

Oko 20. stoletja

Matic Majcen

Italijanski filmski teoretik Francesco Casetti, sicer profesor filmskih in humanističnih študij na univerzi v Yalu, je leta 1993 znanomoval filmsko teoretsko literaturo, ko je izdal pri nas žal še neprevedeno knjigo *Teorije filma 1945–1990*, v kateri so na izčrpen enciklopedičen način povzeti domala vsi pristopi, s katerimi je filmska teorija v 20. stoletju razmišljala o sedmi umetnosti. Pri Slovenski kinoteki je letos po drugi strani izšla njegova novejša knjiga *Oko 20. stoletja*

(2005), ki je pod istim uredništvom že dobila delni slovenski prevod, saj je revija *KINO!* leta 2009 v številko 8/9 uvrstila uvodni esej *Sto let, stoletje* z dodatkom uvodne besede Denisa Valiča. *Oko 20. stoletja* je precej drugačna publikacija kot *Teorije filma*, saj je manj sistematičen, bistveno bolj avtorski prispevek k filmski publicistiki, ki se ga zato tudi bere na povsem drugačen način. To je tudi prva Casettijeva knjiga v slovenskem jeziku nasploh.

Casetti v knjigi razmišlja o razmerju med filmom kot umetnostjo in dobo, v kateri je zrasel v vseprisoten kulturni fenomen, kakršnega poznamo danes. Naslov knjige ne označuje samo teze, da je film *popisoval* dogodke 20. stoletja, temveč tudi (ali predvsem) to, *kako* jih je popisoval. Film je izmed vseh medijev in umetniških zvrsti v tem obdobju odigral ključno vlogo, saj je bil edini dorel spoprijemanju z izzivom vsesplošnega pospeševanja kot tipičnim pri-

tiskom družbenega življenja po industrijski revoluciji. S tem, ko je privzel to nalogo, film ni postal samo spremljevalec modernosti, temveč se je z njo ovil v strastno razmerje, v katerem sta drug drugemu nudila oporo do te mere, da je bil eden simptom drugega – modernost zato, ker je film proizvedla, film pa, ker je začel utelešati in reproducirati njene dražljaje. Casetti vzporednice te zamisli najde pri Simmlovem opisu modernosti kot tiste dobe, ki uvaja določen razcep v človeško doživljanje sveta. V družbenem življenju je z nastopom te dobe prisotnih vse več dražljajev, vse poteka intenzivneje, pogostejše in hitreje, kar civilizacijo pelje v nevarnost izgube orientacije in smisla. Casetti s Simmlom v mislih pravi: »Soočen z drvečo realnostjo filmski pogled razkrije, da je enako hiter: premika se, preskakuje med različnimi scenariji, stopa še korak dlje. Obenem se nikoli ne izgubi: opazovalec ve, kje se nahaja, in lahko spreminja tok dogodkov, namesto da bi ga ti potegnili s seboj oziroma pustili ob strani.« Casetti v tem duhu v uvodu definira pet tipov pogleda, ki so se v začetku 20. stoletja izoblikovali nikjer drugje kot samo v filmu: subjektivni pogled, sestavljeni pogled, prodorni pogled, vznemirjeni pogled in poglobljeni pogled. Te skopične strategije, v filmu utelešene v *flashbackih*, križnih montažah, bližnjih planih, upočasnjenih posnetkih in podobnih postopkih, so postopoma postale nepogrešljiv arzenal v izrazju filmskega jezika, obenem pa so gledalcu tako nekaj *kazale*, kot so ga s pomočjo kamere, tega prostetičnega očesa, tudi *naučile gledati*.

Avtor se potem odpravi v prelet zgodnje filmske teorije v povezavi z izhodiščno tezo, ki jo podkrepi s številnimi filmskimi analizami. Casetti svoj namen izvede na precej subjektiven način in pogosto dokaj nepričakovano skače od enega avtorja k drugemu. Medtem ko se denimo močno naslanja na misel Béle Balázsa ali Louisa Delluca, se pri Metzu, Münsterbergu, Panofskyju ali Kracauerju ustavlja zgolj bežno s posameznimi citati ali mislimi. Še bolj arbitraren (kar na enem mestu v knjigi Casetti tudi sam pri-



znava) je izbor filmskih analiz, ki segajo od *King Konga* (1933), Hitchcockove *Vrtoglavice* (1958), Griffithove *Nestrpnosti* (1916), Vertovovega *Moža s kamero* (1929), Vidorjeve *Množice* (1928) pa vse do zgodnjega filma, kot je *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) Edwina S. Porterja. Kot že letnice povedo, je najbolj zanimivo pri njegovih analizah to, da Casetti komajda opisuje kakšen film, ki je nastal v drugi polovici stoletja, ki si ga je kot celoto izbral za izhodiščni objekt svoje knjige. Argument je po eni strani res trden: film je domala vsa svoja izrazna sredstva razvil že v prvih desetletjih tega stoletja, potem pa jih zgolj potenciral, v čemer lahko maničen tempo današnjih akcijskih spektaklov vidimo kot razbohoten odmev postopkov, ki so se, recimo z razvojem vzporedne montaže pri Griffithu, začeli razvijati že na začetku stoletja. Ta tok misli zelo dobro sovпада tudi s tezo o smrti filma kot umetnosti, kakršno denimo zagovarja Peter Greenaway. **Pri tem pa je vendarle nekoliko presenetljivo nekaj drugega: da Casetti pravzaprav popolnoma ignorira 19. stoletje kot tisto, ki je sploh ponudilo motiv in prvotni zagon za to, da je film v 20. stoletju kot institucija lahko uveljavil**

svojo dominanco kot umetnost moderne dobe par excellence. Vsaj nekateri izmed tipov pogleda v Casettijevi analizi (upočasnitve, prodorni pogled) so namreč rezultat zgodnjega filma kot znanstvenega orodja (npr. Mareyev let ptic, Janssenovi zvezde in planeti, Muybridgeov tek konj), ne pa stvar filma kot umetnosti, ki je ta dognanja zgolj prevzela in jih nadgradila z drugimi. V svoji subjektivistični maniri tako Casetti žrtvuje zgodovinska dejstva zavoljo privlačnosti izhodiščne teze, da je lahko ta ukrojena z bolj uniformnim časovnim okvirom enega stoletja. Leta, desetletja in stoletja kot samostojne enote se tako še enkrat več izkažejo za past, ki vabljivo determinira raziskovalčevo misel v umetne okvire.

To pa ne pomeni, da se Casetti ne zaveda prelomnih dogodkov, ki so doleteli film kasneje ob prelomu v 21. stoletje. Že ne samem začetku, ko zapiše, da obstajajo razprave, ki poskušajo film »umestiti v najširši okvir množične zabave, urbanih fenomenov, razvoja komunikacijskih ter transportnih sredstev ali procesov družbene produkcije in reprodukcije«, daje jasno vedeti, da se jih zaveda, a da se v distanci do teh pristopov z njimi ne strinja in niti ne priznava dejstva, da film v digitalni dobi postaja veliko bolj fluiden pojav, ki zavzema zgolj eno izmed enakovrednih mest v kraljestvu gibljivih podob. Še več prostora nadaljnji poti, po kateri hodi film, nameni v zaključku, kjer ne pozabi denimo omeniti prenosnih telefonov in tabličnih računalnikov kot pomembnih pojavov v novodobni konzumaciji gibljivih podob. Avtor tu brez slabe vesti privzame pozicijo nostalgичnega romantika in tudi zaradi tega *Oko 20. stoletja* ni toliko znanstvena študija kot pa daljši ljubezenski esej, posvečen filmski umetnosti, z izhodiščno tezo, ki je sicer pravilna, a tudi pomanjkljiva. V vsakem primeru pa je Casettijev pristop kot vedno izvrstno informiran in v citiranju ključne literature na izhodiščno tezo nudi poglobljeno branje, ki brez težav obogati sleherno razmišljanje o filmu, kakršen je bil v času, ko se je še zdelo, da je nesporni vladar svoje dobe.

Pri tem pa je vendarle nekoliko presenetljivo nekaj drugega: da Casetti pravzaprav popolnoma ignorira 19. stoletje kot tisto, ki je sploh ponudilo motiv in prvotni zagon za to, da je film v 20. stoletju kot *institucija* lahko uveljavil svojo dominanco kot umetnost moderne dobe *par excellence*.