

KROGI IN STAROKOPITNEŽI

RADOSTI IN SARRIS

PAULINE KAELE JE BILA ENA NAJBOLJ BRANIH, NAJBOLJ KONTROVERZNIH IN NEMALOKRAT TUDI OSOVRAŽENIH FILMSKIH KRITIKOV. V SVOJIH STRASTNIH FILMSKIH RAZPRAVAH JE RADA OBRAČUNAVALA TAKO S FILMARJI KOT S SVOJIMI KRITIŠKIMI KOLEGI. V PRIČUJOČEM ESEJU, KI VELJA ZA ENEGA NJENIH NAJMARKANTNEJŠIH ZAPISOV, NEPOSREDNO NAPADE ANDREWA SARRISA IN PRIVRŽENCE NJEGOVE TEORIJE AVTORJA.

PAULINE KAELE

PREVOD: MAJA LOVRENOV

... prva premisa teorije avtorja je režiserjeva tehnična sposobnost kot vrednostni kriterij. ... Druga premisa teorije avtorja je prepoznavna osebnost režiserja kot vrednostni kriterij. ... Tretja in odločilna premisa teorije avtorja zadeva notranji pomen, višek filma kot umetnosti. Notranji pomen je ekstrapoliran iz napestosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo ...

Včasih moramo oluščiti kar precej koruze, da dobimo nekaj zrn notranjega pomena. Pred kratkim sem videl *Every Night at Eight* (1935), enega od mnogih v bespravljalnih rutinskih filmov, ki jih je v svoji dolgi karieri režiral Raoul Walsh. Glavne vloge v tem poskusu iz leta 1935, eni izmed znanih zgodb o radijskih šovih tistega obdobja, so odigrali George Raft, Alice Faye, Frances Langford in Patsy Kelly. Film teče v prijetno nepretenciozni maniri, ki bi jo pričakovali od Walsha, vse do nekega nesorazmerno intenzivnega prizora, v katerem se George Raft premetava v spanju in pri tem mrmrajoč v spancu razkrije svoje notranje strahove. Dekle, ki jo ljubi, sredi njegovih nezavednih čustvenih priznanj vstopi sobo in sočutno posluša. Ta nenavaden prizor je bil pozneje okrepljen v *High Sierra* (1941) s Humphreyjem Bogartom in Ido Lupino. Poanta je v tem, da je eden izmed najbolj moških filmskih režiserjev za dramatisacijo čustvene ranljivosti svojih junakov uporabil bistveno žensko narativno sredstvo. Če ne bi bil pozoren na Walsha v *Every Night at Eight*, bi ključna povezava s *High Sierra* ostala neopazna. Take so radosti teorije avtorja.

Andrew Sarris, »Notes on the Auteur Theory in 1962«, *Film Culture*, Zima 1962–1963.

Mogoče bi res morali oluščiti še malo koruze; na primer, lahko odluščimo besedo »notranji« (je »notranji pomen« kaj drugačen od »pomena«?). Lahko bi

se vprašali, zakaj je povezava »ključna«. Ali zato, ker je bilo sredstvo »nesorazmerno intenzivno« v *Every Night at Eight* in je tako kazalo na poskus nečesa globljega z Walsheve strani? Toda če je njegova odlika njegova »prijetno nepretenciozna manira« (kar verjetno pomeni, da je prepoznal omejitve scenarija in ni poskušal narediti veliko), potem je bilo nesorazmerno sredstvo verjetno napačno zastavljen poskus, ki je zmotil maniro – kot slab dramatik, ki preseka komični prizor, ker se ne more upreti priložnosti, da bi igral na naše srčne strune. Lahko bi se tudi vprašali, zakaj je to narativno sredstvo »bistveno žensko«: ali je bolj žensko kot moško spati ali govoriti v spanju ali razkriti čustva? Bi se morda vprašali, ali Sarris razume sredstvo kot žensko, ker poslušajoča ženska postane sočustvujoča figura in je čustveno razumevanje v tem »možatem« kontekstu predpostavljeno kot bistveno žensko? Mogoče le s tem, da sprejmeš ozko pojmovanje možatosti, ki je tako pogosto v naših akcijskih filmih, lahko ta prizor vidiš kot »bistveno ženski«, in zabavno je, da lahko kritik hkrati podpira te klišeje moškega sveta in je tako vesel, ko se jih krši.

Tako bi lahko dlakocepili s kake druge vrste kritikom, ampak s Sarrisom ne bi prišli nikamor, če bi poskusili preučiti, kaj govori, stavek za stavkom.

Torej se vprašajmo, kaj je pomen tega pasusa. Sarris je opazil, da je v *High Sierra* (ne preveč dober film) Raoul Walsh ponovil nezanimivo in očitno sredstvo, ki ga je prej uporabil v še slabšem filmu. In zaradi nekega nerazumljivega razloga Sarris zaključí, da ne bi imel te radosti odkritja brez teorije avtorja.

Toda v vsaki umetniški zvrsti kritiki običajno opazijo in opozorijo na način, kako si umetniki sposojajo od samih sebe (prav tako kot od drugih) in kako se ista sredstva, tehnike in teme ponovno pojavijo v njihovih delih. To je očitno pri poslušanju glasbe, gledanju

dram, branju romanov, gledanju igralcev; samoumevno se nam zdi, da tako dojemamo razvoj ali nazadovanje umetnika (in mogoče je kritike teorije avtorja nujno treba opozoriti, da je ponovitev brez razvoja nazadovanje). Ko vidiš Hitchcockovega *Saboteurja* (*Saboteur*, 1942), ni nobenega dvoma, da je močno in nerodno črpal iz *39 stopnic* (*The 39 Steps*, 1935), in ko si pogledaš *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959), lahko vidiš, da se še enkrat poigrava s sestavnimi *39 stopnic* – in se očitno zelo zabava z njimi. Bi Sarris ne opazil ponovitve v Walshevih filmih brez teorije avtorja? Ali naj privzamemo bolj ciničen pogled, da brez neke zaveze do Walsha kot avtorja verjetno ne bi preživel svojega časa z gledanjem teh filmov?

Če nam je dovoljena literarna analogija, si lahko predstavljamo Sarrisa, kako raziskuje v arhivih *Saturday Evening Posta*, zasleduje razvoj Clarence Budingtona Kellanda, ki bi se z uporabo nečesa takega, kot je teorija avtorja, izkazal za veliko bolj pomembnega pisatelja kot Dostojevski, saj so bili v njegovem primeru Sarrisovi trije krogi, tri premise teorije avtorja, dosledno skladni. Kelland je tehnično sposoben (celo »prijetno nepretenciozen«), noben pisatelj nima bolj »razpoznavne osebnosti«, in če je »notranji pomen« to, kar lahko ekstrapoliramo iz recimo *Hatari!* (1962, Howard Hawks) ali *Advise & Consent* (1962, Otto Preminger) ali *Kaj se je zgodilo z Baby Jane* (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962, Robert Aldrich), potem so Kellandove zgodbe z njihovimi poskusi, da vsilijo nekaj značaja in humorja v že znane zaplete, nabite s temi. Ubogi zapeljani Dostojevski, ki je prepoln tega, kar ima povedati, da bi se ukvarjal s »tehnično sposobnostjo«, ki se spopada s pomembnimi temami v vsakem delu (zagotovo najhujši zločin v knjigi teorije avtorja) in s svojo skoraj neverjetno enotnostjo osebnosti in snovi ne pušča ničesar, iz česar bi lahko

ekstrapolirali, ne bo nikoli uspel. Če bi uredniki revije *Movie* razvrščali pisatelje, tako kot razvrščajo režiserje, bi bil Dostojevski verjetno in tisti skoraj nedotakljivi kategoriji »ambicioznih«.

Morali bi opozoriti, da je Sarrisova obramba teorije avtorja utemeljena ne le na estetiki, ampak na precej čudni pragmatični trditvi: »Tako ugovarjati teoriji avtorja v Ameriki pomeni predpostaviti, da imamo nekoga z Bazinovo senzibilnostjo in privrženostjo, ki bi ponujal alternativo, ampak ga enostavno nimamo.« To razumem, kot da je teorija avtorja nujna spricho odsotnosti kritika, ki je ne bi potreboval. To je nov pristop k estetiki in upam, da Sarrisova ponižnost ne prekrije njegovega dvoreznega argumenta. Če je njegova estetika osnovana na primernosti, potem bi bilo lahko primerno opozoriti, da uporaba kakršnekoli teorije v umetnosti zahteva izredno inteligenco, sposobnost razločevanja in okus in da brez teh lastnosti teorija postane okorela formula (kar se zares dogaja med kritiki teorije avtorja). Veličina kritikov, npr. Bazin v Franciji in Agee v Ameriki, je morda povezana s tem, da uporabljajo cel razpon svoje inteligence in intuicije, prej kot da se zanašajo na formule. Kritizem je umetnost in ne znanost, in kritik, ki sledi pravilom, bo spodletel v eni svojih osnovnih funkcij: opaziti, kar je originalno in pomembno v novem delu, in pomagati drugim, da vidijo.

ZUNANJI KROG

... prva premisa teorije avtorja je režiserjeva tehnična sposobnost kot vrednostni kriterij.

To se zdi manj premisa teorije kot banalnost sodb, kot Sarris sam nakaže, ko jo parafrizira z »velik režiser mora biti vsaj dober režiser«. Toda ta banalnost, čeprav se sliši razumna in osnovna, je majava premisa: včasih največji umetniki na določenem področju zaobidejo ali kršijo enostavno tehnično sposobnost, ki je tako nujna za mazače. Na primer, vprašanje je, ali bi Antonioni zmozel opraviti rutinsko režisersko nalogo, katere mojster je John Sturges (*Veliki beg* [Escape from Fort Bravo, 1953] ali *Slab dan v Black Rocku* [Bad Day at Black Rock, 1955]), toda zagotovo je Antonionijeva *Avantura* (L'avventura, 1960) delo velikega režiserja. In veličina režiserja, kot je Cocteau, nima nič opraviti z golo tehnično sposobnostjo: njegova veličina je v tem, da je sposoben doseči svoj lastni osebni izraz in stil. In prav tako, kakor so obstajali pisatelji kot Melville in Dreiser, ki so premagali različne vrste tehnične nesposobnosti in so bili, kot umetniki, neprimerljivo večji od spretnih tehnikov tistega časa, se lahko pojavijo novi veliki filmski režiser, čigar sama veličina je v njegovem stremeljenju k imenitnosti ali v ogromni akumulaciji detajlov. Umetnik, ki ni dober tehnik, lahko zares ustvari nove standarde, ker so standardi tehnične sposobnosti osnovani na primerjavah z že ustvarjenimi deli.

Prav tako, kot je novo delo v drugih umetnostih pogosto napadeno, ker krši sprejete standarde in se tako zdi surovo, grdo in nekoherentno, je zelo verjetno, da bodo velike nove režiserje obsodili prav na osnovi tega, da niso niti dobri režiserji, da ne poznajo svojega »posla«. Kar je v nekaterih primerih res, toda ali je to pomembno, ko ta »posel« nima veliko opraviti s tem, kar hočejo izraziti v filmih? Lahko je celo ovira, ki jih vodi do banalne všečnosti namesto do odkritja lastne metode. Vsaj glede nekaterih ima Cocteau lahko prav: »Edina tehnika, ki jo je vredno imeti, je tehnika, ki jo izumiš sam zase.« Režiserja moramo ocenjevati na podlagi tega, kar proizvaja – njegovih filmov – in če lahko dela dobre filme, ne da bi poznal standardne metode, brez običajne obrtniške »dobrega režiserja«, potem je to način, kako dela. Dopolnila bi Sarrisovo premiso do: »V delih nižjega ranga tehnična sposobnost lahko pomaga ublažiti pomanjkljivosti snovi.« Dejansko se zdi, da je prav ta kategorija tista, ki najbolj zanima kritike teorije avtorja – rutinska snov, ki jo dober obrtnik lahko spremeni v hiter in zabaven film. Toda, kar naredi te kritike tako nerazumljive, ni njihova preferenca do del te kategorije (v tem le sledijo zgledu otrok, ki prav tako dajejo prednost enostavnim akcijskim filmom, vesternom in grozljivkam pred deli, ki zahtevajo kaj od njihovega razuma), ampak njihova resnično presenetljiva nezmožnost, da bi uporabili okus in sodbo znotraj svojega preferenčnega območja. Otroci, ki hodijo v kino, so, mislim da, veliko bolj zanesljivi vodiči pri teh filmih kot kritiki teorije avtorja: vsak otrok, s katerim sem se pogovarjala, ve, da je *North to Alaska* (1962) Henryja Hathawayja presenetljivo smešen, zabaven film in da je bil *Hatari!* (ki so ga polovica *Cahiers Conseil des Dix*, Peter Bogdanovich in drugi klasificirali kot »mojstrovino«) strašno dolgočasen.

SREDNJI KROG

... Druga premisa teorije avtorja je razpoznavna osebnost režiserja kot vrednostni kriterij.

Do te točke praktično ni bilo nobene teorije, in ko se Sarris loti svojega temelja, se zruši celotna zgradba civiliziranih standardov okusa, medtem ko skuša on zabiti svoje talne deske. Ponavadi so bile v vsaki umetnosti osebnosti vseh sodelujočih pri ustvarjanju dejavnik pri ocenjevanju, toda da bi bila razpoznavna osebnost režiserja sama po sebi vrednostni kriterij popolnoma zmede normalno presojo. Vonj dihurja je bolj razpoznaven kot dišava vrtnice; pa ga to naredi za boljšega? Zagotovo bolj razpoznavna Hitchcockova osebnost v filmih *Klič M za umor* (Dial M for Murder, 1954), *Dvoriščno okno* (Rear Window, 1954), *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958) kot osebnost Carola Reeda v filmih *The Stars Look Down* (1940), *Begunec* (Odd Man Out, 1946), *The Fallen Idol* (1948), *Tretji človek* (The Third Man, 1949), *Pregnanec z otokov* (An Outcast of

the Islands, 1952), če ne zaradi drugega, ker Hitchcock ponavlja, medtem ko se Reed spopade z novo vsebino. Toda kako ta razpoznavna osebnost funkcionira kot kriterij za presojo del? Prepoznamo poteze Carnéja in Préverta v *Ob zori* (Le Jour se lève, 1938), toda to ni tisto, kar ga naredi za lep film; enako lahko brez težav prepoznamo njune prijeme v *Obala v megli* (Le Quai des brumes, 1938) – ki ni tako dober film. Lahko prepoznamo, da sta tako *Le Plaisir* (1952) kot *Madame de...* (1953) deli Ophulsa, toda *Le Plaisir* ni dober film in *Madame de...* je.

Pogosto so filmi, v katerih se najbolj zavedamo osebnosti režiserja, njegovi najslabši filmi – ko se zateče k sredstvom, ki jih je uporabil že na smrt pogostokrat. Ko slaven režiser posname dober film, gledamo film in ne mislimo na režiserjevo osebnost, ko ustvari šund, opazimo njegove znane poteze, ker ni veliko drugega, kar bi lahko gledali. Ko Preminger posname večšo, zabavno kriminalko kot *Laura* (1944), ne iščemo njegove osebnosti (postala je del teksture filma), ko posname ostudnost, kot je *Whirlpool* (1949), je dovolj časa za iskanje njegove »osebnosti« – če je to vaša ideja zabave.

Mislim, da bi lahko celo zagovarjali tezo, da Hitchcockova enoličnost, njegovo obvladovanje zvijač in njegova prebrisanost pri tem, da pripravi občinstvo do reakcije glede na njegove izračune – reakcije, ki jo hoče in dobi od njih –, ne razkrivajo toliko osebne stila kot osebno teorijo psihologije občinstva, to, da njegove metode in pristop niso toliko umetniški kot slepanski. Kritiki teorije avtorja reagirajo natančno tako, kot Hitchcock pričakuje od lahkovernih. To ni tako presenetljivo – pogosto so dela, ki jih ti kritiki imenujejo mojstrovine, tista, za katera se zdi, da razkrivajo prezir režiserja do občinstva.

Težko verjamemo, da Sarris resno poskuša uporabiti »razpoznavno osebnost režiserja kot vrednostni kriterij«, saj ko ta premisa postane težavna, skuša le nesramno poiskati pot iz teh težav. Na primer, zdaj ko je delo Johna Hustona postalo nezanimivo,¹ ga Sarris mimogrede odpravi z naslednjim: »Huston je dejansko pozabljen človek z nekaj igralskimi klasikami za sabo ...« Če *Malteški sokol* (Maltese Falcon, 1941), mogoče najbolj prelomen triler, kadarkoli posnet v Ameriki, film, ki ga je Huston tako napisal kot režiral, ni režiserski film, kaj potem je? In če je razpoznavna osebnost režiserja – ki tako očitno pride na dan v filmih *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948), *Afriška kraljica* (The African Queen, 1951) ali *Udari vrata* (Beat the Devil, 1953), ali celo v skaljenem houstonovskem filmu, kot je *Otok Largo* (Key Largo, 1948) – vrednostni kriterij, kako lahko Sarris potem odpravi Hustona? Če so to igralski filmi, kaj zaboga je potem režiserski film?

Ali ni teorija avtorja ovira za jasno presojo Hustonovih filmov in njegove kariere? Če odmislimo teorijo, vidimo nekaj odličnih filmskih dosežkov in opazimo posebno značilen režiserski talent, vidimo tudi inter-

vale šibkih, mlačnih nalog, kot so *Čez Pacifik* (Across the Pacific, 1942) in *In This Our Life* (1942). Potem pa po *Moulin Rouge* (1952) razen balzama *Udari vraga* spremljamo kariero, ki se razlije v ambicioznih polomijah, kot je *Moby Dick* (1956), zmedenih projektih kot *The Roots of Heaven* (1958) in *Neprilagojeni* (The Misfits, 1961) ter na skrivaj komercialnih projektih kot *Heaven Knows, Mr. Allison* (1957). In taka kariera se zdi bolj značilna za zgodovino filma, še posebej v ZDA, kot zoreč razvoj in dokončno mojstrstvo, kot si ga zamišlja teorija avtorja – teorija, zaradi katere je skoraj edino pravilno, da Hitchcockove ameriške filme obravnavamo kot boljše od njegovih zgodnjih angleških. Ali je Hustonova kariera tako drugačna od recimo tiste Fritza Langa? Kako to, da moramo Hustonovo zgodnje dobro – skoraj veliko – delo zavreči skupaj z njegovim povprečnim nedavnim delom, medtem ko so v primeru Fritza Langa, ki je posvečen kot avtor, njegova zadnja slaba dela hvaljena skupaj z njegovimi dobrimi? Če uporabimo bolj običajne norme, če spoštujemo Fritza Langa, ki je ustvaril *M – morilec* (M, 1931) in *Samo enkrat živite* (You Only Live Once, 1937), če uživa v pretiranosti stila in veličastnih absurdnostih filma, kot je *Metropolis* (1927), potem je edino smiselno, da zavrneš grdo neumnost *Journey to the Lost City* (1959). Za umetnika je žaljivo, če hvališ njegovo slabo delo skupaj z dobrim; to nakazuje, da si nesposoben presoati oboje.

Pred nekaj leti je prijatelj, ki je ocenjeval uprizoritev drame Jeana Renoirja *Carola* v produkciji University of California, to hvalil kot »delo genija«. Ko sem vprašala prijatelja, kako je lahko tako opisal to zelo pomilovanja vredno dramo, je rekel: »Ja, seveda je delo genija, Renoir je genij, in zato je vse, kar naredi, delo genija.« To bi skoraj lahko bila zgoščena verzija teorije avtorja (le zamenjajte *Hatari!* s *Carola*) in v tem *reductio ad absurdum* je ogled dela odvečen, saj je sodba apriorna. To je tako kot kupovanje oblek glede na znamke: to je Dior, torej je dobro. (Tudi ni tako daleč od načina dela kritikov teorije avtorja.)

Sarris niti ne igra svoje lastne igre s kakršnokoli spodobno pozornostjo do pravil: prav enako absurdno je hvaliti Langova nedavna slaba dela kot odpraviti Hustonova zgodnja dobra dela; zagotovo bi bilo bolj konsistentno, če bi poskušal upravičiti Hustonove slabe filme. To bi bilo bolj konsistentno kot izmisliti si kategorijo po imenu »igralske klasike«, da bi s tem razložil njegove dobre filme. Če sta *Malteški sokol* in *Zaklad Sierra Madre* igralski klasiki, kaj potem naredi Hawksova *Imeti in tudi ne* (To Have and Have Not, 1944) in *The Big Sleep* (1946) – oba očitno prikrojena osebnostim Bogarta in Bacallove – za deli avtorja?

Sarris verjame, da je tisto, kar naredi avtorja, »elan duše«. (Ta kritični jezik je barbarski. Od kod drugod pa naj bi elan prišel? To je isto kot reči »prebava želodca«. Ni potrebno, da je filmski kritik teoretik, toda nujno je, da zna uporabljati besede. To bi zares lahko bila prva premisa za teorijo.) Tisti, ki imajo ta elan, ga imajo domnevno za večno in njihovi filmi razkri-

vajo »organsko enotnost« režiserjeve kariere; in tisti, ki ga nimajo – no, ti lahko delajo le »igralske klasike«. Ironično je, da kritik, ki skuša vzpostaviti enostavna »objektivna« pravila kot vodilo kritikom, za katere misli, da niso dovolj nadarjeni, da bi uporabili okus in inteligenco, konča – kjer je v bistvu začel – s teorijo, ki je osnovana na mističnem vpogledu. To bi lahko zares zahtevalo kaj od kritikov teorije avtorja, če ti ne bi enostavno izbrali lahkega izhoda arbitrarnih odločitev o tem, kdo »ga« ima in kdo ne. Poleg tega, da njihove odločitve niso osnovane na njihovi teoriji, so tudi onstran kritizma. To je tako, kot če nam ženska reče, da čuti, da določena obleka nekaj *naredi* zanjo: njen občutek je prav toliko povezan s kritično presojo kot občutek kritika teorije avtorja, da »ga« Minnelli ima, Huston pa »ga« nikoli ni imel.

Tudi če ga je dekle imelo veliko, ni bilo pričakovati, da ga bo obdržala za vedno. Toda na ta »elan« naj ne bi vplivala spremenljivost usode, industrijski pogoji snemanja filmov, nemiri v državi ali zdravje režiserja. Zares, Sarris reče: »Če režiserjev in ostalih umetnikov ne moremo iztrgati iz njihovega zgodovinskega okolja, je estetika reducirana na podrejeno vejo etnografije.« Ali smem reči, da kritiki teorije avtorja, če morajo za presojo filmov najprej iztrgati režiserje iz njihovega zgodovinskega okolja (kar je milo rečeno nemogoče), da bi se tako lahko osredotočili na odkritje tistega »elana«, reducirajo estetiko na formo idiotizma. Elan kot permanentni atribut, kot ga postavi Sarris, lahko razložimo le v smislu kulta osebnosti. Mislim, da je bolj smiselni opis elana tisto, kar človek čuti, ko dela na višku svoje moči – in na kar reagiramo v umetniških delih z navdušenim vzlikom »Tokrat mu je zares uspelo« ali »To pokaže, kaj lahko naredi, če mu je dana priložnost« ali »Našel je svoj stil« ali »Nikoli si nisem mislil, da lahko naredi kaj tako dobrega« – odgovor na njegovo radost v ustvarjalnosti.

Sarris izkuša »radost«, ko prepozna bedno neznatno povezavo med dvema filmoma Raoula Walsha (nikoli pravzaprav ne razloži, ali zaradi tega odkritja misli, da sta filma kaj boljša), toda umetnike hoče videti v njihovem prvotnem stanju – njihova bistva mogoče? –, razločene od vsega življenja, ki jih je oblikovalo in ki mu poskušajo dati izraz.

NOTRANJI KROG

Tretja in odločilna premisa teorije avtorja zadeva notranji pomen, višek filma kot umetnosti. Notranji pomen je ekstrapoliran iz napetosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo.

To je nenavadna formulacija: je nasprotna od tega, kar smo vedno vzeli v zakup v umetnosti, da se umetnik izraža v enotnosti oblike in vsebine. Za kar Sarris verjame, da je »višek filma kot umetnosti«, je tisto, kar je bilo splošno pojmovano kot frustracija človeka, ki dela proti dani snovi. Smešna kot ta formulacija je, naredi nekaj, kar prvi dve premisi nista: razjasni zani-

manja kritikov teorije avtorja. Če smo bili zbegani, ker so se ti kritiki zdeli tako globoko vpleteni, celo zavzeti za to, da postanejo poznavalci šunda, zdaj iz te teoretične formulacije lahko vidimo, da je šund res njihovo izbrano področje filma.

Njihov idealni avtor je človek, ki podpiše dolgoročno pogodbo, režira katerikoli scenarij, ki mu ga vročijo, in se izraža tako, da poriva koščke stila v razpoke zgodbe. Če je njegov stil v nasprotju s potekom zgodbe ali vsebino, toliko bolje – več možnosti za napetost. Zdaj lahko vidimo, zakaj je bilo v tej estetiki toliko uporabe pojma »osebnost« (pojem, ki se zdi tako neprimeren, ko razpravljamo o umetnosti Griffitha ali Renoirja ali Murnaua ali Dreyerja) – rutinski, komercialni film zagotovo potrebuje malo »osebnosti«.

Zdaj ko smo dosegli notranji krog (sredina tarče, se izkaže, je prazna jamica), lahko vidimo, zakaj je največji šund pogosto najbolj hvaljen. Vsebinska je irelevantna (če le ni obravnavana na občutljiv način – kar je slabo) in se je bodo ti kritiki hitro znebili, ker vedo, da pametni režiser ni odgovoren za to, prešli bodo na pomembno temo – njegovo mizansceno. Režiser, ki se bori, da bi naredil nekaj, za kar mu je mar, je starokopitnež. Zdaj vsaj lahko začnemo razumevati, zakaj je bilo toliko zaničevanja do Hustona zaradi nečesa, kar je bil, na svoj način, precej izreden napor – *Moby Dick*, ki je propadel; zakaj *Movie* smatra Rogerja Cormana za boljšega režiserja od Freda Zinnemanna in uvršča Josepha Loseyja poleg Boga, zakaj Bogdanovich, Mekas in Sarris kritično najvišje ocenjujejo *Kaj se je zgodilo z Baby Jane* (izredno velike razpoke tukaj). Če bi Carol Reed naredil le filme, kot je *The Man Between* (1953) – v katerem je očitno poskušal narediti nekaj iz vreče oguljenih koščkov snovi –, bi ga lahko tudi imeli za »briljantnega«. (Toda to je dvomljivo: čeprav je tudi najslabši Reed boljši od Aldrichevega *Baby Jane*, bi Reeda prepoznali in zavrgli kot človeka, ki ga zanima substanca prej kot senzacionalizem.)

Jezna sem, toda ali sem nepravilna? Tukaj je Sarris:

Cukor, ki dela v vseh mogočih projektih, ima bolj razvit abstraktni stil kot Bergman, ki lahko svobodno razvija svoje scenarije. Ne da bi Bergmanu manjkalo osebnosti, ampak njegovo delo je nazadovalo z izčrpanostjo njegovih idej v veliki meri zato, ker njegova tehnika nikoli ni bila enaka njegovi senzibilnosti. Joseph L. Mankiewicz in Billy Wilder so drugi primeri režiserjev-scenaristov brez primerne tehnične spretnosti. Nasprotno sta Douglas Sirk in Otto Preminger napredovala po lestvici, ker njuni raznovrstni projekti razkrivajo konsistenco v stilu.

Kako je to vse krasno – Bergmanovo »delo je nazadovalo z izčrpanostjo njegovih idej v veliki meri zato, ker njegova tehnika nikoli ni bila enaka njegovi senzibilnosti«. Ampak kaj za vruga to pomeni? Kako je Sarris zaznal Bergmanovo senzibilnost, če ne skozi njegovo tehniko? Ali Sarris govori to, kar se zdi, da govori – da če bi Bergman razvil več »tehnik«, potem njegovo delo ne bi bilo odvisno od njegovih idej? Bojim se,

da to je to, kar misli, in ko se sklicuje na Cukorjev »bolj razvit abstraktni stil«, misli z »abstraktni« nekaj, kar ni povezano z idejami, na tehniko, ki ni odvisna od vsebine filmov. To na čuden način spominja na pogled, ki je dovolj pogost v poslovnem svetu, da je bolje, da se ne vpleteš preveč globoko, da se ne zanimaš preveč osebno za poslovne probleme, saj drugače prevzamejo tvoje življenje; in poleg tega ne funkcionira tako dobro, ko enkrat izgubiš svojo objektivnost. Toda to je nasprotno od tega, kako deluje umetnik. Njegova tehnika, njegov stil je določen z njegovim razponom vpletenosti in s preferenco določenih tem. Cukorjev stil ni nič bolj abstrakten (!) kot Bergmanov: Cukor ima razpon vsebin, ki jih lahko obravnava, in ko dobi dober scenarij znotraj svojega razpona (*The Philadelphia Story* [1940]) ali *Pat and Mike* [1952]), opravi svoje delo dobro; toda v primerjavi z Bergmanom je v veliko slabšem umetniškem položaju, ker je odvisen od idej tako veliko (pogosto slabih) scenaristov in snovi, ki je pogosto tuja njegovim talentom. Zabavno (in/ali zaskrbljujoče) je videti, kako so kritiki teorije avtorja nagnjeni k temu, da ponižujejo scenariste-režiserje, ki so v najboljši poziciji, da uporabijo filmski medij za svoj osebni izraz.

Sarris na hitro nepošteno opravi s Hustonom in Bergmanom; zakaj enostavno ne prizna, da so scenaristi-režiserji diskvalificirani z njegovo tretjo premiso? Ne morejo doseči tistega »notranjega pomena, viška filma«, ker scenarist-režiser nima nobene napetosti med svojo osebnostjo in svojo snovjo, zato ni ničesar, od koder bi kritik teorije avtorja ekstrapoliral.

Kaj je ves ta nesmisel o ekstrapoliranju »notranjega« pomena iz napetosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo? Sposoben komercialni režiser ponavadi naredi najbolje, kar zna, s tem, kar mu je dano. Kje je »napetost«? In kakšen pomen lahko vidimo v tej napetosti, če je nekaj vseeno najdemo, razen da se režiser ne počuti dobro z ušivo snovjo ali snovjo, ki mu ni všeč? Ali pa mogoče poskuša pospešiti prekleto produkcijo, da bi lahko počel kaj drugega, za kar ima še nekaj upanja? Ali ti kritiki iskreno (in zaman) iščejo »notranji pomen« ali je to samo neka forma intelektualnega sleparjenja, ki jim pomaga ohraniti njihov ponos, medtem ko gledajo bedaste filme? Kje je napetost v filmih Howarda Hawksa? Ko ima dobro snov, je sposoben več kot dobre režije, kot je pokazal v filmih *Twentieth Century* (1934), *Vzgoja otroka* (Bringing Up Baby, 1938), *Njegovo nezvesto dekle* (His Girl Friday, 1940); medtem ko v *Imeti in tudi ne* in *The Big Sleep* pokaže, da s pomočjo igralcev lahko poživi nesmiselne scenarije. Toda kakšen »notranji pomen« lahko ekstrapoliramo iz zabavnega, neškodljivega kosa kiča kot *Samo angeli imajo krila* (Only Angels Have Wings, 1939); kaj lahko kritiki teorije avtorja vidijo v njem onstran seksa, glamurja in fantazij v univerzumu srednje solca – natančno to, zaradi česar je bil všeč množičnemu občinstvu? In ko je Hawksova snov in/ali zasedba dolgočasna in ko ni s srcem pri produkciji – ko bi po teoriji avtorja moral pokazati svojo »osebnost«, je

rezultat nekaj mlačnega kot *The Big Sky* (1952).

Skromna izjava Georga Cukorja: »Dajte mi dober scenarij in bom stokrat boljši režiser,«² nam da neko predstavo o tem, kako lahko režiser izkusi problem dane snovi. Kaj drugega lahko Cukor naredi s scenarijem kot *The Chapman Report* (1962), kakor da se poskuša šaliti z njim, ga malo polepšati, prikazati talente Jane Fonda in Clair Bloom in Glynis Johns in dati celotni produkciji nekaj stila in mojstrstva. V najboljšem primeru lahko naredi zabaven slab film. Režiser z nečim takim, kot je čarovniški dar, lahko naredi svilen torbico iz svinjskega uhlja. Toda če ima v sebi več kot željo, kot da bi celo življenje izdeloval svilene torbice, je zmagozlasje postransko – tudi če je torbica obrobjena z zlatom. Le z uporabo teorije avtorja ta majhna zmaga postane »višek«. Iz nekega nerazumljivega razloga tisti, ki se sprehajajo po krogih teorije avtorja, verjamejo, da je narediti tisto torbico iz svinjskega uhlja neskončno večji dosežek kot narediti trden kovček iz dobrega kosa usnja (kot na primer to stori Zinnemann z *Od tod do Večnosti* [From Here to Eternity, 1953] ali *The Nun's Story* [1959]).

Verjetno bi morali biti veseli za Sirka in Premingerja, ki so ju povzdignili po »lestvici« vrhunskosti, toda sumim, da bi lahko bila »stilistična konsistenca«, recimo Premingerja, stvar njegovih meja; le zaradi tako pogoste uporabe istih igralcev (Linda Darnell, Jeanne Crain, Gene Tierney, Dana Andrews ... so dali njegovim filmom tisti premingerski videz) lahko vemo, da je posnel nekatere svojih filmov. Toda primer je tako ali tako smešen, ker če Preminger kaže stilistično konsistenco z vsebinami, ki so tako raznovrstne kot *Carmen Jones* (1954), *Anatomija umora* (Anatomy of a Murder, 1959) in *Advise & Consent* (1962), potem bi ga po vseh razumnih kriterijih morali napasti prej kot povzdigniti. Ne mislim, da so ti filmi stilistično konsistentni, niti ne mislim, da je Preminger velik režiser – iz zelo enostavnega razloga, ker so njegovi filmi konsistentno površinski in površni. (Za *Advise & Consent*, mojstrovina po teoriji avtorja – Ian Cameron, Paul Mayersberg in Mark Shivas iz revije *Movie* in Jean Douchet iz *Cahiers du Cinema* ga postavljajo na prvo mesto svojega seznama najboljših deset let 1962 in Sarris mu daje svojo najvišjo oceno – se ne zdi, da bi ga režiral toliko Preminger kot ostali. To je, zdi se, da premišljeno poskrbi za to, kar hoče videti čim večje število različnih skupin: tu je nekaj za liberalce, nekaj za konzervativce, nekaj za homoseksualce, nekaj za družino.) Uredniški uvodnik v *Movie* navaja: »Da bi užival v Premingerjevih filmih, mora gledalec uporabiti inteligenco brez predsodkov; od njega se vseskozi zahteva, da izpraša kvaliteto ne le odločitev likov, ampak tudi svojih reakcij,« in »Predpostavlja inteligenco, ki je dovolj aktivna, da dovoli gledalcu, da povezuje, primerja in presoja.« Če lahko pripomnim, da gledalec bi imel kaj boljšega za početi kot uredniki *Movie*, ki izdajajo številke, posvečene Premingerju. Ti seveda lahko uživajo v radostih pri odkrivanju povezav med *Centennial Summer* (1946), *Forever Amber* (1947), *That Lady*

in *Ermine* (1948) in *Trinajsto pismo* (The Thirteenth Letter, 1951), toda preprosto ne morem verjeti v te vse tako intelektualne izjave. Kritiki teorije avtorja niso preveč prepričljiva skupina.

Predpostavljam, da Sarrisova teorija avtorja ni osnovana na njegovih premisah (nujna vzročna razmerja so odsotna), ampak da so bile premise prej izumljene v nerodnem poskusu, da bi podprle »teorijo«. (Dobra stvar je, da se je ustavil pri treh: še par krogov in bi res pristali v peklu, kar bi se lahko izkazalo za zadnje prečiščenje filmskih okusov – komedije Abbotta in Costella mogoče?) Ti kritiki sramotno trdo delajo na tem, da poskušajo dati neko podobo intelektualnega ugleda ukvarjanju z nespametnimi, ponavljajočimi se komercialnimi produkti – s take vrste akcijskimi filmi, ki so bili vedno všeč nemirnim, izkoreninjenim moškim, ki tavajo po 42. cesti in v klubskem predelu vseh naših velikih mest, le zato ker so lahko reagirali nanje brez razmišljanja. Ti filmi požrejo naš čas. Rekla bi, da ne opravljajo precej drugačne funkcije za Sarrisa ali Bogdanovicha ali mlade fante iz *Movie* – čeprav si izmišljujejo zapletene teorije, da bi upravičili zapravljanje časa. Izobražen človek se mora kar precej močno potruditi, da bi intelektualni horizont postavil na stopnjo *Bil sem vojna nevesta* (I Was a Male War Bride, 1949), ki mimogrede ni bil niti dober komercialni film.

»Notranji pomen«, se zdi, je tisto, kar ljudje, ki so pripušeni v to vednost, vedo. Je mistika – in zmota. Kritiki teorije avtorja nam nikoli ne povedo, s pomočjo katerih bajalic so odkrili elan Minnellija ali Nicholas Raya ali Lea McCareyja. Niso kritiki, so insajderji. Mora biti še en krog, ki se ga je Sarris pozabil lotiti – tisti, v katerem so shranjene vse skrivnosti.

Se nadaljuje.

[1] In, mimogrede, po mojem mnenju obrat ni prišel z *Moby Dickom*, kot nakazuje Sarris, ampak veliko prej, z *Moulin Rouge*. Lahko da to ni tako očitno kritikom teorije avtorja, ki jih v prvi vrsti zanima stil in individualne poteze, saj je bilo tisto šokantno v *Moulin Rouge* to, da je bila vsebina sentimentalna juha. Toda kritikov, ki sprejmejo tudi najslabše od Minnellija, verjetno ne bi motilo dejstvo, da je bil *Moulin Rouge* mehek v jedru, ko pa je imel toliko dovršenih potez na robu.

[2] V drugem smislu je mogoče neskomna. Jaz bi rekla, dajte Cukorju pameten scenarij z lahkotnim, duhovitim dialogom in vedel bo, kaj storiti z njim. Toda ne bi pričakovala več od bleščече zabave. (Zdi se skoraj preveč očitno, da bi omenili, toda ali lahko Sarris res opazi »razpoznavno osebnost« Georgea Cukorja in njegov abstraktni stil v filmih kot *Bhowani Junction*, *Les Girls*, *The Actress*, *A Life of Her Own*, *The Model and the Marriage Broker*, *Edward, My Son*, *A Woman's Face*, *Romeo and Juliet*, *A Double Life*? Želim si, da bi ga lahko preizkusila. Lahko le sumim, da bi bilo za mnogo kritikov teorije avtorja težko videti tiste značilne sledi ljubljenčkov v njihovih delih.)

KROGI IN STAROKOPITNEŽI

NADALJEVANJE SLOVITEGA ESEJA, V KATEREM SE AVTORICA SPOPADE S KRITIŠKIMI KOLEGI, PRISTAŠI TEORIJE AVTORJA.

PAULINE KAEI
PREVOD: MAJA LORENOV

IZVEN KROGOV ALI KAJ JE FILMSKI KRITIK

Sumim, da je v podrasti Sarrisove estetike neka primitivna vrsta platonizma.¹ Trdi na primer: »Bazinova kritiška veličina ... je počivala v njegovem nezainteresiranem pojmovanju filma kot univerzalne entitete.« Ne vem, kaj je »univerzalna entiteta«, toda prej si predstavljam, da ima Bazinova kritiška veličina manj opraviti z »univerzalijami« kot z inteligenco, vedenjem, izkustvom, občutljivostjo, dojemanjem, vnemo, domišljijo, vdanostjo, lucidnostjo – tradicionalnimi lastnostmi, ki so povezane z velikimi kritiki. Vloga kritika je, da pomaga ljudem videti, kaj je v delu, kaj je v njem, a ne bi smelo biti, česa ni v njem, a bi lahko bilo. Kritiki so dobri, če pomagajo ljudem razumeti o delu več, kot so lahko uvideli sami, kritiki so veliki, če lahko s svojim razumevanjem in občutjem dela, s svojo strastjo vzbudi v ljudeh željo, da bi izkusili več umetnosti, ki je tam in čaka, da jo zagrabijo. Ni nujno slab kritik, če se zmoti v presoji. (Nezmotljiv okus je nepojmljiv, nasproti čemu bi ga lahko merili?) Kritiki so slabi, če ne prebudijo radovednosti, ne povečajo zanimanja in razumevanja svojega občinstva. Umetnost kritika je prenašati svoje znanje o umetnosti in navdušenje nad njo na druge.

Ne razumem, kaj se dogaja v glavi kritika, ki misli, da je teorija tisto, kar potrebujejo njegovi kolegi, ker niso »veliki« kritiki. Vsak pošten človek lahko opravlja kritiško funkcijo do meja svojega okusa in zmognosti. Upam si trditi, da Bogdanovich, V. F. Perkins, Rudi Franchi, Mark Shivas in vsi ostali strokovnjaki nove vrste vedo več o filmih kot nekateri ljudje in bi lahko služili vsaj zmerni kritiški funkciji, če bi se spomnili,

da je umetnost izraz človeškega izkustva. Če so ljudje občutljivi in inteligentni, ali ni že čas, da bi jih bilo malo sram njihovega »nadrobneža kritičizma« filmov kot *Reka brez povratka* (River of No Return, 1954, Otto Preminger)?

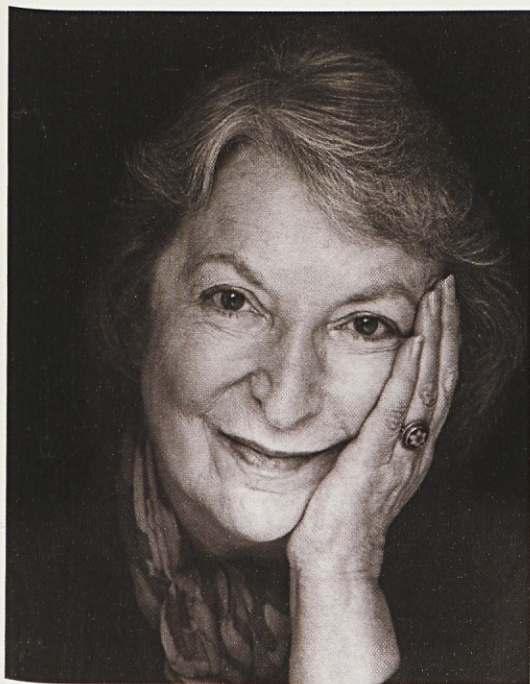
Verjamem, da na dela v katerikoli umetnosti (in tudi na druga izkustva) reagiramo največ in najbolje, če smo pluralistični, fleksibilni, relativni v naših sodbah, če smo eklektični. Toda to ne pomeni mešanja in zmešnjave sistemov. Eklekticizem ni enak manku pomislekov, eklekticizem je izbor najboljših standardov in principov iz različnih idejnih sistemov. Potrebno je več skrbnosti, več rednosti, da si pluralist, kot da uporablja eno samo teorijo. Sarris, ki misli, da uporablja samo eno teorijo, je preveč nediscipliniran, da bi prepoznal nasprotujoče si implikacije svojih argumentov. Če namerava zavzeti platonsko pozicijo, ali potem ni nujno, da nam pove, kakšni so njegovi ideali filma in kako se različni primerki filma primerjajo s temi ideali? In če obstaja ideal, ki naj bi ga dosegli, objektivni standard, kaj ima potem elan opraviti s tem? (Ideal bi lahko dosegli s trdim delom, inspiracijo ali kako drugače; metoda doseganja tega ideala bi bila tako irelevantna kot »osebnost« ustvarjalca.) Kot jih uporablja Sarris, vitalizem, platonizem in pragmatizem ne podpirajo njegove teorije avtorja, spodkopavajo jo.

Zdi se, da taki kot Sarris, ki zahtevajo objektivne standarde, hočejo teorijo kritičizma, ki naredi kritika za nepotrebneža. In ta je pogrešljiv, če kategorije nadomestijo izkustvo; kritiki z eno samo teorijo je kot vrtnar, ki uporablja kosilnico na vsem, kar raste. Njihova želja po teoriji, ki bo razrešila vse uganke ustvarjalnosti, je v sebi mogoče že znak njihove omejenosti

in zmedenosti; so kot tisti zbegani izgubljeni ljudje, ki obvezno pristopijo k tebi po predavanju in vprašajo: »Toda kaj je vaša osnova za presojo filmov?« Ko odgovoriš, da nove filme sodiš po tem, kako razširijo naše izkustvo in so nam v užitek, in da naši načini presoje, kako to storimo, ne črpajo le iz starejših filmov, ampak tudi iz drugih umetnosti in teorij umetnosti, da so filmi na splošno povezani s tem, kar se dogaja v drugih umetnostih, da čim širše ozadje v literaturi, slikarstvu, glasbi, filozofiji, politični misli itd. pomaga, da je bogastvo in raznovrstnost tega, kar kritiki prinese k novim delom, tisto, kar naredi njegovo reakcijo na ta dela dragoceno, so spraševalci vedno nezadovoljni. Hoteli so enostaven odgovor, formulo; če bi pristopili h kuharju, bi verjetno prosili za en čarobni recept, ki bi mu lahko sledili pri vsem kuhanju.

In zelo težko je razložiti, da je kritičizem razburljiv ravno zato, ker ni formule, ki bi jo uporabili, prav zato ker moraš uporabiti vse, kar si, in vse, za kar veš, da je relevantno, in da je filmska kritika še posebej razburljiva prav zaradi mnogoterosti elementov v filmski umetnosti.

Ta razpon izkustva in odvisnost od izkustva sta žalostno odsotna v delih kritikov teorije avtorja; zdi se, da gledajo filme ne le v izolaciji od drugih umetnosti, ampak v izolaciji celo od lastnega izkustva. Tisti, ki postanejo filmski strokovnjaki zgodaj v življenju, so velikokrat fiksirani na obdobje v filmu, ko so prvič začeli hoditi v kino, zato ni preveč presenetljivo, da je skupina iz *Movie* – le en je končal kolidž, nekateri še vedno študirajo – tako predana filmom 40. in 50. let. Toda če ne razširijo svojega zanimanja in vključijo zgodnejših del, kako lahko ocenjujejo filme v nečem



takem, kot je njihova zgodovinska kontinuiteta, kako lahko dojamemo, kaj je značilno za filme 40. let? In če jih ne zanima nič zunaj filma, kako lahko ocenjujejo, kaj se dogaja v filmu? Filmska estetika kot posebno, specializirano polje je slaba šala: skupina iz *Movie* je kot intelektualni klub za intelektualno hendikepirane. In kdaj bo Sarris odkril, da je estetika zares veja etnografije; kaj pa misli, da je – sfera sama zase, ločena od preučevanja človeka v njegovem okolju?

NEKAJ SPEKULACIJ O PRIVLAČNOSTI TEORIJE AVTORJA

Če bi bile relativno upravičene, razumno zanesljive sodbe vse, kar bi hoteli od filmske kritike, potem bi lahko imeli *Sight and Sound* za izredno revijo. Ampak ni, je nekaj veliko manj – dobra, dolgočasna, informativna, dobro napisana, varna revija, najboljša filmska revija v angleščini, toda ne zadovolji želje po vznemirjenju občutkov. Njeni kritiki ne vzbujajo ogorčenja, pogosto nam niti ne odprejo veliko; intelektualni razpon revije je preozek, njen pristop preveč profesionalen. (Če se spomnimo članka ali kritike, je skoraj nemogoče domisliti, kateri Peter ali Derek ga je napisal.) Standardi kvalitete niso zadosti in *Sight and Sound* teži k temu, da zaduši navdušenje. Nasprotno se *Movie* zdi srčen: čutimo, da ti pisci zares vsaj ljubijo filme, da niso pokroviteljski. Ampak tudi oni se, mogoče še bolj, nerazločljivo podobno berejo, združeni prek fanatizma v smešnem cilju; in za skupino, ki zmanjšuje vrednost vsebini in zgodbi, ki verjame, da je režiser avtor tistega, kar daje filmu vrednost, kažejo nerazumljivo nagnjenje – celo obsesijo – do

načrtnega opisa zgodbe in citiranja dialoga. Z vso gorečnostjo mladosti, ki služi idealu, skrbno reducira-jo filme na trivio.

Stvar ni le v tem, da teorija avtorja popači izkustvo (to naredi vsaka teorija in nam s tem pomaga, da vidimo ostreje), ampak da je to estetika, ki je v svojem jedru protiumetniška. In mislim, da je to najbolj resna obtožba, ki jo sploh lahko nasloviš na estetiko. Teorija avtorja, ki je verjetno pomagala sprostiti energije francoskih kritikov, ima zelo drugačno vlogo v Angliji in med kritiki te teorije v *Film Culture* ter v newyorškem *Film Bulletin* v ZDA – protiintelektualno in protiumetniško vlogo.

Francoski kritiki teorije avtorja, ki zavračajo družbeno zavedne, problemske filme, ki so tako pri srcu starejši generaciji ameriških kritikov, postanejo poznavalci vrednot v ameriških filmih, ki so jih Američani imeli za samoumevne, in če so bili izobraženi Američani, so jih pogosto zaničevali. Francozi so oboževali ameriške gangsterje in vitalnost, moč naših akcijskih filmov – vse tiste filme, v katerih par silakov obračuna s pestmi zaradi dekleta, potem ko sta šla skupaj skozi pekel na naftnih poljih ali pri gradnji železnice ali utiranju poti. V nekem smislu so imeli Francozi popolnoma prav – ti filmi so bili pogosto veliko bolj spretno narejeni in veliko bolj vizualno zanimivi kot filmi s sporočilom, na katere so bili Američani tako ponosni, ki so jih imeli za tako *odrasle*. Preprosta melodrama s hitrim ritmom je lahko veliko bolj razburljiva – in tudi bolj iskrena – kot šibki, pretenciozni poskusi drame – kar je ponavadi tako ali tako pomenilo le vstavitve »idej« v melodramo. Kjer so Francozi zašli, je bilo to, da so v teh enostavnih akcijskih filmih iskali zapletne intelektualne in psihološke pomen. (Nedvomno delamo primerljive napake v interpretaciji francoskih filmov.)

Kot veliko sprememb v kritičnem mnenju je bila teorija korektiv, spomnila nas je na energijo in surovo moč in dobro voljo, zaradi česar so Evropejci uživali v naših filmih.

Francozi so v naših filmih videli nekaj, kar je njihovim manjkalo, to so občudovali in do neke stopnje prevzeli in uporabili na svojstven način (zmagovito v *Do zadnjega diha* [À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard] in *Streljajte na pianista* [Tirez sur le Pianiste, 1960, François Truffaut]), ne tako uspešno v njihovih napol ameriških trilerjih). Naši filmi so bili produkt ameriške industrije in v nekem smislu je bila Amerika sama tisto, kar jim je bilo všeč na naših filmih – naša neraziskana obmejna področja, naši roparski magnati, naša naivnost, naša nasilnost, naša učinkovitost, hitrost in tehnologija, naša bizarna kombinacija sentimentalnosti in nečloveške mehanizacije.

Toda za nas je situacija drugačna. Dobro je, da nas spomnijo, da učinki naše množične kulture na druge države niso v celoti strupeni, toda kar je privlačno eksotičnega – »ameriškega« – za njih, je pogosto za nas nevzdržno. Avtoceste mest, kot je Los Angeles, se

lahko zdijo tujemu obiskovalcu nore in čudovite, za nas so nočne more, v katerih preživimo svoje dneve. Industrijski produkti Hollywooda, ob katerih smo zrasli, nas ne morejo več zadovoljiti, ko odrastemo. Od naših filmov hočemo veliko več, kot pa dobimo od gangsterskega pokola in vesternov Johna Forda, ki jih obožujejo Evropejci. Uživam v nekaterih filmih Georgea Cukorja in Howarda Hawksa, toda ta medij me ne bi preveč zanimal, če je to vse, kar bi filmi lahko bili. V tujih filmih vidimo veliko elementov, ki našim manjkajo. Vidimo tudi, da so naši filmi izgubili lepoto, nedolžnost in individualnost nemega obdobja ter sijaj in duhovitost tridesetih. Francoski kritiki, ki so se ukvarjali z lastnimi potrebami, niso mogli biti pozorni na naše. In ni bilo presenetljivo, da so v Franciji, kjer režiserji delajo v razmerah, ki so bolj značilne za dramatike ali skladatelje, kritiki postali fiksirani na ameriške režiserje, pri čemer ne razumejo, kako zmedene in zapletene so v Hollywoodu vloge uprave, producentov, scenaristov, montažerjev in vseh ostalih – celo marketinških svetovalcev, ki lahko vnaprej testirajo privlačno moč zgodb in zvezd. Za Francoze je bilo ime režiserja vodilo, katere ameriške filme naj si ogledajo; če je bil režiser povezan z določenim tipom filma, ki jim je bil všeč, ali če je režiserjevo delo kazalo hitrost in učinkovitost, v kateri so uživali. Predpostavljam, da vsak, ki ga zanimajo filmi, uporablja režiserjevo ime kot neke vrste vodilo, tako pozitivno kot negativno, čeprav vemo, da je občasno komaj kaj več od asistent-ke režije. V štiridesetih, na primer, smo bili s prijatelji pozorni na filme Roberta Siodmaka in smo se izogibali filmom Irvinga Rapperja (razen če je glavno vlogo igrala Bette Davis, ki smo jo hoteli videti celo v slabih filmih); izogibam se filmom Mervyna LeRoya (čeprav sem si *Home Before Dark* [1958] ogledala zaradi igrice Jean Simmons); želim si, da bi se lahko izognila filmom Petra Glenvilla, vendar uporablja igralce, ki jih hočem videti. Očitno je, da režiserji kot Don Siegel ali Phil Karlson s tem, kar jim je dano, opravijo svoje delo bolje kot Peter Glenville, toda to ne pomeni, da je neka silna potreba, da si ogledamo vsak cenen gangsterski filmček, ki ga režira Siegel ali Karlson; in če bi se spopadli s težjimi temami, mogoče ne bi bili boljši od Glenvilla. Pri tem ni nobenega pravila ali teorije, le enostavno razlikovanje; človeka sodimo po njegovih filmih in se naučimo napovedati nekaj malega o njegovih naslednjih filmih, ne sodimo filmov po človeku.

Toda kaj se je zgodilo s presojo angleških in newyorških kritikov, ki so prevzeli teorijo avtorja in jo uporabili za vzpostavitev filmske estetike, osnovane na tistih komercialnih filmih, ki so odgovorili na potrebe Francozov, ki pa niso zgolj smešno neprimerni za naše potrebe, ampak so rezultat sistema produkcije, ki ima v primežu ameriške režiserje? In kako lahko z resnimi obrazi iščejo globlje pomen v teh izdelkih? Še celo otroci, za katere so narejeni, jih ne jemljejo resno. Kako lahko ti kritiki, ki so dovolj razsodni, da preluknjajo naše prenapihnjene sporočilne filme, zavrnejo

celotno vsebino dela kot nepomembno in se osredotočajo na znake režiserjeve »osebnosti« in »notranjega pomena«? Razumljivo je, da poskušajo najti filmsko umetnost v vrzelih komercialne produkcije – to je neškodljiv hobi in vsi se od časa do časa igramo z njim. Nedoumljivo pa je, da so jim ljubše vrzeli od enotnih filmskih izrazov. Če ne bi bili tako odločni, da povzdignejo izdelke nad dela, ki poskušajo izraziti človeško izkustvo, ali ne bi ugotovili, da je mizanscena, ki jo izsledijo v teh izdelkih, režiserjev osebni stil, ki pride na dan navkljub snovi, zgolj slutnja, namig tega, kar umetnik lahko stori, ko ima nadzor nad snovjo, ko celoten film postane izrazen? Ali ni očitno, da mizansceno in vsebinsko snov – formo in vsebino – lahko obravnavamo ločeno le v slabih ali trivialnih filmih? To mora biti črni humor za režiserje, ki berejo ta novi kritikizem in ugotovijo, da za filme, v katerih so se počutili ujeti in so se jim studili, zdaj govorijo, da so njihove mojstrovine. To je estetika za leto 1984: neuspeh je uspeh.

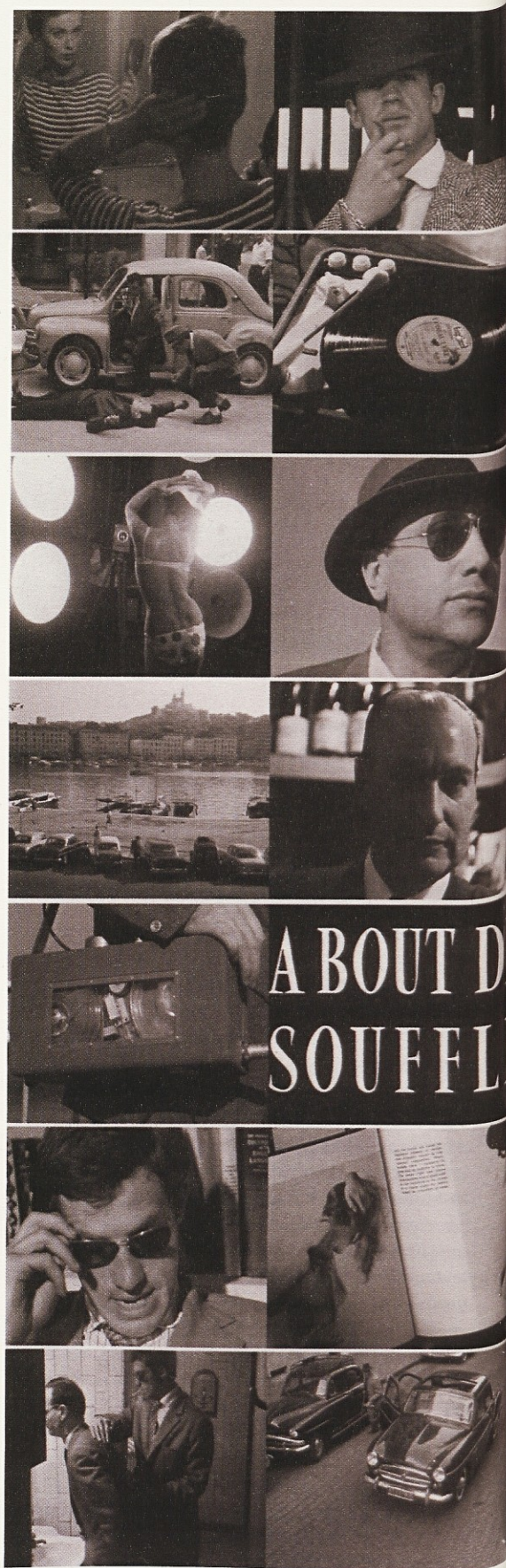
Predaleč sem od angleške scene, da bi ugrabila o motivih, in enako daleč od New Yorka, ampak mogoče dovolj blizu, da domnevam, da Američani (zavestno ali ne) tako podajajo neke vrste družbeni komentar: kot popartisti, novi realisti s svojimi stripi in slikami pločevink Campbellove juhe nam govorijo: »Vidite, kaj je Amerika, to sranje je dejstvo našega življenja. Umetnost in avantgardizem sta lažna; kar je zanič, je dobro. Le starokopitneži verjamejo v umetnost. Artefakti industrijske civilizacije so vrhovna resnica, vrhovna šala.« To je obdobje, ko se ljudje, ki se imajo za kreativne, posmehujejo umetnosti in tradiciji. Mogoče ni naključje, da je v isti številki *Film Culture* skupaj s Sarrisovo teorijo avtorja izšel bogato ilustriran daljši članek o »Popolni filmski prikladnosti Marije Montez« – še kar dober filmski približek tisti predimenzionirani pločevinki Campbellove juhe. Urednik, Jonas Mekas, ima svoje vrste družbeni komentar. To je njegov pristop k urejanju filmske revije: »Dokler bodo jasno misleči kritiki ostali zunaj, z vsemi svojimi formami, vsebinami, umetnostjo, strukturo, jasnostjo, pomembnostjo – bo vse v redu, le naj ostanejo zunaj. Saj je nova duša še brstič, še vedno prehaja skozi svojo najbolj nevarno, najbolj občutljivo fazo.« Človek se ne počuti ravno najbolj dobrodošlega, kajne? Zares ne vem, v čem je problem: ali je toliko jasno mislečih kritikov v tej deželi (kot Andrew Sarris?), da se jih moramo ubraniti? In ali niso ti mali »brstiči«, ki jih moramo zaščititi pred kritično presojo, isti mali filmarji, ki so tako prepričani o svoji pomembnosti, da si skoraj ne morejo zamisliti petminutnega filma, ki se ne konča s tem, kar imajo oni brez dvoma za odločilen družbeni komentar: gobasti oblak, ki se vzdiguje. Ti »brstiči« se pogosto obnašajo bolj kot trdi orehi.

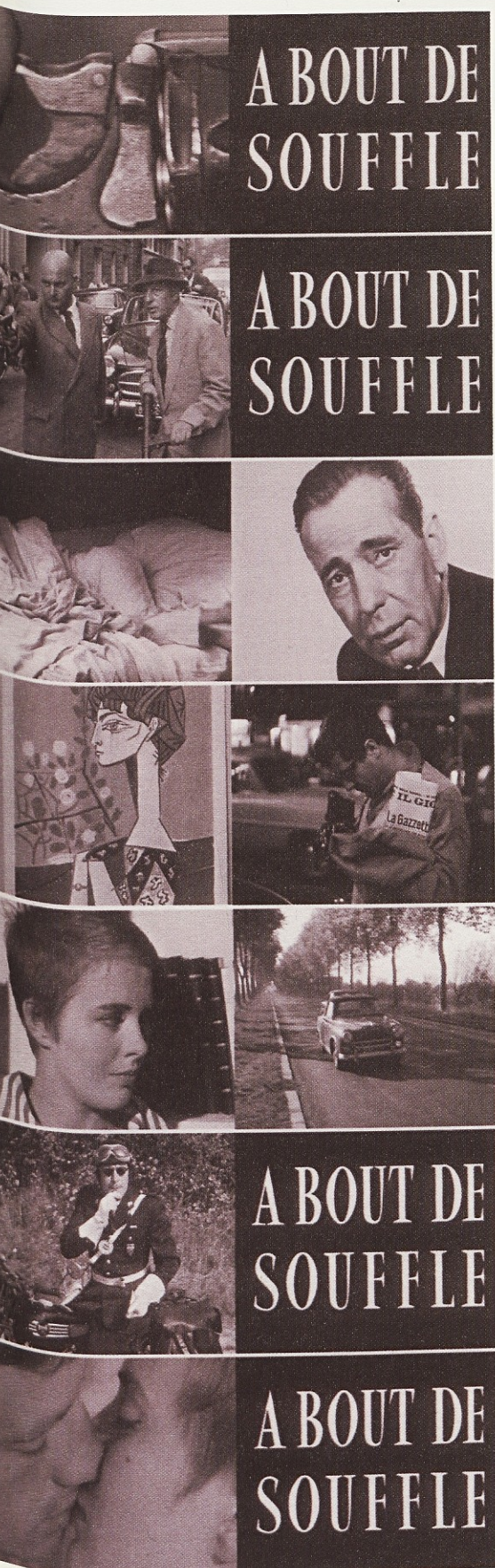
Sarris s svojo ljubeznijo do komercialnega šunda in Mekas, ki piše o »slepi ulici zahodne kulture«, ki »duši duhovno življenje človeka«, imata, tako se zdi, nespravljivi stališči. Sarris s svojimi radostmi z Raoulom Walshem je videti daleč od Mekasa, zagovornika »neodvisnih filmarjev« (ki se niso mogli vtihotapiti v

Sarrisov zunanji krog). Mekas izjavlja stvari kot »novi umetnik, s tem da obrača svoje uho navznoter, začenja loviti dele človekove prave vizije«. (Dragi Lon Chaney Mekas, prosim, spravi svoje oko iz svojega očesa. Mekas ima vsaj nekaj skupnega z dobrimi režiserji: rad dramatizira.) Toda ljubiti šund in čutiti, da te duši, sta mogoče zelo blizki poziciji. Ali ima človek, ki naslika pločevinko Cambellove juhe, le-to rad ali jo sovraži? Mislim, da je odgovor oboje: da je obseden z njo kot dejstvom našega življenja in simbolom Amerike. Ko Mekas naznani, »nočem nobenega deleža pri Veliki igri umetnosti«, pride celo bližje Sarrisu. In ali se teorija avtorja ne prilega lepo stranem revije »neodvisnih filmarjev«, če le pomislite, da bi bila primerjava z dobrimi filmi za dela teh filmarjev neugodna, da pa so lahko videti zelo zanimiva v primerjavi s komercialnimi produkti. Lahko so videti celo izvirna tistim, ki ne vedo veliko o filmski zgodovini. »Neodvisni filmarji«, bog ve, so že tako prepričani o svoji pomembnosti ustvarjalnih figur – avtorjev; teorija, ki bi predlagala pomembnost pisanja za filmsko umetnost, bi lahko resno poškodovala njihov ego. Gre do celotne ideje kritikov teorije avtorja, da je scenarij zgolj nekaj, kar naj se preseže: pogosto se obnašajo, kot da je vsak, ki ga zanima scenarij, starokopitnež, ki ne šteka filmov. (Očitno je, seveda, da je ta estetika, osnovana na podobah in zaničevanju besed, funkcija ekonomije in tehnologije, in da bodo, kakor hitro se na trgu pojavi poceni, lahka 16-milimetrska kamera z dobrim sinhronim zvokom, neodvisni filmarji razvili drugačno estetiko.)

Teorija avtorja, bedasta, kakor je, je vseeno lahko nevarna teorija – ne le zato ker skrči izkustvo kritikov, ki jo uporabijo, ampak zato ker mladim umetnikom, ki morda poskušajo narediti nekaj v filmu, ne ponudi ničesar razen komercialnih ciljev. *Movie* s svojim slavljenjem »brutalnosti« Samuela Fullerja in Mackie Mekas, ki »ve, da je vse, kar se je naučil od svoje družbe o življenju in smrti, lažno«, dajo bralcu več naboja, kot ga dobijo od mlačnih strani *Sight and Sound* in tega zbornika. To ni mišljeno kot ponižujoča pripomba o *Sight and Sound* in *Film Quarterly*: če niso bolj senzacionalni, je tako zato, ker poskušajo biti odgovorni, nabrati zaklade naše uporabne preteklosti. Toda zbrisani bodo s filmske pokrajine, če proti-umetniškim strelom ne morejo odgovoriti z nekaj svojega ognja.

Združitev Mekasa in Sarrisa je lahko zgolj poroka iz koristi, toda če je dovolj močna, da vzdrži Sarrisov *Hello and Goodbye to the New American Cinema* (v *Village Voice*, 20. september 1962), potem mogoče lahko najdemo razlago v mnogih skupnih držah Mekasove skupine in kritikov teorije avtorja. Nobene od skupin, na primer, ne zanima uravnotežen pogled na film; Mekas trdi, da ne verjame v »negativno kritiko« in kritiki teorije avtorja (prav tako kot naši osnovnošolski učitelji) pojmujejo kritiko kot cenjenje. Režiserji, ki jih zavračajo, so tako daleč onstran bledega, da se jim njihovi filmi ne zdijo niti vredni, da bi o njih razpravljali. (Od Sarrisa, ki nepristransko podeljuje oceno nič tako različnim filmom kot *Yojimbo* [Akira Kuro-





A BOUT DE
SOUFFLE

A BOUT DE
SOUFFLE

A BOUT DE
SOUFFLE

A BOUT DE
SOUFFLE

sawa, 1961], *Mandžurski kandidat* [The Manchurian Candidate, 1962, John Frankenheimer] in *Billy Bud* (Peter Ustinov, 1962), komajda lahko pričakujemo, da si bo vzel dopust od svojih pobožnih vaj z Raoulom Walshem, da bi razložil, zakaj so ti filmi ničvredni. Sarris se tudi lahko zateče k jeziku bitnika – »Kaj stari jazzist pravi o svoji umetnosti? Če moraš vprašati, kaj je, potem ni? No, film je tak.« To je naravnost doma v *Film Culture*, čeprav Sarris (kar mu je v večno dobro) ne uporablja Mekasovega obtožujočega, paranoidnega stila: »Kritizirate naše delo s purističnega, formalističnega in klasicističnega stališča. Toda mi vam rečemo: V čem je korist filma, če se človekova duša pokvari?« Ta »vi« je, predpostavljam, isti »vi«, ki se pojavlja v tolikšnem deležu (slabe) sodobne preroške, pravičniške poezije in proze, »vi«, ki je odgovoren za nuklearno bombo in ki je s pomočjo nekega fantastičnega samozadovoljivega miselnega procesa spremenjen v sovražnika, kritika. Mekas, otroku podoben, nedolžni, čisti Mekas, se ne bo ujel v »utesnjujočo mrežo laži«, noče »nadaljevati Velike laži kulture«. Prepričana sem, da nas v tem obrazcu kakršenkoli poskus treznega mišljenja takoj uvrsti v sovražni tabor, nas spremeni v za bombo kriv »vi«, in prisiljena sem zaključiti, da Mekas ni popolnoma zgrešil – če verjamemo v nujnost (da ne omenimo lepote) jasnega mišljenja, smo zares njegovi sovražniki. Ne vem, kako je možno, da kdo kritizira njegovo delo s »purističnega, formalističnega in klasicističnega stališča« – ta metoda bi bila predaleč od predmeta. Toda ali ne moremo vprašati Mekasa: bo človekova duša v boljši formi, ker je tvoje delo zaščiteno pred kritikizmom? Koliko nesmisla si ti ljudje drznejšo privoščiti? Ko nam Sarris razloži, »če kritiki teorije avtorja v 50-ih ne bi zadeli toliko košev jasnovidnosti, potem ne bi bilo vredno razpravljati o teoriji avtorja v 60-ih«, ali misli s tem kaj več, kot da je prevzel odredbe kritikov teorije avtorja iz 50-ih in jih še naprej uporablja v 60-ih? Ali resnično obravnava svoje čaščenje Minnellija kot neke vrste objektivno potrditev kritikov, ki so hvalili Minnellija v 50-ih? Če je to njegov koncept kritične metode, potem lahko prav tako združi sile z drugimi pisci na *Film Culture*. Poleg Mekasa (»Pesniki zajemajo Ameriko, obkrožajo jo z vseh strani«) je tam, na primer, Ron Rice: »In lepa stran vsega tega je, da lahko, moji dragi kritiki, kričite svoje ugovore do neba – ste že prepozni. Glasbeniki, Slikarji, Pisatelji, Pesniki in Filmarji, vsi letijo na istem nebu in točno vedo, kje 'DOGAJA'.« Rice ve toliko o tem, kaj se njemu dogaja, kot Stan Brakhage, ki pravi: »Torej so preprodajalci spet začeli. V katakombe torej ...« Na straneh *Film Culture* pobegnejo menjalcem denarja v Jeruzalemu tako, da gredo v katakombe v Rim. »Pozabite ideologijo,« nam pove Brakhage, »saj film, nerojen, kot je, nima jezika in govori kot Aboridžini.« Vsi smo seznanjeni z Brakhageovo strastjo do babišva, toda ali biti primitiven človek pomeni biti fetus? Ne razumem tega nerojenega aboridžinskega govora, toda verjamem, da bodo godrnjanje za godrnjanjem ali cvilež za cviležem postali enako pomenljivi kot večina *Film Culture*. Pripravljena sem tudi verjeti, da je za

Jonasa Mekasa kultura »Velika laž«. In Sarris, ki pod tistimi z žvečilnimi gumiji prekritimi sedeži išče neko drugo kulturo, ki prihaja na površino od časa do časa, da naznani »odkritje« tipa Joanne Dru – ali je tam spodaj že našel svoj duhovni dom?

Ali ni proti-umetniška drža kritikov teorije avtorja, tako v Angliji kot tukaj, implicitna tudi v njihovem posebnem poudarku na moštosti? (Walsh je za Sarris-a »eden najbolj moštatih filmskih režiserjev«. V *Movie* odkrijemo: »Ko govorimo o junakih Red River (1948), Rio Bravo (1959) ali Hatari! (1962), govorimo o Hawk-su samem ... Končno se vse, kar bi lahko rekli pri predstavitvi Hawksa, zvede na eno samo enostavno trditev: tukaj je moški.«) Mislim, da kritiki ne bi uporabljali pojmov kot »možat« ali »moški« pri opisu umetnikov, kot sta Dreyer ali Renoir; nekaj preveč omejujočega je v takem opisu (kakor tedaj, ko opisujemo žensko kot občutljivo in ženstveno, nakazujemo njeno posebno naravo.) Lahko bi opisali Kiplinga kot možatega pisatelja, toda kdo bi pomislil tako imenovati Shakespearja? Toda za kritike teorije avtorja je imenovati režiserja možatega največja hvala, ker je po mojem mnenju neke vrste zagotovilo, da se ne poskuša izraziti v umetniški zvrsti, ampak obravnava snemanje filmov kot profesionalno delo. (*Movie*: Hawks »dela najboljših pustolovskih filme, ker je eno s svojimi junaki ... Le Raoul Walsh je enako globoko pustolovec kot Hawks ... Hawksovi junaki so vsi profesionalci, ki opravljajo svoje delo – znanstveniki, šerifi, živinorejci, lovci na divjačino: pravi profesionalci, ki se zavedajo svojih zmognosti ... Natanko vedo, kaj lahko storijo z razpoložljivimi sredstvi, pri čemer pričakujejo od drugih le tisto, za kar vedo, da jim je lahko dano.«) Kritiki teorije avtorja so tako prevzeti s svojo narcistično moško fantazijo (*Movie*: »Ker so Hawksovi filmi in njihovi junaki tako pristno zreli, jim ni treba naznanjati tega dejstva tako, da ga vsi slišijo«), da se zdijo nezmožni odpovedati se šolarskim idejam človeškega izkustva. (Če obstajajo kake ženske, ki prakticirajo kritikizem teorije avtorja, jih še nisem odkrila.) Ali lahko zaključimo, da je v Angliji in ZDA teorija avtorja poskus odraslih moških, da bi upravičili vztrajanje znotraj majhnega razpona izkustva njihove deške in mladostniške dobe – tiste ga obdobja, ko je bila moškost videti tako imenitna in pomembna, umetnost pa je bila nekaj, o čemer so govorili pozerji in šarlatani in občutljivi ženstveni tipi? In ali je ta teorija mogoče tudi njihov način komentiranja naše civilizacije s predlogom, da je šund resnična filmska umetnost? Sprašujem; ne vem.

[1] To bi lahko pomagalo razložiti nenavadne izjave kot: Bazin »je bil, če kaj, pretirano radodaren in je v vsakem filmu iskal sledi filmske umetnosti« – kot da kino ne bi bili enostavno filmi, ki so bili posneti in se jih snema, ampak neka predobstoječa entiteta. Če je Bazin razmišljal tako, ali mu Sarris v tem sledi?