašli v kakšno nebulozno mistiko, bodimo raje „tostranski“.

Filmska kamera kot večina tehničnih aparatov ni iznajdba, ki bi se porodila iz nekega brezmadežnega spočetja, ampak ima svojo dovolj zanimivo predzgodovino. Izum filmske kamere in s tem filma ima svoje najtesnejše vezi, tako časovne kakor tudi tehnične in ideološke s fotografijo, vendar pa je praforma filma in fotografije zajeta že v cameri obscuri, kakor bi za kinematografski dispozitiv nemara lahko dejali, da je njegov prototip že v Platonovi votlini (kar je skušal dokazati Jean-Louis Baudry). Funkcioniranje camere obscure, ki so jo poznali tudi že Egipčani in Rimljani, je pravzaprav populariziral šele renesančni slikar in iznajditelj Leonardo da Vinci. Skoraj odveč je omenjati, da zanimanje renesanse za camero obscura ni bilo naključno, saj je to čas, ko je perspektiva postala privilegirano sredstvo slikarske prakse, in čas, ko so bile optične zakonitosti deležne izjemne pozornosti. V zgoščenih obliki bi lahko dejali, da je camera obscura najpripravnejši instrument za proizvajanje monokularne perspektive, torej perspektive kot tistega izjemnega postopka, s katerim je mogoče prenesti trodimenzionalne predmete na ravno ploskev, in to tako, da naslikani predmeti delujejo na gledalca na enak način kot naravni predmeti sami. Ta iluzija predpostavlja, da je v perspektivni shemi subjektovo, gledalčevo oko postavljeno v središčno točko.

Fotografija pa je tisti člen v verigi med camero obscura in filmsko kamero, kjer nastopi ob optiki in geometriji še ena znanost, in sicer kemija. Le-ta je namreč obrnjeno sliko realnosti, izrisano na črnem dnu camere obscure, fiksirala, zapečatila in ji tako podala dimenzijo trajnosti. Kako presenetljivo je bilo to dejstvo za takratni čas, zgovorno pričajo besede angleškega fotografa Foxa Talbolta, ki naj bi izjavil: „Nobena človeška roka ni potegnila takšnih črt, kot nam jih kažejo te skice, in kaj lahko naredi človek sedaj, ko je Mati Narava postala njegova risarska učiteljica. Tega prav gotovo ne moremo prerokovati.“⁴²

Za Talboltove čas je bil izum filma resnično le stvar prerokbe, pa čeprav tisto mitično leto 1895 ni bilo več tako daleč. In če je že iznajdbi camere obscure, pa celo fotografije mogoče oporekati vrednost izuma v nekem strogo znanstvenem smislu, potem je delež znanosti pri inkubaciji filma še manjši. Še najmanjši je verjetno prav tisti delež, ki bi ga morda lahko pripisali pionirjema svetovnega filma, torej bratoma Lumièr, saj ju nekateri prej kot k iznajditeljem prvenstveno k utemeljiteljem filma kot industrije. Da bi se pojavil kinematograf, ki je prej posledica tehnično-mehaničnih posegov kot pa strogo znanstvenih poskusov, torej kinematograf kot „zapis gibanja“, pa je bila v procesu od fotografije do filma potrebna še vmesna doba, polna takšnih in drugačnih eksperimentov, ki se na prvi pogled kažejo kot neka zabloda, so pa pravzaprav členi povsem logičnega zaporedja. Preden je bila možna reprodukcija gibanja, je bila namreč nujna analiza gibanja, ki je zapis gibanja kot sintezo šele omogočila.

Analiza gibanja je v „arheološkem“ obdobju filma prvenstveno zanimala Mareya in Muybridgeja — v strogo tehničnem smislu so prve gibljive slike tudi izšle iz njunih eksperimentov, ki pa niso imeli za cilj, da bi predstavili časovno-prostorsko kontinuiteto gibanja, ampak da bi gibanje razstavili, fragmentirali in razdrobili. Noël Burch v spisu „Porter ali ambivalentnost“⁴³ navaja tri temeljne silnice oziroma zgodovinske ali kulturne smeri, ki so oblikovale film v času prvih deset let njegovega obstoja. Te tri silnice so: prvo in najpomembnejšo predstavlja ljudska umetnost, druga je „buržuazni način reprezentacije“, ki ga Noël Burch imenuje tudi „bistvo“ realizma devetnajstega stoletja od slikarstva pa do glasbe, tretja silnica pa naj bi bila znanstvena. Vodilna predstavnik te tretje smeri sta prav Muybridge in Marey. O tej smeri Burch pravi tudi to, „da je povezana z mehanicističnim materializmom, ki je — kot smo videli pri Mareyu — nasprotoval iznajdbi filma“⁴⁴, in o katerem bi lahko rekli, da je izumitelj s konca „arheološkega“ obdobja naredil neobčutljive za poskuse „filmskega spektakla“, iz katerih pa se bo razvil — kot temu pravi Burch — „institucionalni način reprezentacije“. Kot nasprotnik iluzionističnih teženj in kot zastopnik znanstvenega pogleda je bil Marey prepričan, da gibljive slike ne povečujejo potence diapazona našega gledanja niti ne odpravljajo njenih hib. Prav zato je vztrajal na znanstvenih izhodiščih in je s svojo „fotografsko puško“ seciral in fragmentiral gibanje, da bi prišel do eksaktnih spoznanj o fazah ptičjega leta in do pravih, realnih podob konjskega teka.

Mareyevi fotografski izstrelki, ki so imeli za nalogo, da opravijo natančno analizo gibanja, so tako prevzemali status znanstvene izjave, saj v opisnih znanostih fotografija ni toliko ilustracija trditve kot že sama trditev. In če so te fotografije bile in so še pomembno sredstvo znanstvenega raziskovanja, tako kar zadeva metodo, kakor tudi sam predmet, pa so z iznajdbo filma le-te fotografije — sicer v obliki fotogramov — postale bazičen material za fabriciranje totalne iluzije realnosti. Sukcesivno predvajanje tovrstnih fotografij, natančneje, projiciranje množice fotogramov, ki je identično samemu procesu snemanja, to se pravi, da je v eni sekundi posnetih in tudi predvajanih štirindvajset sličič, pa proizvode na platnu iluzijo kontinuitete, torej je s tem reproducirano gibanje, ki ima skoraj vse značilnosti „normalne“, „naravne“ percepcije gibanja v realnem prostoru in času. Tako je pred nami tehnološki proces, kinematografska metoda, ki je sicer plod znanstvene invencije, vendar je glede njegove učinka ne smemo postavljati v kakšno preveliko bližino znanstvenih naprav. Filmska reprodukcija gibanja je namreč možna na osnovi fenomena, znanega pod imenom „vztrajnost mrežnice“, ki so ga opisali optiki in fiziologi že v prejšnjem stoletju. Vendar pa so bili znanstveniki najprej mnenja, da



je „vztrajnost mrežnice“ posledica zadrževanja slike v našem očesu na osnovi vizualnega vtisa, ki ga za kratek hip ohranimo še potem, ko je slika že mimo. Tako je tudi efekt gibanja, ki ga proizvede filmska projekcija, razložen kot posledica tega zadrževanja, ki je dovoljšnje, da na mesto prve sličice stopi druga in na ta način je zapolnjena vmesna, pa čeprav minimalna praznina. Niz samostojnih sličic na filmskem traku se tako pri projiciranju formira v kontinuiran zapis gibanja. Stene Neale pa v knjigi *Film in tehnologija*⁵ opozarja, da je „vztrajnost mrežnice“ ponesrečeno in celo napačno ime, še posebej, kar zadeva tisto dimenzijo, ki govori o ohranitvi vtisa slike. Pravi namreč, da tu posredi ni nobene ohranitve, ampak prej nezmožnost našega očesa, da bi razlikovalo hitro se ponavljajoče stimule, ki so posledica naglega nizanja skoraj identičnih, pa vendar različnih fotogramov.

Kakorkoli že, v obeh primerih je očitno, da filmska reprodukcija gibanja ni neko popolno in „čisto“ materialno dejstvo, ampak je tu posredi določena mera špekulacije, prevare in na nek način tudi trika. To pa pomeni, da je celo najbolj „objektivna“, „dokumentarna“ slika pravzaprav produkt tistega filmskega trika, ki je vpisan v delovanje kamere kot bazičnega aparata. Iluzija gibanja je tako možna le kot precizna tehnična sinteza sličic, fragmentov, drobcev, ki so realno gibanje predhodno analitično razstavili na njegove skoraj molekularne delce, da bi ga na račun neke nezmožnosti našega očesa ponovno sestavili v filmsko iluzijo. Delo filma, če smemo tako reči, je že v svoji bazični operaciji takšno, da svojo celost, homogenost in voluminoznost gradi na maskiranju diskontinuitete, razkosanosti, torej na prikrivanju praznin, pa čeprav gre v tem primeru le za nekaj milimetrov velike presledke med posameznimi filmskimi sličicami. Če bi nekoliko pretirali, bi morda že v teh prazninah našli tiste strukturirajoče odsotnosti, ki jih je sodobna filmska teorija ob pomoči althusserjanske filozofije in Lacanove psihoanalize formulirala kot integralni del označevalne prakse in koncepta subjekta.

Toda ostanimo pri filmski tehniki kot prevari: če je ta prevara v tem, da ponudi očesu iluzijo gibanja, mar ni močnejša kot ta iluzija pozicija očesa, ki mu kamera ponuja „nečloveške“, „magične“ moči vsevidnosti oziroma obvladovanja sveta z vidom? Filmska kamera nemara ne pomeni toliko reprodukcijo gibanja kot redukcijo sveta v polje vidnosti, v okvir slike: s kamero se realnost končno dovrši kot podoba, kakor piše Zdenko Vrdlovec.⁶

Filmska kamera je bila v začetku sedemdesetih letih predmet polemike, ki je zajela več (in ne le filmskih) revij — *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Positif*, *La Nouvelle Critique*, *Tel quel*. Jedro te polemike je bilo v vprašanju, ali je kamera ideološka ali znanstvena naprava oziroma ali je lahko z realnostjo v objektivnem odnosu. Za pisce v reviji *Cinéthique* (zlasti Marcelina Pleyneta in Jeana-Louisa Baudryja) je kamera ideološka naprava, ki producira perspektivni kod, zgrajen na modelu renesančne *perspective artificialis*, in ki zagradel ne more imeti objektivnega odnosa z realnostjo. Nasprotno tezo je zastavil Jean-Patrick Lebel (najprej v članku v *La Nouvelle Critique*, potem pa v knjigi *Film in ideologija*), ki trdi, da je kamera mehanska, ideološko nevtralna naprava, ki reproducira naravno, okularno percepcijo in realnost objektivno registrira. Kamera, pravi Lebel, ni zgrajena na osnovi ideologije reprezentacije (v spekulativnem pomenu izraza), marveč na znanstveni podlagi.

V to polemiko je posegel tudi urednik *Cahiers du cinéma* Jean-Louis Comolli s serijo člankov o tehniki in ideologiji. Comolli dobro ugotovi, da se na tem „kraju kamere“ (lieu-camera) soočata dva diskurza — tisti, ki kinematografsko tehniko zajema v ideologijo, in tisti, ki jo zajema v znanost. Toda obema diskurzoma je nekaj skupno: to, da obravnavata kamero kot tisti del, ki naj zastopa celoto kinematografske tehnike. In za Comollija je simptomatična prav ta metonimija, kajti „izvoliti kamero za predstavnika kinematografske tehnike“ pomeni več kot retorična figura sinekdoh — ta izvolitev predstavlja tudi redukcijo celote na del ter na teoretski ravni in producira razcep, ki ga navadno vzdržuje ravno tehnična praksa filma: to je razcep med vidnim delom filmske tehnike (kamera, snemanje, ekran) in njenim nevidnim delom (črnina med fotogrami, negativ, razvijanje traku v laboratoriju, montažni spoji, projektor itn.). Tako Pleynet kot Lebel sta, po Comolliju, spregledala ta razcep: Lebel je vso znanstveno podlago filma reducirал na geometrijsko optiko ter prezrl fotokemijo, medtem ko Pleynetove opazke o kameri obscuri veljajo tako za lanterno magico (iz sedemnajstega stoletja), za številne starodavne projekcijske naprave, kot za filmsko kamero. Pri obeh je torej ostalo prezrto to, kar kamera skriva: trak, njegov vlečni sistem, njegovo emulzijo in črnine med fotogrami, ki so prav to, kar je bistveno za film.

Ta redukcija oziroma zamaščitev skrite strani filmske tehnike v korist njene vidne strani vsebuje tveganje, da „znova ustoličimo to ideologijo vidnega“ (Comolli), ki jo je Serge Daney v članku „O Saladorju“⁷ definiral kot fotologijo: „Film je postuliral, da se je od „realnega“ do vidnega in od vidnega do njegove filmske reprodukcije neskončno in brez vsakršne izgube ali izkrivljanja prenašala ena in ista resnica. Film je torej tesno povezan z zahodno metafizično tradicijo, s tradicijo videanja, in predstavlja dovršitev njene fotološke vokacije, kjer videti pomeni vedeti“.

Danes je ta polemika o kameri nemara res že zastarela (kot meni Pascal Bonitzer v knjigi *Decadrages*), pa vendar se v njej prenaša vprašanje, ki se o filmu nenehno zastavlja: to je vprašanje proizvodnje slik v odnosu do realnega.

Spomnimo se samo znamenite Bazinove „ontološke estetike“, ki je razdelila cineaste na tiste, ki verjamejo v sliko. „Vera v sliko“ je pri Bazinu očrtnjena kot montažna manipulacija, ki se ne zmeni za realnost oziroma, ki proizvaja pomene neodvisno od tega, kar slike kažejo. Nasprotno pa je „vera v realnost“ pri Bazinu utemeljena na sami ontologiji filmske slike, toda — in to je bistveno — tiste slike, ki zmore posredovati vso „dvoumnost realnosti“. To torej ni poljubna filmska slika, marveč slika z globino polja, ki postane za Bazina hkrati sredstvo in simbol izpopolnitve „realistične vokacije filma“.

Paradokso pa je, da te Bazinove „realistične vokacije filma“ niso spodnesli toliko cineasti, ki verjamejo v sliko, oziroma drugačni režimi slike ali celo kodi, ki bi sliko gradili mimo zakonov perspektive, ampak prav tista sestavina filma, ki je bila od tridesetih let pa do nastopa modernega filma na nek način samoumevno pripeta in podrejena realističnim zahtevam filmske estetike. To je zvok. Pascal Bonitzer piše: „Z razrešitvijo zvočnega traku njegove dvojne, realistične in narativne funkcije,

razrešitvijo, ki ga je osvobodila kot „šum“ — kar je bilo zlasti Godardovo delo, na nasprotnem koncu, z nekakšno mistiko direktnega zvoka pa tudi Straubovo — se je film hkrati osvobodil realizma, porušil se je enotni plan realnosti, na katerem si je Bazin zamislil „evolucijo filmske govornice“.⁸

Razmerje med sliko in zvokom pa odpira novo poglavje, zato se raje povrnimo k naši veliko bolj ozko zastavljeni temi, torej k aparatu za proizvajanje slik oziroma k nekaterim vidikom filmske kamere.

Če je torej Bazinova priročna, danes pa tudi že problematična razdelitev delila cineaste na tiste, ki verjamejo v sliko, in tiste, ki verjamejo v realnost, potem je ta dvojica sprožila razcep na teoretski ravni, ki je mnoga leta veljal za nepremostljiv, saj sta bila v igri dva na prvi pogled povsem dimetralna bloka. Na eni strani bazinovska teorija prepovedane montaže in globine polja, na drugi pa eisensteinovska teorija intelektualne in patetične montaže. Več kot očitno je, da je delilno funkcijo opravljal koncept montaže.

Toda Pascal Bonitzer v knjigi *Slepo polje* argumentirano oporeka mehaničnemu zoperstavljanju omenjenih teoretskih pristopov, kaj bi ju delila predpostavka, da montaža ni nič oziroma da montaža je vse, in izpeljuje, da je „Bazin izhajal iz enakih ugotovitev kot Eisenstein in iz njih potegnili sklepe, ki so dozdevno diametralno nasprotni Eisensteinovim.“ Vsekakor več kot heretična misel za vse tiste formaliste, ki so v svoj zaključen sistem montažo vkalkulirali kot fragmentiranje slike na „sovjetski način“ oziroma odsotnost montaže — montaže kot manipulacije — kot bazinovsko plansekvenco z globino polja; kakor tudi za tiste demagoge, ki so v montaži prepoznali ideološko nasilje nad realnostjo, v slabo razumljeni „prepovedani montaži“ pa sredstvo za neomadeževano pretakanje „resnice“ iz realnosti v filmsko sliko. Bonitzer se namreč pridržuje Eisensteinove misli, da je montaža vse, tudi barvni koncept filmske slike, prav zato tudi ne more zaobiti globine polja, ki jo obravnava kot montažno razporejanje planov v posnetku. V prid svoji trditvi citira Bazina: „Pri modernem režiserju se plan-sekvenca ne odreka montaži — kako bi se le mogla, ne da bi se vrnila k primitivnemu jecljanju — marveč jo integrira v svojo plastiko.“⁹

Nedavno še je bila montaža tista, ki je ločila eisensteinovsko od bazinovske teorije, Bonitzerovo branje pa postavlja prav montažo kot tisti privilegiran filmski postopek, ki družni navidez nasprotna pristopa.

Vendar pa Bazina in Eisensteina ne družijo le vseprisotnost montaže, ki se lahko kaže v „ekshibicionističnih bravurah na sovjetski način“, ali pa kot strukturiranje filmske slike v planu-sekvenci, torej kot tisti princip filmskega ustvarjanja, ki montažo prestavlja v „intelektualno“ sfero, kar pomeni, z Bonitzerjevimi besedami, da je montaža v očesu, v misli: režija je montaža. Bazina in Eisensteina družijo tudi odpor do naturalizma, natančneje, do t. i. naturalistične montaže oziroma filma klasičnega razreza na kadre, kadra proti—kadra in spoja na osi, ki „proizvaja dozdevek realnosti na najnižjem pobočju — na pobočju avtomatične perceptivne sinteze“ (Bonitzer).

In če je bil ta ovinek o montaži, o Bazinu in Eisensteinu, ki ju ob številnih razlikah vežejo tudi nekatere ključne točke, vsaj kar zadeva razumevanja „filmske govornice“ potreben, potem samo zato, da se povrnemo k več kot problemskemu vprašanju, ki ga odpira proizvodnja slik v odnosu do realnega. Kajti če je pri filmu vse montaža, torej tudi režija, potem se montaža prične že pri na videz najmanj odločilnih „režijskih sredstvih“, to je pri še tako pasivnem dokumentiranju „objektivne“ realnosti. Montaža je namreč že sama postavitev kamere, izbor zornega kota in plana, torej kadriranje, s katerim je prekinjeno poljubno razmerje filmske kamere s svetom in je inavguriran akt transformacije in manipulacije, saj kamera na zainteresiran način izreže natančno določen kos vizualnega prostora. Pri tem je na nek način nepomembno, ali je bila pozicija kamere izbrana po nekem vnaprej določenem konceptu ali pa povsem intuitivno. Bonitzer pravi, „da je vsak filmski prostor temeljno ponarejen prostor: celo tedaj, ko ni pribarantan s „specialnimi efekti“, ko ne gre za trike v pravem pomenu, je režija bolj ali manj prisiljena, da „prigoljufa“ perspektivo, da približa ali pridvigne določene elemente dekora in celo osebe na robu slike, oziroma da ignorira ali prikriva posebne elemente, in sicer tako v igranem kot dokumentarnem filmu.“¹⁰ Filmska slika tako v igranem kot dokumentarnem filmu je le dozdevek realnosti ali bolje, dozdevek, ki se daje kot realnost. Opora tovrstni percepciji je že prej omenjena naturalistična montaža oziroma kanonizirana narativna montaža „po ameriško“, ki skuša v imenu transparentne estetike realizma in „vtisa realnosti“ prikriti vsa „režijska sredstva“ ter tako zamaskirati akt manipulacije in transformacije. Film je tako nemara na vseh ravneh zasvojen z lažjo, če se pri tem spomnimo že prevare, ki proizvede iluzijo gibanja, vendar prevare, ki temelji na tisti vrsti slike oziroma dozdevka realnosti, ki ga je formirala camera obscura. Enostavnost camere obscure je namreč še najbolj prikladna, da nam predstavi tisto ločnico, ki jo sicer zastopa drobna špranja, ki povzroča delitev na zunanost in notranost, na realnost in dozdevke realnosti oziroma na obširne in neskončne horizonte realnosti ter na omejena in uokvirjena obzorja slike. In če je drobna špranja v kameri obscurni tista točka, kjer se proizvajajo dozdevki realnosti, pa je hkrati tudi tisti laboratorij, kjer poteka ves proces „opremljanja“ slike (fotografske, filmske, video) z realnostjo. Kajti gledalca ne zanimajo „čisti“ dozdevki, ampak le dozdevki, kolikor so *dozdevki realnosti*. Zato tudi težko govorimo o „čistem“ filmu, o neomadeževanih podobah, ker je pač vsaka filmska slika, na takšen ali drugačen način, „umazana“, Bonitzer bi rekel zastrupljena z realnostjo. Pri filmu pa „zamazanost“ z realnostjo poteka v dveh smereh, tako od kamere proti svetu, kakor tudi od ekrana proti gledalcem. Film je tako na nek način podvojena idealna camera obscura, saj jo na eni strani zastopa kamera, na drugi strani pa kinodvorana. Ta delitev pa je morda priročna predvsem v toliko, v kolikor v „prostoru“ med objektivom kamere in objektivom kinoprojektorja prepoznamo tisto vmesno „črno polje“, ki je, kot trdi Comolli, bistveno za film. Pri filmu se je drobna špranja camere obscure, ki prepušča svetlobo, razdelila na špranjo, ki sprejema svetlobo (objektiv kamere), in na špranjo, ki oddaja svetlobo (objektiv kinoprojektorja), vmes pa se je naselil večinoma spregledan, vendar pa za film bistven segment in proces: filmski trak, funkcioniranje kamere, laboratorijska obdelava, montaža . . .



Če je torej za film in fotografijo bistveno prav to „črno polje“, potem velja pripisati, da fotografija ni samo „svetlobni zapis“, kar je zajeto že v sami etimologiji besede, ampak predvsem „vojna“ s svetlobo. „Vojna“, ki se pri filmu prične v ohišju kamere, nadaljuje v laboratorijski obdelavi in konča v kinodvorani. Vse to pa zato, da bi se na četrti steni camere obscure (pri filmu ekrana montažne mize ali pa platna v kinodvorani) formiral dozdevek realnosti, za katerega je potrebno ogromno črnine in izjemno majhna količina svetlobe, ki pa jo usmerjajo, razporejajo in fiksirajo izredno natančni optični, mehanični in kemični postopki in mehanizmi. Le-ti večinoma ostajajo prikriti, saj je pri filmu izpostavljeno predvsem „oko“ kamere, ki je podvojeno z „očesom“ kinoprojektorja, da bi nam le-to pokazalo, kaj je kamera pravzaprav „videla“. To, kar kamera vidi, pa odreja drobna špranja (objektiv), ki predstavlja nekakšno materialno točko perspektive. Sistem perspektive pa ni strogo vezan le na vprašanje izdelovanja slik, ampak je vsrediščen v širše spremembe v organizaciji prostora oziroma sveta, ki so se pričele v renesansi. Nov režim slike, ki ga je formulirala *perspectiva artificialis* in z njo povezana camera obscura, je pravzaprav drugo ime za „naravno“ videnje in predvsem „naravno“ videnje renesančnega urbanega sveta. Prostorski „red“, ki ga reprezentira sistem perspektive, je tako sam red „racionalnega“ mesta, tako kot so ga oblikovali arhitekti petnajstega stoletja. Na notranji in zunanji strani camere obscure se namreč nahaja skoraj identičen geometrični univerzum, ki od renesanse naprej vlada še danes, in prav ta „interna korespondenca“ med redom renesančnega mesta in novim režimom slike je tista, ki podaja perspektivi razsežnost „naravnega“ videnja. Konceptija renesančnega prostora (predvsem mesta) pa ni utrdila svojega reda samo s camera obscuro, ampak se je preselila na področje gledališke scenografije in režije, da bi nenazadnje postala temeljna oporna točka fotografskega in filmskega iluzionizma.

Arhitektonsko-urbanistični red renesančnega mesta je tako skoraj identičen z režimom slike, ki ga je proizvedla camera obscura, toda če ju družijo „metafizika“ (sistem, logika), potem pa ju loči „fizika“ (realnost, materialnost). Drobna „špranja“ camere obscure je namreč tisti mejnik, ki loči zunanost in notranost, in hkrati tisti dejavnik, ki radikalno izključuje realnost, da bi na četrti steni (camere obscure, kinodvorane . . .) formiral dozdevek realnosti. Prostor renesančnega mesta oziroma kasneje ves profilmski prostor, preprosto, realnost, se skozi mehanično-optično-kemične procese, zajete v pojem „tehnika“ (fotografska, filmska . . .) predeluje v teater ali bolje, v spektakel, ki tudi v najbolj stiliziranih formah lahko funkcionira samo kot *dozdevek realnosti*.

Kamera kot na prvi pogled zgolj tehnični instrument je tako privilegirana ideološka naprava, ki znova in znova odpira vprašanja o razmerju med dozdevkom in realnostjo oziroma o statusu *dozdevka realnosti*, ki ga je teorija filma prepoznavala tako kot „čisti“ dozdevek kakor tudi kot realnost samo. Zdi pa se, da so najbolj plodna tista dialektična razmišljanja, ki pri avdio-vizualnih medijih problematizirajo dozdevek skozi realnost in obratno.

Silvan Furlan

Opombe

- ¹ Dominique Villan, *L'œil à la caméra*, Chaiers du cinéma Editions de l'Etoile, Paris, 1984
- ² Citirano v knjigi: Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, BFI/Macmillan Education Ltd, London, 1985
- ³ Noël Burch, „Porter ili ambivalentnost“, Filmske sveske, št. 2, Beograd, 1984
- ⁴ Noël Burch, „Šarl Bodler protiv doktora Frankenštajna“, Filmske sveske, št. 2, Beograd, 1984
- ⁵ Steve Neale, *Cinema and Technology*, op. cit.
- ⁶ Zdenko Vrdlovec, „Filmska kamera kot redukcija sveta“, neobjavljen rokopis.
- ⁷ Serge Daney, „O Saladorju“, Cahiers du cinéma, št. 222, Paris
- ⁸ Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, ŠKUC/Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1985
- ⁹ Andre Bazin, *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- ¹⁰ Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, op. cit.