

AVTOR-ŽANR- GLEDALEC



pielbergovi **Iskalci izgubljenega zaklada** (*Raiders of the Lost Arch*, 1981) in Wendersovo **Stanje stvari** (*The State of Things*, 1982) sta že dovolj znamenita primera, ki govorita tudi o tem, kaj je danes s tako imenovanim žanrskim filmom. Oba potrjujejeta, da je s tem filmom danes konec, vendar to počneta na različna načina. Pri Spielbergu gre za **revival**, za ponovno oživljanje in brkljanje po starih žanrih, toda oživljanje in brkljanje, ki je na neki način podobno odpiranju, shranjevanju in sortiranju tistih skrinj, ki so v finalnem prizoru spravljene v ogromnem skladišču. Iz te skrinje, za katero so se gnali skozi ves film, je že izpuhtel ves duh skrivnosti, toda tam v skladišču je še vse polno podobnih skrinj, ki pa so še zapečatene.

Toliko starih skrinj, toliko žanrskih krst, pomeni torej toliko novih filmov, s katerimi se stari vračajo kot fantomi, ali ki se s starimi igrajo kot s fantomi. V glavnem gre za igro oziroma za ponavljanje hollywoodske klasike kot burke, ki včasih premore tudi kakšno satirično ali parodično potezo.

Tako gre npr. Woody Allen v **Škrlatni roži Kaira** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) celo tako daleč, da fantomsko eksistenco hollywoodske klasike vzame dobesedno in jo konkretizira na ta način, da eni izmed oseb Hirshove komedije, ki jo preigrava v svojem filmu, dovoli stopiti z ekrana med gledalce. In kaj se zgodi s to režijo nemogočega realnega srečanja fantomske figure z ekrana in gledalca oziroma cinefilke Cecilije (ki jo igra Mia Farrow)?

Nič manj kot komična „dovršitev“ zgodovine razkrinkavanja in ožigosanja hollywoodskega filma kot laži, slepila in „sanjskega dopolnila“. Toda fantom se pojavi celo v westernu, kjer so bili mrlič doslej nepreklicno mrtvi. V **Bledem jezdecu** (*Pale Rider*, 1985) Clintu Eastwooda se skrivnostni „Preacher“ oziroma „samotni junak“ pojavi kot zagrobna figura (prestreljen je s sedmimi krogli) oziroma kot evangelijski citat („Pogledal sem in videl prihajati bledega konja in njegov jezdec se je imenoval Smrt“). S tem „evangelijskim“ načinom pojavitve „samotnega junaka“ pa sam western prejme „dimenzijo čudežnega“, ki sicer neki tipični in že ničkolikokrat videni žanrski situaciji podeli vrednost ponovnega videnja (na to sicer opozarjajo gledalca tudi vse tiste osebe, ki ne morejo verjeti svojim očem, ko vidijo, kako se ta „Preacher“ nenadoma pojavlja in izginja).

Wendersovo **Stanje stvari** priča o radikalno drugačni izkušnji kot ti neohollywoodski **revivals** in **remakes**: sicer gre tudi tu pod naslovom **Preživeli** za neke vrste **remake** Dwanočega filma **The Most Dangerous Man Alive** (1961), toda prav to vračanje k staremu, črnobelemu, B-filmu se izkaže kot nemogoče in celo smrtno (režiser in producent to svojo željo klasičnega žanrskega filma plačata s smrtjo). V tej smrti kot plačilu za željo črnobelega filma (kot utelešenja filmske preteklosti) je zajeta tudi smrt klasičnega hollywoodskega filma, ki je lahko samo še objekt žalovanja in melanholije: a prav ta zguba objekta in nemožnost **remakea** sta nemara še edino, kar lahko danes vzdržuje željo filma. K zatonu tega, kar se že nekaj časa imenuje „klasičen hollywoodski film“, je v nemajhni meri prispeval pojav tako imenovanega „moderne evropskega filma“ v 60. letih, ki se bržkone ni po naključju (ali vsaj v Franciji) pričel s citiranjem „klasike“: tako se npr. v Godardovem filmu **Prezir** (*Le Mépris*, 1963) v vlogi na pol mitičnega režiserja pojavi Fritz Lang, ki je tedaj že končal svoj ameriški opus. S cinefilijo, s citiranjem je film že pričel s prstom kazati na samega sebe, se je že reflektiral in označeval kot „film“ oziroma — če parafraziramo še ta Barthesov izraz — kot „angažma forme“, kot „pisava“. V tem času se je oblikovala tudi famozna „avtorska politika“, ki je promovirala oblikovni koncept režije, kolikor je ta veljala hkrati kot „šifra“ cineastovih obsesij in stila ali, bolje, **touch**. To „politiko“ je odlikovala tudi neka paradokсна poteza, ki je odkrila avtorje tam, kjer se jim o tem pojmu ni niti sanjalo, in v imenih, ki so bila tedaj v Evropi in ZDA dokaj podcenjena: Hitchcock, Lang (ameriški opus), Hawks, Ford. Odkrila jih je torej v Hollywoodu, v žanrski produkciji, ki je ravno izključevala vsak avtorski pristop: in odkrila jih je kot režiserje, ki so se sicer držali žanrskih pravil in žanrske stereotipije, vendar so si jo uspeli prikrojiti in jo na neki način potujiti z vztrajnostjo in zvijačnostjo svojih obsesij in filmskih idej. Spomnimo se, da je Hitchcock tisto, brez česar noben žanrski film ne more, to je objekt, ki poganja zgodbo, imenoval „Mac Guffin“, kar je nekaj takega kot prazen nič, zgolj pretvezni objekt.

A kaj je pravzaprav ta žanrski film, ki nastopa celo kot sinonim za hollywoodsko klasiko? Po Thomasu Schatzu (**Hollywood Genres**, New York, 1981) so filmski žanri „rezultat materialnih pogojev komercialne kinematografije, ki tako dolgo ponavlja in variira popularne zgodbe, dokler ne zadovoljijo gledalčeve zahteve in s tem vržejo dobiček.“ Toda, če so žanri tako rekoč „naravni“ produkt „komercialne kinematografije“, jih je bilo vendarle treba tudi imenovati. Žanra ni, dokler ni imenovan, pa čeprav to imenovanje ni kaj več kot katalogiziranje. V katalogu Ameriškega filmskega inštituta za obdobje 1921—1930 so vsi filmi opremljeni z oznakami žanrske pripadnosti, vsak film ima svoje žanrsko ime, a prav to je — kot meni raziskovalec westerna Jean Leutrat, ki je imel v rokah to debelo knjigo — hiba

tega kataloga, ki ne upošteva zgodovinskih virov, tj. današnjih filmskih časopisov, revij ipd., kjer je bilo pogosto prav nasprotno, se pravi, kjer je bil en in isti film nosilec različnih žanrskih oznak. To omahljivo poimenovanje seveda pove veliko več kot „akademske“ žanrske oznake. Pove vsaj dvojje: da zgodovina filmskih žanrov ni le stvar produkcije, marveč tudi recepcije, ki je skušala te nove spektakelske forme zajeti oziroma „katalogizirati“ z literarnimi in dramatskimi zvrstmi; in drugič, če je že bilo tako težko najti primerne označenca oziroma žanrsko oznako, tedaj nemara zato, ker je bila ta učinek utrjevanja razlik znotraj mešanice podobnosti (Leutrata so npr. v zgodnjih westernih prenetile podobnosti z burlesko).

Zgodovina filmskih žanrov se nesporno povezuje s formiranjem kinematografije kot industrije oziroma z nastankom studijskega sistema, ki je v obdobju 1915—30 ekonomiziral in standardiziral tako rekoč vsak vidik filmske produkcije, dokler se ni peterica vodilnih studijev, famoznih Five Majors (to so MGM, 20th Century Fox, Warner Brothers, Paramount in RKO) specializirala za produkcijo posameznih žanrov. Za produkcijo, kolikor je pač postajala industrija, namreč ni bilo dovolj, da je bil film inventiven ali inovativen, kajti producenti so hoteli zaščititi svojo investicijo s tem, da so vsako novost, ki se je pri publiku obnesla, konvencionalizirali in standardizirali. In prav na ta način je hollywoodski studijski sistem s svojimi formulami in tehnikami razvil učinkovit filmski izraz, ki je dominiral v mednarodnem okviru.

Konvencije, formule, standardi, stereotipi, pravila in celo gramatika — to so pač najpogostejši izrazi, s katerimi strokovna literatura opisuje filmske žanre. Ameriški pisci¹ vidijo žanrski film tudi kot „nemo pogodbo“ med studiom in publiko, pogodbo, ki ponuja publiko fikcionalno razrešitev družbenih konfliktov in protislovij: „Žanrski film prinaša razpored ideoloških strategij za premagovanje družbenih konfliktov“ (Schatz, op. cit.), in to v različnih okoljih (Zahod, mestno podzemlje, ameriški Jug z mogočnimi družinskimi klani, svet glasbeno-plesnega spektakla itn.), kjer vsak žanr razvije svojo tipologijo karakterjev, konfliktov in razrešitev, svojo ikonografijo in scenografijo. Toda ključna postavka je vendarle neka konfliktna situacija (neka motnja, spor, prepovedana želja, grožnja), saj ravno prek njene razrešitve žanrski film znova vzpostavi ravnovesje ter s tem — kot meni Schatz — utrjuje vrednote „družbene integracije“ in „družbenega reda“.² A ne zgolj utrjuje: za žanrski film je nemara bolj značilno to, da igra na dve strani, tj. da na vrednotah, verovanjih in idealih, ki jih rešuje, hkrati pusti senco dvoma. Ena temeljnih ameriških vrednot je npr. plezanje po družbeni lestvici, težnja za „uspehom“, in žanr, ki jo je v 30. letih najučinkoviteje rehabilitiral v očeh množičnega občinstva, je bil prav gangsterski film, ki je izražal prezir do „poštenega dela“ in legalnih oblik socialne mobilnosti.

André Bazin je za pretežni del hollywoodske produkcije v obdobju 1930—50 iznašel izraz *découpage classique*, „klastični razrez na kadre“, ki mu je prisodil v glavnem dve značilnosti: verjetnost prostora ter izključno dramatične in psihološke težnje in učinke. Prva značilnost se morda zdi paradokсна ob dejstvu, da je bila večina hollywoodskih filmov posneta v studiu, torej ekscelentno umetnem prostoru. Gre pač za to, da ta verjetnost prostora v filmu ni bila odvisna od realnega prostora, marveč je bila učinek členitve kadrov, členitve, ki jo Bazin imenuje *la transparence*, presočnost. Presojnost zato, ker je bilo dogajanje sicer predstavljeno z ločenimi kadri, vendar je bila ta diskontinuiranost kar se da prikrita, da bi dala vtis povezane in homogene realnosti. Pri maskiranju diskontinuiranosti so imeli glavno vlogo spoji (npr. spoj pogledov, spoj gibanja, spoj kretenj), ki pomenijo izbris vsake spremembe oziroma menjave kadra. Spoji so bili potemtakem nekakšni šivi, ki so zakrpali prostor filmske fikcije in ki so morali biti čim manj opazni (oziroma so to postali s ponavljanjem, stereotipskim strjevanjem v proteze), da bi bila verjetnost filmskega veselja tem bolj zanesljiva. Toda s spoji ni bil zakrpan le filmski prostor, marveč je bil vanj zapahnjjen tudi gledalec: z utrjevanjem verjetnosti filmskega prostora in v njem potekajočega dogajanja so hkrati krepili gledalčevo verovanje vanj. In prav zato, ker je šlo za gledalčevo verovanje, je bilo mogoče s temi spoji tudi varati. Če se npr. pri Langu in Hitchcocku osebe tako pogosto srečujejo z maskami, se varajo druga o drugi (in druga drugo), tedaj ne le zato, ker je tako zapisano v scenariju, marveč jih v to slepilo igró zapeljejo sami formalni postopki, ki pri Hitchcocku (npr. s travellingi) zastavljen prizor podvojijo z drugotnimi pomeni in prekrizajo „objektivni“ in „subjektivni“ vidik, medtem ko so pri Langu največkrat uporabljeni prav kot postopki prevare, videza in slepila (v filmu *Ženska v izložitvi* npr. navaden preliv doseže, da tako protagonist kot gledalec verjameta v realnost tam, kjer so bile sanje). Langovske fikcije nemara najbolj prepričljivo dokazujejo, da tam, kjer gre za videz (tj. film), ni potrebna namerna laž (kot v gledališču, kjer je laž retorična figura). V filmu je laž povsod, v sami njegovi biti in vseh njegovih bitjih, zato je njegov zastavek v tem, kako iz tega izvleči neko resnico.

To na videz ne zadeva več vprašanje filmskega žanra, toda podobno kot so oblikovana pravila služila hkrati utrjevanju verjetnosti in nastavljanju pasti dvoma in prevare, tako so tudi žanrski filmi prišli do neke zgodovine prav s tem, da so se njihovi „narativni kodi“ transformirali oziroma da so vrednosti njihove „pripovedne ekonomije“ pretrpele prevrednotenje. Gilles Deleuze v knjigi *Slika-gibanje* (Image-mouvement) to lepo pokaže zlasti na primeru westerna. Medtem ko je npr. za Forda (v njegovih westernih) bistvena neka temeljna skupnost, ki je zdrava, dokler si deli iluzije o sami sebi, o svojih vrednotah, idealih in motivih in se ji junak prilagodi, da bi znova vzpostavil ciklični red, ki je bil slučajno narušen (z neko motnjo, konfliktom), pa se pri Hawksu pojavlja le slučajno nastala heteroklitna skupina, ki najde motive za svoje ravnanje v dolgu, ki ga je treba poravnati, v neki napaki, za katero se je treba odkupiti, v degradaciji, ki jo je treba premagati, ipd. Pri Hawksu so tudi že kali tako imenovanega neo-westerna, kjer se briše razlika med nasprotujočimi si osebami, med „dobrimi“ in „slabimi“, kjer ni več velike akcije, ki bi zacelila skupnost in kjer junak pripada „loserjem“ brez vsakršnih iluzij.

V Deleuzovi kategorizaciji filmske zgodovine in estetike na tri temeljne tipe slik: slika-percepcija, slika-afekcija in slika-akcija so hollywoodski žanri (western, zgodovinski film, gangsterski film, melodrama, burleska, komedija npravi) zajeti pod sliko-akcij. Slika-akcija je v bistvu to, kar Deleuzu pomeni filmski realizem, se pravi razmerje med zgodovinsko, geografsko in socialno determiniranim okoljem ter vedenjem oseb, ki jim okolje vrže izziv, da bi s svojo akcijo modificirale odnose z njim in med sabo. Deleuzova slika-akcija pozna „veliko“ in „malo formo“, ki v primeri s heroičnimi, mitološkimi, nacionalno-zveličavnimi in moralnimi razsežnostmi prve prenaša poudarek na koruptibilnost zakona, smešenje npravi in avtoritet ter dvomno zbliževanje nasprotnih situacij in vrednot. Toda s to sliko-akcijo je že lep čas konec: to sicer ne pomeni, da ne nastajajo več filmi po vzoru „velike“ in „male forme“, stvar je v tem, da v njih „ni več duše filma“ (Deleuze). Kriza in razkroj slike-akcije sta se pričela s filmi, ki so namesto globalne ali lokalne situacije uvajali disperzivno situacijo s številnimi osebami, med katerimi ne prihaja toliko do konfliktov kot „zgrešenih srečanj“; s filmi, kjer elipsa ni le pripovedna figura, marveč pripada sami vrzelasti in razpršeni realnosti, kjer postaja naključje vodilna nit, kjer osebe begajo, krožijo sem ter tja in se ne morejo lotiti odločilnega in premočrnega dejanja, kjer je svet preplavljen s klišeji in podvojen z videzi in kjer niti oblasti ni več mogoče prav locirati in reprezentirati, ker se je pomešala s svojimi prenosniki in učinki. „Duša filma danes zahteva več misli“, pravi Deleuze, pa čeprav ta misel pričanja v ugotavljanjem smrti nekdanje „duše filma“ in jo še obletava jo njeni fantomi.