

ANALOGIJA

Slika mačke je podobna mački, beseda mačka pa ne: če torej pustimo mački, da nas privede do vprašanja, ki si ga mora prej ali slej zastaviti vsak analitik negibnih ali gibljivih slik, kot meni Jean-Paul Simon (*Lectures du film*) — tj. do vprašanja podobnosti, analogije med predstavljenim in predstavnikom. Po drugi strani (in obenem) pa se s tem vprašanjem znajdemo tudi v jedru zadrege, ki je mučila filmsko semiologijo, ko se je sredi 60. let utemeljevala na lingvistiki, želeč zasnovati »filmski jezik«.

Tako se zdi vse nastavljeno, da stopimo ‚v sredo stvari‘, vendar bi rajši še malo zadržali korak, da ne bi le-ta prehitro plačal svoje zaletavosti in spodrsnil na robu, ki bi ga — stopajoč proti domnevni sredi — pustili zunaj. Ta rob je seveda zgodovinski in ima lahko za govor, ki ga zanemari, to pogubno posledico, da ne proizvede kaj več kot nekaj zarobljenosti (čeprav to še ne pomeni, da mu zgolj zgodovina daje pred tem kakšno varnost).

Tvegajmo torej tole postavko: če si mora analitik negibnih ali gibljivih slik prej ali slej zastaviti vprašanje podobnosti, tedaj zato, ker je tako hotel že Platon. Platon je v evropski zgodovini prvi, ki je definiral podobo z izrazom podobnosti in ji s tem atributom podelil tudi njen ontološki status: podoba nima druge realnosti, le to podobnost s tem, kar sama ni, s to drugo in realno stvarjo, ki jo posnema ter je tako njen dvojnik in fantom. Proizvajanje podob je za Platona sodilo v domeno *mimêtikê*, posnemovalne dejavnosti, ki pa jo — tu sledimo spisu Jeana-Pierra Vernanta »Rojstvo podob« (v knjigi *Religions, histoires, raisons*) — že misli v nasprotju s pojmovanjem, ki je vladalo v grški tradiciji. V njej je še veljalo posnemanje kot način spoznavanja, kot pristop k biti prek njenih vidnih manifestacij, zato to pojmovanje tudi ni poudarjalo odnosa med posnemovalcem in tem, kar posnema, pač pa odnos, med posnemovalcem in gledalcem. Pri Platonu pa je poudarek odločno prestavljen na odnos med podobo, stvarjo in s tem na razmerje podobnosti. Podobo, *eidôlon*, definira Platon kot »podoben drugotni predmet« (*Teetet*), dvojnik prvega in pravega. Tako je podoba, ugotavlja J. — P. Vernant, razpeta med dve kategoriji: med kategorijo Istega, kar je zaradi svoje podobnosti ista kot model, in kategorijo Drugega, kolikor se ne more pomešati z modelom, ker jo Platon opiše kot neresnično, neralno, zaznamovano s pečatom ne-bitja. In ta igra Istega in Drugega, med bitjo in ne-bitjo, resničnim in lažnim, začrta podobi prostor fiktivnega in iluzornega.

Kot stvar podobnosti pa je podoba pripisana tudi redu videza in kazanja, *phainein*: ‚kaže se‘ kot videz tega, kar ni. Kot podobnost je torej podoba lažni dozdevke. Od stvari, ki jo posnema, kaže le vnanji izgled, njeno pojavno obliko, ki jo zaznavamo s čuti v tem in tem trenutku ter pod takim in takim kotom. Iz *phainein* pa izvira tudi *phantasia*, vendar le-ta Platonu ne pomeni domišljije kot sposobnosti ustvarjanja mentalnih podob, ampak prej duševno stanje, ki daje spontano privolitev videzu, v katerem se stvari kažejo, čeprav v popačeni obliki, kot je to lahko v primeru, ko jih vidimo v vodi. *Phantasia* tedaj nastopa pri Platona kot neka vrsta dovzetnosti (*pathêma*) ali čustvenega nagnjenja (*pathos*), ki pristaja na varljivosti čutov in iluzionizem podobe: in prav na ta *pathos* se opira in zanaša vsak posnemovalec (slikar, pesnik, sofist), da bi poslušalca ali gledalca pripravil do tega, da bi njegove sence imel za svetilke.

Ta opis *phantasia* pa napotuje še k neki drugi Platonovi prisposobi — prisposobi votline, kjer njeni ujetniki zro sence, dozdevke predmetov na stenah, toda kjer je ta dovzetnost za videze opisana kot stanje, v katerem so ljudje že od otroštva. Ta Platonova pripomba (iz opisa votline v *Državi*) je nadvse dragocena, ker ponuja priložnost za vprašanje, če v tem dispozitivu votline kot prizorišča senc, dozdevkov, prividov in prisluhov (kajti te besede in glasovi, ki jih oddajajo sence, pač ne morejo imeti diskurzivne vloge), ne gre le za večje ali manjše posnemanje realnega, ampak za dispozicijo subjekta, točneje, za njegovo željo, da bi dosegel stanje, kjer se zaznave, ki sodijo pod princip realnosti, ne bi razlikovale od predstav, ki jim vlada princip ugodja. Vprašanje bo morda bolj jasno, če pokažemo še njegovo namero: to je nič manj kot analogija med Platonovo votlino in kinematografskim dispozitivom, kjer so gledalci prav tako prostovolj-

ni ujetniki teme, ker jih fascinirajo sence na platnu. Tako kot so Platonovi ujetniki votline žrtve dozdevka in iluzije realnosti, so filmski gledalci žrtve vtisa realnosti, ki ima nekaj skupnega s sanjskim ali vsaj fantazmatskim. Če drži, da se v sanjah in halucinacijah predstave dajejo kot realnost v odsotnosti zaznav, pa gre v filmu za predstave (podobe) realnosti, ki se dajejo kot zaznave.

J. — P. Vernant si je že sam zastavil vprašanje o možnosti »psihološke kariere podobe« pri Platonu, a ga je še tisti hip tudi zavrnil, trdeč, da je bil Platonov striktni namen definicija ontološkega statusa podobe. In ta definicija je umestila podobo med bit in ne-bit, v vmesno pozicijo, ki zagotavlja možnost zmote, napačne sodbe in pomešanja podobe s tem, česar podoba je. Podoba daje priložnost za pomoto med videzom in realnostjo in je zato — prevara.

Ta oris platonske problematike podobe je seveda več kot premalo za možno, 'analogijo' s semiološkim pogledom na filmsko sliko, obenem pa ravno dovolj za sicer ozek prag prehoda, ki ga ponuja kategorija prevare. Semiologija se v tej točki odločilno navezuje na tisti segment filmske teorije, ki se je kot 'ontološka estetika' utemeljila prav na zatajevanju prevarantske lastnosti filma. Kot dokaz bi lahko zadostovala že tale Bazinova trditev iz teksta »Prepovedana montaža«: »Za estetsko polnost je nujno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so prevarani.« Filmska semiologija pa noče več privoliti v zatajevanje in — v izjavi svojega vodilnega predstavnika Christiana Metza — reče: ves film je ogromen trik (*Eseji o pomenjenju filma*). In brž ko to reče, zavzame tudi drugačen odnos do te varljive podobnosti filmske slike temu, kar kaže, se pravi, do njene analoške narave, ki ni več tisti temelj, na katerem je gradila 'ontološka estetika' in z njim polnila svoj diskurz, ampak nekaj, kar je za semiologijo šele prag njenega diskurza. Ali z Metzovimi besedami: »Delo semiologa se lahko prične šele onstran analogije, ker se je sicer bati, da (če stvari malo karikiramo) o podobi ne bi mogel povedati dosti več kot to, da je podobna« (*Eseji o pomenjenju filma*). Kolikor pa se podobnosti drži tudi atribut varljivosti, bi to pomenilo, da se semiološko delo, ki se ukvarja z raziskovanjem pomenjenja, v primeru analogije kot prevare lahko zanima samo za pravila te prevare. Ali rečeno bolj semiološko: »Z 'onstran' analogije pa mislimo tudi 'tostran': poznamo kode, ki se dodajajo analogiji, in tiste, ki jo tvorijo, ki na njih podobnost temelji« (Metz).

Vendar je imela filmska semiologija v svoji 'zgodnji fazi', ko analogije še ni obravnavala z vidika kodov, kar precej težav s tem pojmom: zadrega je nastopila ob spoznanju, da analoška narava filmske slike preprečuje uvoz lingvističnega koncepta dvojne artikulacije, ki ga je razvil André Martinet in ki naj bi odločil o možnosti konstituiranja filmskega »jezika«. Zato bi ta koncept vsaj na kratko obnovili: prva artikulacija pomeni princip delitve fraze na enote, nosilke pomena — moneme, druga pa princip delitve na še manjše enote, ki niso več podložne kriteriju pomena, na čisto distinktivne enote — foneme, katerih funkcija je prav ta, da dovolijo razlikovanje monemov.

Christian Metz je v spisu iz leta 1964 »Film: jezik ali govorica?« ovrget možnost tako prve kot druge artikulacije v filmu. Fonemi zasedajo raven označevalca (enot brez pomena) in že sam njihov obstoj priča o razdalji, ki jih loči od označencev (pomenskih enot — monemov). A prav ta razdalja, trdi Metz, v filmu ni možna ali je vsaj prekratka: v filmu je označevalec slika, označenec pa to, kar slika predstavlja. Če bi torej v filmu razčlenili označevalec, bi s tem sam označenec razpadel na izomorfne kose — od tod, po Metzu, nemožnost druge artikulacije: »Vizualni spektakel deluje z zlepljenostjo označevalca in označenca, kar onemogoča njun spodmik in s tem drugo artikulacijo.« Če pa film nima fonemov, tudi nima besed in se tako ne podreja niti prvi artikulaciji: ta sklep pa je privedel Metza, da je polemično trčil z neko drugo analogijo — med kadrom in besedo — ter z njenim odvodom v slepo ulico filmske »sintakse« pri čemer mu je bila glavna opora Benvenistova definicija fraze kot aktualizirane diskurzivne enote, ki je »izum« tistega, ki govori. In prav ta primerjava je vplivala na Metzov koncept filmske govorice, temelječe na »velikih pomenskih enotah«.

Glede na to, da je ta prva semiološka gesta postavila označenec tja, kjer bi verjetno bolje stal referent (to, kar slika predstavlja), niti ni tako presenetljiv spodletel poskus, da bi lingvistični koncept dvojne artikulacije prenesli v film. Ta gesta je namreč še preveč sorodna tisti, ki se je posrečila fenomenološko usmerjenemu Jeanu Mitryju, ki mu je prav analogija služila za plodno oporo konceptu dvojne implikacije (*Estetika in psihologija filma*). Prva implikacija ni nič drugega kot analogija (torej to, da je filmska slika predmeta podobna realnemu predmetu) in Mitryjeva definicija slike lepo pokaže, koliko filmska semiologija še dolguje fenomenologiji: tam, kjer govori Metz o zlepljenosti označevalca in označenca, Mitry trdi, da se v filmu predstava (*la représentation*) poisti s predstavljanim (*le représenté*) in izgine za njim. Tako Metz kot Mitry tukaj ponovita to strateško potezo fenomenologije, da je reprezentant, predstavnik, popolnoma presojen in nima druge vsebine kot predstavljeno samo, a da obenem kot tak predstavlja svojo predstavno moč. S Françoisom Wahlom bi lahko dejali: predstavnik predstavlja, da predstavlja predstavljeno. Ta drugi pol je tisto, kar imenuje Mitry druga implikacija: če se namreč v prvi implikaciji (analogija) predstavljeni predmet daje kot »imanentno realen«, pa ga po drugi strani (in obenem) zaznavamo kot podobo, tj. kot »strukturirano realnost, kot formo«. Od tod izpelje Mitry tezo, ki je v bistvu temeljni kamen njegove estetike: da je predstavljeno realno hkrati isto in drugo — isto kot predstavljeno, tj. kot podoba (analogija) realnega, in drugo kot predstava, reprezentant, ki s svojimi predstavniimi vrednostmi strukturira slikovno danost. Na ta način filmska slika kot analogon »irealizira« realno, ko ga postavlja estetsko, in »izniči« to, česar podoba je, da bi dala videti le samo sebe, tj. sliko samo. Na drugem mestu imenuje Mitry to irealizirajočo potezo tudi transcendenco: slika kot slika — in prav zato, ker je slika — »transcendira realnost, katere podoba je.«

Pri Mitryju je torej filmska slika analogna in obenem več kot to (transcendentna), pri čemer bi bilo zanimivo omeniti, kako je ta, več' dosežen: tako, da slika nikoli ne pokaže realnega »v celoti«, ampak le neki njegov vidik, del, ki pa se — kot pravi Mitry — postavi na mesto vsakega drugega možnega vidika. Fenomenološka interpretacija seveda zatrdi, da reprezentacija nekega vidika realnega navaja k »bistvu« predstavljene stvari, k njihovem eidetskemu »sebstvu«, tukaj, kjer nam gre za problem analogije, pa bi pripomnili, da je s tem, ko slika pokaže le del predmeta, tudi analogija zato le parcialna. Še več: ne le parcialna, ampak tudi figuralna, kajti ta lastnost slike, da pokaže del predmeta namesto celega, ima svoje mesto v registru retoričnih figur — to je sinekdoha, metonimična figura, kjer velja del za celoto (*pars pro toto*). To bi pomenilo da najdemo figuro prav tam, kjer je domnevno dobesedni, objektivi pomen slike.

Tako jo je našel že S. M. Eisenstein, ki je celo povedal, zakaj je tako. V več njegovih spisih je omenjena sinekdoha kot odlikovana figura režijskega in montažnega dela, ki napreduje s fragmentiranjem, z izbiranjem detajlov, »koščkov«, če navedemo Eisensteinov izraz, ki naj evocirajo »celoto«, pomen prizora: zato je najblje, če so sami čim manj pomembni, da bi nastal pomen iz njihove razporeditve in členitve v filmu. Ti »koščki« so označevalci, kar nam potrdi odlomek iz Eisensteinovega spominskega spisa, naslovljenega kar »Sergej Eisenstein«, kjer pravi, da kadra nikoli ne gradi »zgolj v funkciji vidnega«: v kadru (ali fragmentu, eisensteinovskem »koščku«) mora biti predmet »tako izbran, usmerjen in razporejen, da razen svoje reprezentacije zaplodi še cel kompleks asociacij, ki podvojijo emocionalno-pomenski naboj fragmenta«. Ta predmet je treba tedaj vzeti »v strogem smislu: ne le stvari — daleč od tega — marveč predmeti želje«.

Predmet je lahko predmet želje, ker je — z Eisensteinovimi besedami — »v detajle vpisan subjekt«, njegov pogled, ki zmeraj vidi le »popačeno« oziroma ki nikoli ne vidi zgolj tega, kar gleda oko. Za Eisensteina je jedro reprezentacije v »strukturi emocije« (*La non-indifférente nature*), se pravi, v emocionalni zasedbi objekta, ki nastopa le v pogledu želje ali — z Lacanovimi besedami — ki je predmet pogleda v funkciji želje.

Ves Eisensteinov režijski in teoretski napor je bil zato usmerjen v to, kako zlomiti »odpornost kadra« (*Montaža atrakcija*), ki je v tem, da je kader (oziroma filmska slika kot fotografija) reprodukcija realnega: »odpornost kadra« je torej v podobnosti slike predmetu, v analogiji, ali — če se znova spomnimo teoretika, ki je prav v podobnosti videl ontologijo fotografske slike — v Bazinovem »kompleksu mumije«. In zakaj bi bilo treba zlomiti to odpornost podobnosti? Zato, ker kader kot fragment realnega ne dopušča »izkrivljanja«. Ta Eisensteinov argument je seveda mogoče pripisati njegovemu preziranju realizma, vendar pove več, če ga beremo skupaj z izjavo o predmetu želje: tedaj bi lahko rekli, da kader ne dopušča »izkrivljanja«, ker v njegove detajle še ni vpisan subjekt, ki pa se lahko izrazi le figuralno — ali z Eisensteinom — metaforično. Tako v jeziku — »metafora stoji na samem izvoru jezika« (*Montaža atrakcija*) — kot v filmu, kjer je montaža tista, ki prevzame to metaforično funkcijo: montaža kot ekstatična dejavnost, ki »meče stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava« (ekstazo bere Eisenstein kot *ex-statis*, »stopiti ven iz sebe«; *La non-indifférente nature*). Montaža je tako v odlikovanem pomenu protinaravna in erotična: stvari iztrga iz njihovega realističnega prostora — kot bataillevski erotizem, ki odtrga bitja iz njihovega vztrajanja v diskontinuiranosti, v zaprtem stanju — in jih preda užitku povezovanja in razporejanja — kot bataillevska erotična igra nad prepadom med bitji.

To vprašanje montaže se morda zdi odskok od problema analogije, vendar bi nam lahko zgodnejši in dovolj znamenit Eisensteinov tekst — »Izven kadra« (*Montaža, ekstaza*) — pokazal, da ni tako. In še celo več: nekateri njegovi odlomki pričajo o tem, koliko je filmska semiologija prav ob vprašanju analogije sprva prezrla in kasneje — ne da bi to omenila — prevzela pri Eisensteinu.

Roland Barthes je v svojem prvem semiološkem spisu o filmu »Problemi pomenjenja« definiral tri značilnosti označevalca: heterogenost, polivalentnost in kombinatoričnost. Zadržali bi se pri drugi, ki zadeva tudi problem analogije. Barthes namreč definira polivalentnost na dva načina: po eni strani lahko »en označevalec izrazi več označencev«, kar se v lingvistiki imenuje polisemija, po drugi strani pa je lahko en in isti označenec izražen z več označevalci, kar se imenuje sinonimija. Primeri polisemije so, trdi Barthes, v zahodnem spektaklu redki, v nasprotju z orientalnim gledališčem, kjer lahko en in isti označevalec pokrije dva ali več označencev. V zahodni umetnosti, ki je »v bistvu zasnovana na težnji pomenskega odnosa do narave, je polisemija vir naroda: v umetnosti, ki je konstitutivno analoška, postane polisemija hitro neznosna«.

Eisenstein (ki mu je Barthes kasneje namenil svoja najboljša filmska spisa — »Tretji smisel« in »Diderot, Brecht, Eisenstein«) pa v omenjenem tekstu primerja svojo koncepcijo kadra in montaže prav z orientalsko reprezentacijo, točneje, z japonskim gledališčem in pisavo, ki jo imenuje hieroglifsko. Ustavi se zlasti pri t. i. »vezalni« kategoriji hieroglifov — »huei«, in ko našteje nekaj njenih primerov (pes in usta — lajati, usta in otrok — kričati, nož in srce — žalost itn.), vzkligne: »Saj to je vendar — montaža!« Točneje, montaža »intelektualnega filma«, ki mu gre prav tako kot metodi hieroglifov za to, da »s povezovanjem dveh figuriranih stvari doseže zapis nečesa, česar grafično ni mogoče predstaviti«. To, česar grafično ni mogoče predstaviti, je seveda pomen, označenec, ki pa — v nasprotju s semiološko formulo analogije, ki je celo pri Barthesu predpostavljala presojnost označevalca in označenca (pravilneje bi bilo seveda reči: predstavnik in predstavnika) — ni v označevalcu oziroma v motiviranem odnosu z njim (semiologija se je namreč rada sklicevala na argument motivacije), ampak nastane kot učinek kombinacije označevalcev.

V istem Eisensteinovem tekstu naletimo še na odlomek, ki bi ga lahko citiral tudi Christian Metz, ko je v »Problemih denotacije v filmu fikcije« razvil tezo, da je analogija kodirana. In sicer z dvema tipoma kodov: s »specializiranimi«, ki so t. i. filmsko pomenske figure (montaža, gibanje kamere, optični efekti, retorika ekrana«, medsebojno učinkovanje vizualnega in zvočnega itn.), in s »kulturnimi« kodi, med katerimi Metz posebej omeni dva: perceptivnega in ikonološkega. Pri prvem gre za »vizualne navade dojemanja in gradnje oblik in figur«, pri drugem pa za bolj ali manj institucionalizirane, za določeno kulturo značilne načine predstavljanja predmeta in njegove identifikacije, ter splošneje, za kolektivno predstavo o tem, kaj je slika.

Eisensteinov odlomek bi sodil v kontekst »kulturnih« kodov in jih celo napove v razsežnosti, ki se je v semiološkem, formalizacijskem projektu zgubila. Glasi se namreč: »Predstavitev predmeta v njegovih realnih razmerjih je seveda samo davek ortodoksni formalni logiki in podrediven nespremenljivemu redu stvari.« Dimenzija, ki manjka semiološkemu kodu pa je tale: »Pozitivistični realizem nikakor ni pravilna oblika percepcije, marveč je samo funkcija neke oblike družbenega reda, ki po državni samovladi uvede tudi 'miselno samovlado'. To je ideološko uniformiranje...«

To zblizanje semioloških kodov analogije in eisensteinovskega pojma »pozitivističnega realizma« je seveda poskušalo napeljati — k ideji o 'zamenljivosti' obeh pojmov, kar sta sicer že nakazala Gianfranco Bettetini in Francesco Casetti (v obliki dileme: film kot »reprodukcija realnosti« ali film kot »lingvistično avtonomen kraj« — ki se vleče skozi vso zgodovino filma) in Hrvoje Turković, ki trdi, da je semiologija prevzela pojem analogije od prejšnjih filmskih teorij, kjer je bil bolj znan pod imenom »realističnosti«. Seveda pa ta kategorija že odpira področje, ki znatno presega meje tukaj zastavljenega pristopa k pojmu analogije.

Zdenko Vrdlovec

- Literatura · Roland Barthes, »Problemi značenja«, Filmske sveske, št. 10, 1968.
Gianfranco Bettetini, Francesco Casetti, »La Sémiologie des moyens de communications audio-visuels et le Problème de l'analogie«, v Revue d'esthétique (posebna številka Cinéma: théories, lectures), 1973.
S. M. Einstein, *La non-indifférente nature*, pogl. »O strukturi stvari« ter »Centrifuga in Graal«, U. G. E., coll. 10/18, Paris 1976.
S. M. Einstein, *Montaža atrakcij*, zlasti spisa »Od gledališča k filmu« in »Dickens, Griffith in mi«, Nolit, Beograd 1964.
S. M. Einstein, *Montaža, ekstaza*, spis »Izven kadra«, Vankarjeva založba, Ljubljana 1981.
Christian Metz, *Ogledi o značenju filma* (prva in druga knjiga), pogl. »Film: jezik ali govorica?«, Problemi detonacije v filmu fikcije«, »Onstran analogije, podoba«, Institut za film, Beograd.
Jean Merty, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Editions universitaires, Paris 1963.
Jean-Paul Simon, »Analogija«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris 1977.
Jean-Pierre Vernant, »Naissance des images«, v knjigi *Religions, histoires, raisons*. Petite collection Maspero, Paris 1979.

AVTOR

»Naloga kritike je večinoma bila (in je še) oblikovanje avtorja.

Odčitati mora avtorja v nizu tekstov, podpisanih z njegovim imenom.

Stil je v tej perspektivi izveček individualnih značilnosti, kreacija avtorja in določitev njegove vrednosti.

Na kratko, kritika je tako moderna hermenevtika; prehod od Boga k Avtorju.«

Stephen Heath¹

Kolektivna narava filmske proizvodnje oziroma proizvodnje filmov je kritiki in teoriji kot izbranim poljema refleksije o filmu že od dvajsetih let naprej povzročala precejšnje težave pri določanju avtorstva v filmu, (»umetnika«, kot ga poznajo književnost, slikarstvo, glasba, ...). Če tokrat izpustimo mrežo ekonomskih in ideoloških odnosov »kulturne industrije«, katero tke in je vanjo vpeta filmska ekipa kot sicer zadnja, vendar temeljna instanca filmske proizvodnje, se vprašanje kolektivnega in individualnega, v sicer nekoliko drugačni obliki, ponovi tudi v procesu same proizvodnje filma, v načinu dela filmske ekipe, še bolj — in to kot »estetski« problem — pa pri kritičnih »eksplicacijah« in teoretskih »racionalizacijah« o učinku dela filmske ekipe, o filmu kot estetskem predmetu, tekstu, diskurzu. Paradokсно vprašanje, ki je odpiralo polemike in ki so ga interpretativne kritične prakse in »demagoške« filmske teorije v nekaterih obdobjih na videz dokončno rešile, da bi bila njihova izhodišča že v naslednjem trenutku kritično razdrta, vprašanje, ki še danes ostaja odprto in zaradi svoje dinamične »zgodovine« morda še toliko bolj kompleksno, pa je kratko, jasno in preprosto: »Ali je mogoče govoriti pri filmu o avtorstvu?« in »Kdo je avtor filma?«.