

ostanek pohojene človečnosti. V tem svetu pa zasije tudi hudomušna strogost starega brkatega deda, napihnjeni mannovski Untertan v generalski uniformi pa cinglja z medaljami in s sršečimi brki straši velike in male otroke.

Sproščen, dobrodušen humor se spreminja v brezup in iz tega spet zasije iskra tipičnega črnega humorja. Hipne koncesije prevladujočemu okusu, tehnični prijemi, ki postanejo sami sebi namen — eksperiment zaradi eksperimenta. Novost za vsako ceno in spet globoko doživetje. Grafik se izživlja v igri nepričakovanih efektov in prisega nad pollockovskim spontanim avtomatizmom — nato pa spet zasluti, da umetnost ni le formalistično igračkanje. Material mu pomeni inspiracijo, amorfna tvarina se počasi spreminja v sredstvo za doseg umetniškega cilja. Slikoviti madeži in strukture slučajnih odtisov pa postanejo gradbeni elementi nove izpovedi — dobijo človeško dimenzijo. V tem pa je velika skrivnost mladega ameriškega grafika.

Ivan Sedej

FILM

MARTINOVA ŠTUDIJA O FILMSKEM JEZIKU. Filmski jezik Marcela Martina* predstavlja za slovenskega bravca prvo zaokroženo razpravo iz območja čiste filmske estetike. Gre za temeljno delo, za sistematično obravnavo filmskih izraznih sredstev, kar nekateri imenujejo filmski jezik ali filmska govorica. Avtor Marcel Martin izhaja iz vrst mlajših evropskih filmskih teoretikov, kar je tem bolj važno, kolikor bolj se zavedamo, da je ravno interpretacija najnovejših filmskih prijemov za filmskega gledavca najpomembnejša, ker mu pomaga razumevati sodobni film. Ta študija je sicer nastala leta 1955, naša izdaja pa je prirejena po predelani iz leta 1962.

Čeravno je Martinova študija posvečena samo čisti filmski estetiki in sloni na avtorjevem absolutnem prepričanju o suverenosti sedme umetnosti, se ni izognila polemičnemu tonu. Tudi Martin si uvodoma zastavlja vprašanje o umetniški vrednosti filma in o njegovi avtohtonosti, čeprav je z njegovega stališča vprašanje povsem odveč. Zdi se mi prav tako nepotrebno, da se je podobno kot večina filmologov vse preveč oprl na komparativno metodo, s katero si prizadeva prikazati neodvisnost sedme umetnosti, v bistvu pa ga kot večino ta metoda pri tem ovira, ker se obremenjuje z gradivom in pojmi drugih umetnosti. Ta poteza dokazuje, da film še vedno boleha za manjvrednostnim kompleksom in da je položaj v filmski estetiki še vedno labilen ter v veliki meri hudo zapleten. V množici najrazličnejših teorij o bistvu filmskega izraza skuša tudi Martin postaviti svojo. Njegov pristop je intenziven in na visoki intelektualni ravni ter nam prinaša mnoga izvirna dognanja.

Pri utemeljitvi termina »filmski jezik« Martin predvsem opozarja, da je pri analizi nemogoče izhajati iz pojmov besednega govora, čeprav vrsta izrazov ostaja neogiben sestavni del filmske terminologije. Podobno velja tudi za izraze drugih umetniških zvrsti. Ta očitna odvisnost od velikega števila privzetih pojmov samo še potencira zamotan položaj, za katerega se zdi, da ga filmologi sami preveč zaostrejujejo in se spuščajo v polemiko na preširoko odprti fronti.

* Marcel Martin. Filmski jezik. Prevedla in priredila Đurdica Flerè. Opremil Branko Simčič. Knjižnica Kozmos. Izdala Mladinska knjiga. V Ljubljani 1965.

Martinova študija sistematično obravnava vse bolj ali manj pomembne sestavine filmskega jezika. Izhaja iz osnovnega gradiva — slike, ki je po njegovem sposobna v veliki meri ohraniti drobce sedanje resničnosti in jo s svojo umetniško potenco neposredno prenesti na gledavca. Drugo poglavje nam predstavi ustvarjalno vlogo kamere kot aktivnega zapisovavca stvarnosti in nas hkrati seznanja z glavnimi zakonitostmi gibanja kamere, z različnimi plani, zornimi koti in kadriranjem. Ko v naslednjih razdelkih govori o funkciji osvetljave, kostumov in dekora, v načelu sprejema pomembnost teh elementov za celovitost filmskega izražanja, ostro pa odklanja ceneno ameriško slikovitost na račun svetlobne omame in ekscentričnega dekora, ki naj nadomeščata osrednje filmsko dejanje. Med obtoženimi je celo Welles.

Kolikor gre pri nekaterih poglavjih predvsem za dosledno sistematično obravnavo enot, kot so okrajšave, prehodi, ločila, pa drugod avtor vzporedno prehaja k višjim operacijam. Tako vsaj že pri razčlenjevanju metaforike in simbolov, še bolj pa pri zvočnih pojavih. Znano je, da je prav vstop zvoka v razvoj filma povzročil globoke pretrese, ki jih Martin ilustrira s Chaplinovo izjavo, da je zvok uničil najstarejšo umetnost na svetu, umetnost pantomime, in s trditvijo kritike, kako si je zvočni film zapravljal možnost, da bi govoril svetovni jezik.

Poznavavcu osnov filmske teorije bo jasno, zakaj je Martin posvetil montaži središčno pozornost, saj ve, da je montaža v razvoju filmskega izraza imela največjo vlogo, kar še posebej velja za obdobje nemega filma, iz avtorjeve analize in sklepov pa je očitno, da ji še vedno pripisuje odločujočo vlogo, saj pravi, »da je montaža najsubtilnejši in hkrati najbolj bistveni pojem v filmski estetiki« in »da je montaža najnujnejši in zadostni pogoj za to, da priznamo filmu estetsko vrednost«. Takih odločnih in preciznih izpeljav je v knjigi veliko. Tudi ko govori o problemu prostora in časa, temperamentno dokazuje, da je bil prav filmski medium sposoben bolj kot kateri koli drugi obvladati prostor in čas. Filmski svet je determiniral z izrazom *časovno-prostorski kompleks ali časovno-prostorski continuum*.

Dialogu je posvetil sicer samostojno poglavje, vendar zelo skopo, ker je prepričan, da film ni umetnost besede, je pa zelo tankočutno razmejil smiselnost in nesmiselnost govorjene in zapisane besede na filmskem platnu. Iz razmišljanja o funkciji besedila je razvidno, da ga je potrebno reševati kompleksno v okviru drugih izraznih sestavin, ki jih beseda nadomešča ali potencira njihovo izraznost, vsekakor pa je beseda nujna kot sestavni del vsakdanje resničnosti.

Štirinajstim poglavjem sledi še sklep, a ne kot kakšen kratek povzetek celotne knjige, ampak kot pomembno in bistveno dopolnilo k njej. V teh končnih izvajanjih je Martin z izredno prodornostjo posegel v najnovejše pojave sodobne filmske avantgarde, ki v občutni meri spreminja dosedanje estetske norme. Bravec nehote občuti, kako vsa analiza filmskega izraza dobi v trenutku zgodovinski prizvok, in spozna, kako hitro se pravzaprav menjajo estetske norme te mlade umetnosti, čeprav tradicije seveda ni mogoče zavreči v celoti. Martin je prepričan, da je film umetnost, ki je obsojena na fenomenološko estetiko. Ko presoja celotni razvoj filmskega izraza, meni, da se je ta od Griffitha do Eisensteina polagoma ustvarjal in razčlenjeno razvijal, nato pa se od Renoira do Antonionija postopoma poenostavljala, da je večina sestavin

odpadla ali se vsaj sublimirala. Po Martinovem mnenju so se stvari spremenile tako temeljito, da od pojma jezika prehajamo k pojmu stila, medtem ko se filmska predstava spreminja v kontemplacijo. Ne gre več za režijo resničnosti, ampak za soočenje z resničnostjo. Avantgardna prizadevanja je strnil v dva glavna fenomena: *Antonionijeva smer* in tako imenovani *film-resnica*.

Kljub temu, da se Martin zaveda tveganosti svojih sklepov, je prepričan, da gre pri omenjenih pojavih za pomemben mejnik v razvoju sedme umetnosti, in celo trdi, »da smo končno (in šele zdaj) dosegli trenutek, ko se film, osvobojen vseh kompleksov nasproti drugim umetnostim, uveljavlja z zmagovito in popolno umetniško samostojnostjo«.

Za slovenskega bravca, ljubitelja filma in strokovnjaka Martinov *Filmski jezik* ni zgolj pridobitev pomembne in prepotrebne filmske literature, bržkone bo imela ta knjiga tudi širši pomen. Mislim, da nam postavlja vprašanje, ali ne bo Martinov jezik postal osnova slovenske filmske terminologije. Za prevajavko Đurđico Flerè je bilo prevajanje takega konciznega teksta zahtevno in odgovorno delo, ker se je često znašla v vlogi ustvarjavca povsem novih izrazov. Zato morda ta ali ona beseda zveni nekoliko nejasno, najbrž zlasti tam, kjer je šlo zgolj za prenašanje golih besednih izrazov, ki za nas še nimajo pojmovnega značaja. Težave pri tovrstnem delu so tem hujše, ker tudi drugod po svetu filmska terminologija ni enotna in je različna v okviru posameznih sistemov ali celo posameznih avtorjev. Večino dela je prevajavka opravila avtoritativno, jasno pa je, da bodo posamezni izrazi morali prestati ognjeni krst in si šele priboriti svojo bit.

Tudi založba se je zavedala težavnosti in problematičnosti tega prevoda in je zato oskrbela terminološko opombo. Imam vtis, da je glede na pomembnost izdaje in glede na zapletenost filmskega izrazja ta opomba mnogo preskromna, saj se je avtor France Kosmač omejil samo na nekaj splošno znanih pojmov, vse ostalo pa je prepustil manj razgledanemu bravcu.

Andrej Tušek

POLEMIKA

COTSETI IN KOSEZI. V članku »Še o kosezih« sem v novembrski številki *Sodobnosti* skušal opozoriti — v zvezi z dvema važnima publikacijama, ki sta se nedavno dotaknili problema kosezov¹ — na tako imenovane cotsetlas, sloj v staroangleški fevdalni družbi, ki tako po svojem imenu kot tudi vsebinsko močno spominjajo na naše koseze. V tem članku sem se striktno omejil na angleški material, ki doslej v zvezi s kosezi še ni bil nikdar objavljen, ne da bi se pri tem spuščal v podrobnejšo primerjavo. V decembrski številki *Sodobnosti* je nato dr. Bogo Grafenauer objavil razpravo, v kateri navaja razloge, zakaj ne bi bila možna kakršnakoli primerjava med stanom cotsetlov in kosezi.² Ne bi se rad na

¹ France Bezljaj: *Etimološki slovar slovenskega jezika*. Poskusni zvezek, Ljubljana 1963 (SAZU); Bogo Grafenauer: *Deset let proučevanja koroških vojvod, kosezov in države karantanskih Slovencev, Zgodovinski časopis XVI* (1963), 176—209.