

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 Maspéro, 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 izvleček individualnih značilnosti, kreacija avtorja in določitev njegove vrednosti.

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

Stephen Heath<sup>1</sup>

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?«.

Proizvodnja filma namreč vključuje številne umetnike in obrtnike, ustvarjalce in tehnike, od scenaristov, snemalcev, igralcev, tonskih mojstrov, scenografov, kostumografov, glasbenikov, laboratorijskih tehnikov, pa do režiserjev. Tudi v institucionalizirani kinematografiji se velikokrat dogaja, da ena oseba združuje več funkcij, da je scenarist filma hkrati režiser, montažer in še kaj, kar na neki način olajšuje interpretacijska prizadevanja, ki skušajo tematsko in stilno zadeti »bistvo« avtorja, ker je pač vir »žarčenja« idej, pomenov, ki naj jih materializira filmska umetnina, bolj določljiv in enotnejši. Vendar pa združevanje funkcij v eni osebi, ki je prispevalo k oblikovanju pojma »avtorski film«, olajšuje delo samo tistim kritičnim prijemom, ki izenačujejo avtorja fikcije z realno osebo, ki poskušajo kratko malo potegniti enačaj med »Jacquesom Rivettom« in Jacquesom Rivettom, kot da se v proizvodnji filma »diktatorskemu« položaju filmskega umetnika (AVTORJA) ne postavljajo nasproti (in ne samo podrejajo) tudi »tehnične« in »umetniške« operacije ostalih filmskih ustvarjalcev in kot da sam proces filmske prakse, delanje filma, ne vnaša zamike, celo spodrsiljaje in prazna mesta v »božansko«, zaključeno in koherentno sporočilo, ki naj bi domovalo v umetnikovi duši. Prav zato je samo navidezna enotnost filmskega ustvarjalca v primeru »avtorskega filma« pozitivistično pomagalo, mnogokrat celo temeljni argument in garancija za »idealistično« odčitavanje umetnikovega svetovnega nazora, ki ima največjo umetniško vrednost, sporočilno moč takrat, ko je izbrana vsebina brez ostanka pretopljena v filmsko formo ali narobe, ko oblika zaobjame in predvsem doreče osnovno idejo filma. Tako kritično početje, ki se interpretativno loteva filma in poskuša v skrajšani »umetniški« obliki povedati »bistvo« filma in tako tudi določiti konture avtorske fiziognomije, ki jo je mogoče izluščiti že v prejšnjih delih in projicirati v prihodnja dela posameznega avtorja, v celoti opravlja svojo preroško nalogo, ki je v tem, da se izpraznjeno mesto Boga nadomesti z »nadčloveško« figuro Avtorja-Umetnika-Boga.

Kritična praksa, ki temelji na »eureka sindromu«, ki živi v prepričanju, da z besedo zajame celoto filmskega diskurza, vodi na eni strani v redukcionizem, ki z verbalnim aparatom, z literarno-filozofskimi definicijami poskuša uzreti večno resnico filma, na drugi strani pa v utrjevanje mitologije o Avtorju-Bogu, ki zna imenitno uporabljati filmsko govorico za posredovanje svoje univerzalne »umetniške filozofije«. Redukcionizmu in mitologiziranju tako uide, da je proizvodnja in branje filma vpisano v neki socialno-zgodovinski kontekst, da je subjekt filmskega izjavljanja (avtor) in subjekt filmskega branja (gledalec) seksualno, socialno in zgodovinsko določen. Avtorjeva (in gledalčeva) zaznamovanost in vpetost se v umetniškem delu sicer ne kaže kot psihološki ali sociološki »odsev«, marveč prej kot dialog, sprevračanje in spodmikanje seksualno-familiarnih in socialno-zgodovinskih danosti, mrež, kompleksov, represij, kar je tisti specifični presežek umetniškega dela, ki omogoča nove in drugačne aktualizacije in branja umetniškega teksta, presežek ki izmika umetniško delo osvajalnim naskokom raznih ideologij, celo lastni »ideologiji« umetniške prakse. In prav ta vidik umetniškega in s tem filmskega diskurza onemogoča oziroma deluje proti demagogiji Avtorja in demagogiji Gledalca (kritika). Zato je najbrž naloga filmske kritike (in teorije) prej v eksplikaciji ideologij filmske govorice, v vzpostavljanju lastne, metodološko utemeljene diskurzivne prakse ob soočanju s filmskimi narativno-reprezentacijskimi sistemi, v odčitovanju tistih mest v filmskem tekstu, kjer se vpisuje predpostavljeni avtor fikcije oziroma subjekt izjavljanja, kot pa v kritikovem proglašanju AVTORJEVE »božanskosti«, ki je v resnici maskirano promoviranje lastne (Kritikove) »božanskosti«.

Sled tega »nujnega« obrata je opaziti že v navedenem Heathovem citatu, v njegovo prid pa govorijo tudi Foucaultove<sup>2</sup> misli: »Očitno je pomanjkljivo, da ponavljamo prazne parole: avtor je izginil; Bog in človek sta skupaj umrla (Nietzsche). Bolje je, da vnovič pregledamo prazno mesto, ki je nastalo z avtorjevim izginotjem; ob razpokah in napačnih linijah, natančno si moramo ogledati, kje so njegove nove mejne točke, in znova razmejiti to praznino; čakati moramo na fluidne funkcije, ki so se sprostile s tem izginotjem. V tem okviru lahko na kratko predočimo probleme, ki so nastali z uporabo avtorjevega imena. Kaj pomeni ime avtorja? Kako deluje? Ne bom pokazal rešitve, še zdaleč ne, poskušal bom nakazati samo nekaj težav, ki so povezane s tem vprašanjem.« Foucaultov tekst se konča s kopico vprašanj, lok se pne med »Kdo je realni avtor?« in »Komu mar, kdo govori?«, z vprašanji, s katerimi so se in se vedno bolj intenzivno ukvarjajo semiološki, marksistični in psihoanalitični pristopi k filmu, kajpada brez vere v neko dokončno razrešitev problemov, ki jih odpira veriga AVTOR – FILM – GLEDALEC (kritik). Na prvi pogled pa se zdi presenetljivo, da je relevantna filmska kritika in teorija našla najbolj plodna tla za razreševanje vprašanj, ki jih odpira prej omenjena veriga, prav v modelu klasičnega hollywoodskega filma in njegovih kasnejših transformacijah. Morda prav zato, ker žanrski film najbolj problemsko zastavlja vprašanje avtorja, saj je še vedno ustaljeno prepričanje, da je hollywoodski film izrazito kodificiran filmski tekst, brez zank in »kritičnih« mest, preprost, gledljiv in berljiv; da je to produkcija, ki se podreja zahtevam in željam množičnega občinstva, da je hollywoodski režiser šamo spreten obrtnik in realizator »kolektivnih mitologij«, da je njegovo mesto v filmskem diskurzu popolnoma izbrisano, se pravi, da ni avtor in torej tudi ne subjekt izjavljanja, marveč le kaligraf, ki stilizirane slike gramatikalno pravilno razvršča, tako da se zlepijo v lepo, vabljivo, nenavadno in izjemno »zgodbu«. V »zgodbu«, ki jo je napisal brezoseben hollywoodski scenaristični stroj po naročilu »srednjega ameriškega sloja« (ki je ideološko približno tako naravnano na svet kot večina kinematografske publike), to se pravi, ki jo je napisal »on«. ON, ki se je zatem umaknil v »skrivnostno« ozadje izumitelja oziroma prvega pripovedovalca mitološke zgodbe. Ta pa je v svoji nadaljnji zgodovini, ne glede na nove in nove posrednike, ohranjala nespremenjeno pripovedno konstrukcijo, ki je bila le včasih deležna manjših variacij, zadrževala ustaljeno razporeditev likov in njihovih vlog ter tako posredovala sporočilo,

pomen, ki je bil, z izjemo svojega mitskega izvora, jasen in čitljiv. Pozicija pripovedovalca mitološke zgodbe je od njenega formiranja in nadaljnje zgodovine »maskirana«, nevidno vpisana v sam tekst, kar naj bi veljalo tudi za avtorja-režiserja oziroma subjekta izjavljanja v hollywoodskem žanrskem filmu. Iskanje in ugotavljanje subjekta izjavljanja v primeru mitološke zgodbe odpira vsa tista vprašanja, ki so zajeta v razliki med »zgodbo« (zgodovino) in diskurzom (vprašanja, ki se v primeru »zgodbe« (zgodovine) nanašajo na označevanje odnosa med prikritim »jaz« in razkritim »on, ona«, v diskurzivnem tekstu pa na opredeljevanje tistega, ki pravi »jaz«, na vprašanja, ki zadevajo »preteklost« (zgodbe« (zgodovine) in »sedanjost« diskurza).

Ta krog problemov se ponavlja tudi v analizah filma (še posebej hollywoodskega), ki kot mitološka zgodba na videz izrazito sodi k parametru »zgodbe« (zgodovine). Strategije in tehnike, predvsem pa skorajda gramatikalno določljiva pravila klasične filmske prakse, namreč skrivajo konstrukcijo in procese izjavljanja (nevidna montaža na »naravnih« mestih, pozicija kamere v višini človeških oči, gibanje kamere, ki se ujema z gibanjem v mizansceni). Prav zato se zdi, da ima film organsko razmerje s svetom, da je prej »zgodba« (zgodovina) o tem, kar se je zgodilo, kakor pa diskurz o nekem dogodku. To na prvi pogled samoumevno razmerje filma s svetom, ki ga gradijo in utemeljujejo »demagoške« realistične estetike o filmu, češ da je film objektivni zapis stvarnosti in je že dovolj filmska tehnika, še posebej v primeru dokumentarnega filma, da pokaže »resnično stanje stvari«, pa je s sodobnimi marksističnimi, semiološkimi in psihoanalitičnimi pristopi k filmu doživelo najbolj kritičen udarec prav tam, kjer je bilo najmanj pričakovati: v fascinantnem korpusu hollywoodskega filma. In režiser, ki je zadnjih trideset let deležen največ kritiške in teoretske pozornosti, je John Ford, po merilih klasične estetike sicer standarden obrtnik, po pretirani izjavi Andrewa Sarris, utemeljitelja ameriške variante francoske »politike avtorja«, »romantične« kritiške metode petdesetih let, pa največji umetnik vseh časov. Sodobni teoretski prijem so v analizah Fordovega opusa razpoznali tista mesta v narativno-reprezentacijskem sistemu, kjer se vpisuje režiser kot subjekt izjavljanja in ki tako klasičen film kot vzorčni primer za »zgodbo« (zgodovino) določajo za diskurz. Torej za tekst, v katerega označevalni verigi je mogoče razbrati vsaj nekatere točke, v katere je vpisan subjekt izjavljanja. Ta mesta pa niso vpisana zgolj v formalne prijeme, predvsem v način kadriranja in montažo, saj bi tak formalizem vodil le v specifiziranje stilov posameznih avtorjev, ampak v analizo režijskih operacij, ki so zadnje, vendar temeljno sredstvo v proizvodnji metonimijskih in metaforičnih dimenzij filmskega teksta. Če poenostavimo, so te operacije vidne najbolj v režijskem konceptu montaže, ki je svetovni film razdelil na »eisensteinovski« in »ameriški«, na film konstrukcije, »film slike«, ki angažira gledalčevo intelektualno oko, in na film s skrito in nevidno montažo, na »film stvarnosti«, ki investira v gledalčevo fizično oko. V prvem primeru je instanca izjavljanja takoj opazna, saj jo sugerira serija »montažnih« udarcev, kar pa samo na formalni ravni zagotavlja, da je v filmu vpisan subjekt izjavljanja, torej govori samo o navzočnosti subjekta teksta, nadaljnjim analizam pa preostane, da na podlagi metonimij in metafor, doseženih z režijskimi postopki, poskušajo ta subjekt teksta opredeliti tudi kot seksualni, socialni in zgodovinski subjekt. Prav zato so tudi zgodnje semiološke analize filma, ki so se ukvarjale zgolj z vprašanjem pozicije subjekta v tekstualnem procesu in s problemi filmske sintagmatike, z vprašanji organizacije segmentov narativnega sistema, večinoma padale v formalizem, v labirint brez izhoda. Omejenost takega pristopa k filmu je semiologijo napotila k povezovanju z drugimi teoretskimi praksami, s psihoanalizo (teorijo o seksualnem, zrcalnem in razcepljenem subjektu) in s historičnim materializmom (teorijo o socialnem, političnem in zgodovinskem subjektu).

V prej omenjenem sklopu filmov z »eisensteinovskim« konceptom montaže je tako vsaj startna pozicija pri opredeljevanju subjekta izjavljanja lažje opredeljiva, težave pa se prično pri določanju mesta subjekta izjavljanja v ameriškem žanrskem filmu, v hollywoodskem filmu par excellence. Ena izmed poti, ki je pripomogla k opredeljevanju mesta subjekta izjavljanja v klasičnem »realističnem« filmu, je bilo prav problematiziranje pozicije in distribucije pogledov, torej ena izmed strategij hollywoodskega filma, ki je samoumevna, »naravna« in zato tudi manj pomembna za »globokoumne« analize peščice hollywoodskih filmov, ki jim je mogoče nadeti pridevnik »umetniški«. Samoumevna in »naravna« je bila zato, ker je večinoma zavzemala človeško očišče, perspektivo, katere naloga je bila predvsem v krepitvi filmskega realizma. Sodobni teoretski prijem pa so odkrili, da je mogoče ravno v razmerju med pogledi subjektov, ki so nosilci uprizarjajoče se fikcije, ter na videz objektivnim pogledom kamere kot z distance motrečim, v resnici pa glavnim motorjem za proizvodnjo fikcije, razbrati mesto subjekta izjavljanja, ki pa je prej zamolčan pogled, kot pa varno vodilo v enigmatičnem kolesju »realistične« fikcije. Enigmatičnem zato, ker je na videz nepristranski pogled kamere in vanj vpisani subjektivni pogledi posameznih likov pravzaprav veriga pogledov, izbranih v skladu z nanemi režiserja čeprav istočasno v marsičem pogojenih s celotnim proizvodnim aparatom, od scenarijske ideje in zasnove zgodbe do laboratorijske obdelave. Subjekt izjavljanja, ki ga v klasičnih realističnih filmih izrisuje prav režijsko delo, a ga je vseeno nemogoče poistovetiti z režiserjem, je tako vsidan v serijo »objektivnih« in »subjektivnih« pogledov, ki zaradi funkcionalne vpetosti v dramatičnost situacije ali v narativna gonila ne motijo. In prav to preskakovanje na »objektivni« in »subjektivni« osi ter neopazno prehajanje iz ene osi v drugo je tisti zaviralni moment, ki otežkoča določanje pozicije filmskega pripovedovalca oziroma subjekta izjavljanja. Zato se tudi zdi, da je žanrske filme proizvedel »mehanični avtor«, torej stroj, kateremu je mogoče opisati le tehniko (oziroma stilna obeležja, ko gre za redke »umetniške« filme hollywoodske proizvodnje), nikakor pa ne avtor oziroma instanca, ki bi omogočala vsaj »fikcijo« o avtorju. Toda semiološke in psihoanalitske razlage filma v zadnjih desetih letih so vnesle odločilen obrat v takšno razumevanje

»avtorja« oziroma mesta subjekta izjavljanja v hollywoodskem žanrskem filmu, saj so ga pričele iskati prav tam, kjer ga na prvi pogled ni, v sistemu preskakovanja pogledov, v navidezni objektivnosti kamere, v zrcalnih prizorih, v polju izven kadra, ... Skušajo ga odkriti na zamaskiranih mestih, v »praznih« točkah, preprosto v zamolčanih pogledih, ki želijo predvsem prikriti subjekt pogleda, da bi gledalcu omogočili fiktivno prevzemanje njegovega mesta. Poenostavljeno, v klasičnih realističnih filmih je subjekt izjavljanja kot »avtor« vpisan tam, kjer je »prazno« mesto, vendar prazno zato, da bi ga iluzorno zasedel gledalec in se v njem prepoznal kot lastnik fikcije, kot subjekt, ki gleda prav tisto, kar sam želi, ki gleda lastne fantazme. Vendar pa so v tej prevari, ki omogoča gledalcu iluzorne pretopitve v subjekt izjavljanja, številne demarkacijske točke, ki namigujejo in opozarjajo gledalca, da je filmsko predstavo, spektakel, fikcijo uprizoril nekdo drugi. Ta nekdo pa skorajda nima stičnih točk z režiserjem kot realnim avtorjem, ampak kot avtor fikcije prej obstaja kot »fikcija« o avtorju, kot subjekt izjavljanja, v katerem se križajo številne označevalne prakse filma.

Odločilen obrat k tovrstnemu pristopanju k filmu in opredeljevanju mesta avtorja znotraj filmskega diskurza predstavlja analiza Fordovega filma *Mladi Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939),<sup>3</sup> ki so jo kolektivno podpisali uredniki in sodelavci francoske filmske revije Cahiers du Cinéma. Filmski tekst so opredelili kot igro napetosti, tišin, represij, spregledanih in zamolčanih točk, v katerega je avtor prej problematično vpisan kot pa da bi bil nameren izvor pomenov oziroma vsemogočni princip združevanja pomenskih enot filma v zaokroženo sporočilo, svetovni nazor, »filozofijo«. V uvodu k omenjenemu tekstu kolektiv Cahiers du Cinéma najprej obrazloži svojo metodo eksplikacije Fordovega filma, metodo, ki jo je mogoče v zgoščeni obliki opisati z naslednjimi besedami: K filmu Johna Forda skušajo pristopiti tako, da bi v procesu aktivnega branja razbrali v njem tisto, kar pove na ta način, da zamolči, da bi v njem odkrili tiste praznine, luknje, nedoločena mesta, ki ga v resnici konstituirajo. Te praznine, luknje, nedoločena mesta, pa niso napake v filmskem sistemu, saj so jih večinoma izdelali mojstri filmske režije, niti goljufije in prevare avtorja filma (čemu bi goljufal in varal, saj ni cirkusant), ampak strukturirajoče odsotnosti, premestitve in prekrški. Skratka, vse tisto, kar je stvar neke »nad-določnosti« (seksualno-familiarne in socialno-zgodovinske), in kar je edina osnova, ki sploh omogoča realizacijo filmskega diskurza. Torej tisto zamolčano, ki je vključeno v izrečeno in na ta način neposredno v sam motor diskurzivne prakse.

S študijo o *Mladem Lincolnu* je bila hkrati opravljena tudi radikalna kritika kritične metode, ki so jo pod imenom »politika avtorja« oblikovali uredniki revije Cahiers du Cinéma v petdesetih letih. Problematiziran je bil romantični koncept avtorja kot svobodnega, ustvarjalnega individuum, kot »božanskega vidca in vedca«, ki mu umetnost služi kot medij za posredovanje sporočil, neke vizije sveta, »filozofije«. V tej luči, ki se je predvsem ukvarjala z vprašanjem osrednje teme posameznega filma oziroma opusa nekega režiserja, kar konvencionalna kritika počne še danes, je bil Antonioni opredeljen kot avtor, ki govori o »odtujenosti« modernega sveta, Renoirovi filmi so bili povezani s pojmom »veselja do življenja«, Bergmanovi pa s »strahom pred smrtjo« in »brezupnim iskanjem Boga«. Film je bil samo v sliki vpeta že prej obstajajoča misel, naloga filmskega gledalca in kritika kot privilegirane gledalca pa, da jo odkrije, da razbere sporočilo in osvesti »ideje« filma. Avtor je bil tako samo tisti, ki je imel nekaj »izjemnega« povedati in ki je imel voljo in možnosti, da je to povedal. In čeprav je v »politiki avtorja« precej sledi romantičnega (na nek način idealističnega) koncepta avtorja kot ustvarjalca, ki si prilašča »svet idej«, pa ima kritiška praksa privržencev omenjene metode dva vidika, ki sta odločilno pripomogla k sodobnejšim gledanjem na film in še posebej na mesto avtorja v njem. Prvi, na videz manj pomemben, je rehabilitacija hollywoodske žanrske produkcije, ki je bila takrat in je še danes v precejšnji nemilosti v »visokih« intelektualnih sredinah, drugi pa opredelitev režiserja kot osrednjega filmskega ustvarjalca, a ne toliko kot Avtorja-Boga, ki želi nekaj povedati, sporočiti, ampak režiserja kot avtorja, ki želi nekaj proizvesti, režiserja kot instanco, ki z režijskimi postopki odločilno prispeva k strukturiranju filmskega teksta, se vanj vpiše, toda tako, da se v njem istočasno »izgubi«. In ta porazgubitev avtorja v »telesu« filma omogoča gledalcu, da aktivno sodeluje v proizvodnji filmskega dela, da je aktivno soudeležen v razbiranju njegovih ravni pomenjenja. Avtor filma je tako samo startna točka v produkciji smislov filmskega teksta, v produkciji označevalne verige, ki ga transcendirajo. Zato tudi ni v njegovi moči, da bi v svojih rokah držal oba konca, ekstremni točki, da bi bil oblikovalec označevalne verige in lastnik njene zaključnega pomena. Jacques Rivette piše<sup>4</sup>: »Pri filmu je pomemben tisti trenutek, ko ni več avtorja filma, ko ni več igralcev, zgodbe, scenarija, ko je samo še film, ki govori nekaj, kar je nemogoče prevesti. Torej tisti trenutek, ko film postane diskurz nekoga drugega ali pa neke druge stvari, ki je ni mogoče povedati, ki je onstran možnosti izražanja. Bergmanovi filmi so povsem nekaj drugega kot pa realizacija Bergmanove vizije sveta. To, kar govori v Bergmanovih filmih, ni Bergman, ampak film, in to je revolucionarno.«

Silvan Furlan

Opombe

<sup>1</sup> Stephen Heath, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing*, Elek Books, London, 1972

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Basil Blackwell, Oxford, 1977

<sup>3</sup> John Ford – Young Mr. Lincoln, Cahiers du Cinéma, št. 223, 1970

<sup>4</sup> »Entretien avec Jacques Rivette«, Cahiers du Cinéma, št. 204, 1968.

Literatura

*Theories of Authorship* (zbornik), Edited by John Caughie, Routledge & Kegan Paul, London, 1981

*Politika avtorja* (zbornik), Biblioteka Filmske sveske, Beograd, 1981

André Bazin, »Avtorska politika«, Ekran, št. 12 1963

Pierre Macherey, »Nekaj temeljnih konceptov«, v zborniku *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

Jean Collet, »Avtor«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1977