

O AVTORSKEM PRINCIPU

Kdo je avtor filma?

23

vprašanje je bilo pogostokrat obravnavano, vendar je bil problem zmeraj slabo postavljen. Zares, vprašati se, kdo je avtor filma, pomeni predpostaviti, da vsi filmi nastajajo na enak način, po istih pravilih ali metodah, se pravi, praktično zanemariti materialne pogoje kinematografske proizvodnje. „Glede na to, da je kinematografija industrializirana, je vsak film proizvod kolektivnega dela“, pravijo zagovorniki takšnega pojmovanja, kar je po eni strani seveda točno, toda zadeva je — kot bomo pokazali — mnogo bolj kompleksna. V nekaterih razmišljanjih o tej temi, v katerih se zrcali nekritična praksa, so filmsko umetniško delo (izraz Romana Ingardna) razkosavali na tako imenovane „komponente“, kar je dejansko preostanek tradicionalnega industrijskega pojmovanja filma. Ena od posledic takšnega pojmovanja je, da je filmska industrija odpirala filmske šole, s čimer je hotela v raziskovanje uspehov vnesti oblike vajeništva. Delodajalci so na ta način postali učitelji, kajti za resnično je bilo treba vzeti vse tisto, kar so oni mislili o svojem delu. Najjasnejši v tem „pouku“ je primat osebnosti (razumljene na napačen način) nad teorijo. S tega vidika pomeni vsaka „komponenta“ samostojen, razpoznaven prispevek k celoti, kjer je režija zgolj ena od „komponent“, prva med enakimi. Toda, če morajo razni strokovnjaki reševati posebne probleme, je vprašanje celote zmeraj odvisno od osebnosti, ki usmerja to celoto v zaželeno smer. Nesmiselno je trditi, da je film kolektivno delo in obenem dopuščati pojmovanje, da je avtor kolektiv sam. Kolektivno je le delo. Umetnost kot ustvarjalni akt in kot rezultat je neogibno stvar režiserjeve individualnosti, kolikor sploh gre za režiserja-umetnika, kar nas tukaj tudi edino zanima.

Jean Mitry prav gotovo pretirava, ko pravi, da se „pri filmu prvi, ki slučajno pride, lahko predstavlja za umetnika — v tolikšni meri mehanična sredstva, s katerimi razpolaga, delujejo sama od sebe in dajo rezultat, ki je do neke mere že umetniško delo, ne da bi terjalo posebno nadarjenost“. „Če zna človek opazovati“, nadaljuje Mitry, „če je bister in ima nekaj smisla za film, mu šest mesecev dela v kakšnem studiu — in to predvsem ob kakšnem povprečnem režiserju — povsem zadošča za seznanitev s tistim, kar se z veliko besedo imenuje 'obrt', in za to, da se usposobi za vodenje snemanja igranega filma. Kakšen film bi bilo mogoče narediti tudi brez njega, ne da bi zato bil kaj slabši, kar pa niti malo ne moti našega režiserja v prepričanju, da je genij in da se skromno, kot je navajen, enači s Shakespearom.“ Toda jasno je, da pomenijo v jeziku umetnosti izrazi, kot so tehnika, *métier*, obrt, sinonime, kar opozarja na anahronistični vidik obrtništva. Kjer avtonomna umetnost zares absorbira industrijske tehnične postopke, ostaja ta vidik obrtništva vnvanji. Celo v filmu pod družbenoekonomsko prisilo divergirajo estetski obrtniški momenti. Radikalna industrializacija umetnosti, njeno popolno prilagajanje doseženim tehničnim standardom kolidira s tistim, kar se v umetnosti upira vključevanju. „Če tehnika,“ kot pravi Theodor Adorno, „teži in se zateka k industrializaciji, potem gre to — estetsko vzeto — na račun imanentne strukturacije in s tem tehnike same. To vnaša v umetnost nek arhaičen moment, ki jo kompromitira.“ Glede na vsebino je tehnični vidik zgolj eden med drugimi; ni umetniškega dela, ki ne bi bilo nič drugega kot totaliteta lastnih tehničnih momentov. Če torej rečemo, da režiser pozna svojo obrt, s tem mislimo, da ve, kako se giblje kamera — skratka, da obvlada vse praktične zadeve, ki se jih da relativno lahko naučiti in ki nikakor ne pomenijo bistva režijske umetnosti. „Obrt je v izdelkih omejena na slabo neskončnost.“ Določa tisto, kar bi v skladu s Heglovo *Logiko* lahko imenovali abstraktna možnost umetniškega de-

la. „Zato je vsak avtentichen avtor obremenjen s svojimi tehničnimi postopki; fetišizem sredstev prav tako vključuje svoj legitimni moment.“ *Métier* dela umetnost neprimerljivo z zavestjo predvsem zato, ker se umetnosti še zdaleč ni mogoče naučiti. Tisto, kar kakšen mojster s strogostjo najde v delih svojih učencev, je prvi model pomankljivosti obrti: korekcije so model same obrti. „Ti modeli bodo predumetniški vse dotlej, dokler bodo ponavljali vnaprej dane primere in pravila: nekaj bodo veljali, če bodo uporabljena tehnična sredstva primerjana z željeno stvarjo.“ Filmska tehnika ima potemtakem paradoksalno avtonomijo. V določenem smislu je netočno, če rečemo, da v filmu vse izvira od ustvarjalca. Toda če hoče biti režiser nekaj več kot nadzornik nad delavci, če hoče biti ustvarjalec, potem je njegova obrt med vsemi umetnostmi, tj. umetniškimi obrtmi, zagotovo ena od najtežjih.

Ali je režija pri filmu edina popolna kreacija, je film sam? Ali je prihodnost filma v rokah režiserjev, četudi so veliki stilisti, kakršni so danes najboljši med njimi, ali v rokah avtorjev, se pravi tistih, ki povedo to, kar povedo, s pomočjo vizualnega izražanja? Je filmsko delo odsev človeka ali tehnike? Potrebno je torej — po bergsonovski formuli — nadaljevati s preučevanjem različnih elementov in skupin dejstev, od katerih vsako, če že ne pelje k željenemu sklepu, vsaj kaže smer, kjer bi bilo ta sklep mogoče najti. Ne izhajamo iz vnaprej opredeljenih principov, na katere bi — kot na nekaj, kar je splošno — zvajali posebnost dela, ampak prav narobe — metodično izhajamo iz partikularnega ali singularnega, ki terja in uveljavlja pravico do specifične splošnosti, do principa, ki se iz njega izvaja kot individualni zakon in ki ga je nato treba privesti do sistematične skladnosti z drugimi principi te umetnosti. Nakazane relacije bomo skušali raziskati, pri čemer bomo izhajali iz tega, da nikoli nobena „komponenta“ ni iz filma naredila remek dela, kajti s seštevanjem „komponent“ nastajajo zgolj dobre vsebine, industrijski filmi.

Izhodiščna točka je seveda *teorija avtorjev*, politika avtorjev (*politique des auteurs*), pri čemer puščamo ob strani vprašanje, kako je „policy“, kakor bi se moral glasiti angleški prevod francoske besede „politique“, postala „theory“ — kot nekaj, kar spada v zgodovino zamenjave idej, kajti skupina okrog *Cahiers du cinéma* je, kadar je pisala „policy“, imela v mislih „policy“. Sam Andre Bazin to teorijo rezimira takole: „... Skratka, politika avtorjev je v tem, da osebni dejavnik umetniškega ustvarjanja izbere merilo, na katero se bomo sklicevali, potem pa predpostavljamo, da se bo to prenašalo in celo napredovalo iz filma v film.“ Ideja je sama na sebi videti zelo enostavna. V literarni teoriji bi veljala za očitno. V filmski teoriji pa ima drugačen pomen prav zato, ker je bil film — v primeri s književnostjo — mnogo dlje v neposrednem odnosu do mita, ker je bil dolgo pojmovan kot družbeni, ne pa kot osebni dejavnik. Velike hollywoodske filme tridesetih in štiridesetih let so snemali predvsem v filmskih studijih. Bazin in njegovi kolegi pri *Cahiers du cinéma* so bili obsedeni z ameriškim filmom, in v tem kontekstu je bila teorija, po kateri ima film svojega glavnega avtorja (ta avtor pa naj bi bil režiser), videti dokaj nedefinirana: evropske filme so identificirali z avtorji, ameriške s filmskimi studiji. Ideja o režiserju-avtorju dominira v večini Bazinovih del in pomeni pravzaprav odmev njegovega rojaka Alexandra Astruca oziroma njegove zahteve, naj se „to stoletje imenuje stoletje kamere-nalivnega peresa“.

Čeprav je enačba: *delo* = *avtor* + *tema* lahko koristna, pa izgubi svoje odlike, če kritik ves pomen pripiše izključno avtorju in gre celo tako daleč, da v svoji analizi zanemari njegovo delo. „Za njih v enačbi: *avtor* + *tema* = *delo* obstaja samo avtor,

vse drugo ne pomeni nič. Meni se zdi, "nadaljuje Bazin, „da politika avtorjev varuje in brani temeljno kritično resnico, da film terja več kot druge umetnosti, prav zato, ker je v filmu akt resničnega umetniškega ustvarjanja bolj negotov in bolj ranljiv kot v drugih umetnostih. Toda izključnost takšne politike vodi k drugi nevarnosti — k negaciji filma v korist in slavo njegovih avtorjev.“

Iz tega je mogoče izpeljati dve konsekvenci avtorske teorije, ki sta inspirativni za našo teorijo. Prva vztraja pri osebni razmerju med režiserjem in gledalcem. Filmi niso odtujeni proizvodi, ampak del množičnega občinstva: ustvarjalci za kamero in gledalci vodijo dialog, iz česar je mogoče sklepati, da etika *politique des auteurs* precej dolguje bazinovskemu moralnemu realizmu. Po drugi strani pa avtorska teorija pelje naravnost k dialektični točki vidika filmskega procesa, film postane vsota opozicij med avtorjem in žanrom, kajti zaradi presoje „osebnega dejavnika“ je treba upoštevati avtorsko delo v kontekstu, to pa je žanr; avtorski „standard reference“ pomeni vertikalno os, proti kateri se je film zarotil, in horizontalno os, tj. žanr: med režiserjem in gledalcem, med kritikom in filmom, med teorijo in prakso. Toda praksa avtorjev je bila pogostokrat zavajajoča in silovita. Avtorski kritiki pravzaprav izhajajo iz napačne predpostavke, da je vsak film katerega koli režiserja, ki ga je mogoče zaobseči z njihovo metodo, dober film, kajti kritiki drugih umetnosti so daleč od tega, da bi dokazovali, da je neko delo prepoznavno in tipično za njegovega avtorja. Avtorski kritiki se najbolje znajdejo v koordinatah hevristične sheme: paradoks te sheme je v tem, da svojo metodo preveč usmerja na aspekt obrtnišva. Precenjevanje ameriških režiserjev v primeri z evropskimi je imelo — kot glavna opora *politique des auteurs* — svoje slabe posledice, ki so se zrcalile v tem, da je uporaba pojma režiserja kot avtorja pri dotlej podcenjevanem komercialnem hollywoodskem filmu proizvedla celo vrsto izmišljenih veličin, pri čemer je pogostokrat prihajala do absurdnih sklepov v korist marsikdaj minornih režiserjev. Kadar pri presoji nekega filma izhajamo iz koncepcije o avtorju, je zmeraj mogoče, da tudi najslabše filme izbranega avtorja postavimo mnogo višje od najboljših filmov kakega drugega avtorja. Film mora biti dober, ker ga je posnel določen avtor. Reductio ad absurdum takega stališča je, da filma sploh niti ni potrebno gledati; dovolj je, če vemo, kdo ga je režiral. Čeprav to stališče ni nujno napačno, je vsekakor izključujoče in omejeno. Nekateri Bazinovi nasledniki pri *Cahiers du cinéma* so iz tega stališča naredili Prokrustovo posteljo. Zanimajo namreč, da bi lahko bil avtorski film povezan s čemerkoli drugim, kot s stališči svojega tvorca. Ko enkrat sprejmejo režiserja kot avtorja, postane ta nedotakljiv, podobno kot bog, in ni ga mogoče odstaviti. Avtor dobi kvaliteto zapeljive zakletosti.

V tem pogledu bi bilo treba avtorski princip razumeti kot opisni postopek, s pomočjo katerega skušamo ugotoviti, kakšna je temeljna struktura dela nekega režiserja, ne pa, ali je to velik režiser. Ta postopek bi temeljil na predpostavki, da vsak režiser ustvarja nove filme na podlagi neke osrednje strukture in da je vse njegove filme mogoče gledati kot variacije ali obdelave te strukture. Analiza se potemtakem ne sme ustaviti zgolj pri podobnostih ali ponavljanjih, ampak se mora ukvarjati s sistemom razlik in ortodoksnih pravil, da bi zajela njihovo izjemnost. Ta metoda bi našo pozornost pravzaprav morala usmeriti na skupino filmov, ki jih povezuje skupen dejavnik — namreč režiser, pri čemer bi bilo treba — kot meni Andrew Tudor — izolirati njegovo predstavo sveta, kot se kaže v filmih, in to v čim več posameznostih. Tudor torej ne misli na izbor določenih avtorjev, ampak na izbiro najbolj-

ših filmov. Kajti, kot pravi Stanley Cavell, dobri ustvarjalci razumejo tisto, kar počno in čemur dajejo smisel, slabši izpričujejo zgolj nesmisel. Na ta način kanon „velikih“, „ključnih“, „zanimivih“ ali „uporabnih“ filmov pridobi mnogo večjo raznovrstnost in nam prizanese s tem, da bi gledali suhoparne, malodušne ali ponavljajoče se filme, ki so jih od časa do časa delali vsi ti režiserji. Enako lahko padejo pod svoj najvišji nivo tudi pisatelji, ne da bi se literarni kritiki čutili poklicane, da jih branijo ali prezirajo. Neki film je lahko kulturno pomemben, čeprav je docela anonimen — podobno kot srednjeveško slikarstvo, ki nudi zelo malo ali nič podatkov o svojem ustvarjalcu-avtorju. Večina ljudskega pesništva je po definiciji brez določenega avtorja, kar ne zmanjšuje njegovega pomena in vrednosti. Dosedanja zgodovina filma nam kaže, da hodijo veliki umetniki po svoji poti, ne da bi se jim mudilo, medtem ko se drugi formirajo ali afirmirajo, film pa si medtem pomaga z velikim številom dobrih obrtnikov in z nekaj avanturisti. Ti iz najrazličnejših razlogov doživljajo usodo jezdecev, ki gredo pač tja, kamor jih nese konj.

Avtorska teorija je bila kajpak neogibna stopnja v razvoju mišljenja filmskih avtorjev. Kot ugotavlja James Monaco, „je pritegnila v prvi plan pomembno vprašanje, kakšno je razmerje filma (in drugih umetnosti) do 'surovega gradiva' življenja; kako gledalec izkorišča film, kako ga spreminja, kako mu film pomaga pojasniti njegovo eksistenco, kako funkcionira kot jezik.“ Film tako prehaja od teorije abstraktnega oblikovanja k teoriji konkretne komunikacije. Ni več pomembno gradivo, celo psihološki realizem ne, ampak prej intelektualni realizem. „Ko so enkrat dojeli, da je film proizvod enega avtorja,“ nadaljuje Monaco, „ko je bil 'glas' tega avtorja enkrat razločen, so se gledalci lahko lotili filma kot izpovedi drugega individua, ne pa, kot da bi šlo za stvarnost ali sanje o stvarnosti.“

V času, ko je Alexandre Astruc pisal svoj znameniti esej o kameri-nalivniku, je Roland Barthes oblikoval teorijo književnosti, ki se ne razlikuje veliko od teorije avtorskega filma. Barthes ponuja teorijo, ki ne poudarja zgodovinske dimenzije književnosti (ki jo imenuje njen „jezik“) niti osebne dimenzije („stil“), ampak nekaj povsem tretjega — produkt obeh omenjenih teoretskih orientacij, ki ga imenuje pisanje: „Jezik in stil sta slepi sili; pisava je dejanje zgodovinske solidarnosti, jezik in stil sta objekta; pisava je funkcija: je odnos med ustvarjanjem in družbo, je književni jezik, ki ga je preoblikovala njegova družbena namembnost, je forma, razumljena v njeni človeški naravnosti in tako povezana z velikimi krizami zgodovine.“ Ta iztrgani odstavek iz Barthesove *Ničelne stopnje pisave* je v veliki meri vplival na Bazinovo politiko avtorjev, predvsem zaradi dialektičnega odnosa med zgodovino umetnosti in umetniško osebno akcijo („jezika“ in „stila“ pri Barthesu, „žanra“ in „teorije avtorjev“ pri Bazinu) ter pisave kot njunega sinkretičnega proizvoda. O filmskem avtorju je mogoče potemtakem razpravljati podobno kot o književnem avtorju; mogoče je preučevati njegove osrednje teme, vzorce slikovnosti in tehnike, mogoče je določati njegovo enotnost, njegova stališča in njegov „rokopis“, kajti vse to izhaja iz njegovega dela.

Očitno prehajamo k vprašanju stila. Pojem stila je gotovo uporaben za posamezna umetniška dela kot celota njihovih jezikovnih momentov: tudi delo, ki se ne podreja nobenemu stilu, mora imeti svoj stil. Dejstvo, da ima neki režiser individualni stil, samo na sebi ne prispeva k temu, da bi bili njegovi filmi bolj zanimivi (razen za tiste, ki zbirajo nenavadne stile, kot to počno zbiratelji s starinskimi črnilniki neobičajnih oblik). Poleg neogibnega daru in ideje, ki sta filmskemu avtorju potrebna enako kot roma-

nopiscu, mora imeti tudi določen stil, se pravi, da mora znati svoje estetsko znanje prilagoditi oblikovanju osebnega dela in ga izvedensko uporabiti, še posebej pa mora znati postaviti nova pravila, ki bodo nemara veljala zgolj za to delo, vendar mu bodo dala izviren značaj in naredila iz njega nekaj več kot navadno in metodično aplikacijo akademskega znanja. A če vsako delo vsebuje svoje lastne zakone, jih mora tudi opravičiti.

Avtorski kritiki so jasno dojeli, da pomen filma — zlasti ameriškega — ne temelji na zgodbi ali scenariju; tematsko vsebino filma so usmerili na analizo režiserja samega, ki je v prvi vrsti pristojen za to, da določa pomen in strukturo filma. Kadar je režijski stil na dobri poti, da v režiserjevem opusu postane konsistenten in je utemeljen v pomenu, se pravi, da je obarvan z osebnim videnjem ali pogledom na svet, se status „avtorja“ prenese na režiserja. Pred vizualnim stilom ali režiserjem filma v skladu s tem ni nobenega pomena; pomen in struktura ne obstajata pred konkretnim individualnim izrazom. Avtorski kritiki so prav tako trdili, da ne obstajata vnaprejšnji tekst, da je filmski jezik prej stilističen kot gramatičen, čeprav se tega po vsem sodeč niso zavedali, kolikor seveda na to gledamo z današnje točke evolucije filmske teorije. Peter Wollen je eden tistih filmskih teoretikov, ki najlucidneje zapopada teoretske implikacije tega aspekta avtorske teorije: „Avtorjevo delo ima semantično dimenzijo, ni povsem formalno; po drugi strani pa režiserjevo delo na presega področja izvajanja, transponiranja vnaprej danega teksta-scenarija, knjige ali drame v poseben sklop filmskih kodov in kanalov. Kot bomo videli, se pomen filmov nekega avtorja konstruira *a posteriori*; pomen filmov nekega režiserja obstaja bolj kot njihova stilistična dimenzija ali izraznost — *a priori*.“ Wollen torej povsem izključuje stil iz področja pomena ali notranjega pomena v avtorstvu.

Največji filmi po njegovem niso kratko malo avtorski, marveč obenem čudovito izrazni in stilistični. Stil obstaja v vnaprejšnjem tekstu, scenariju, ki ga avtor kratko malo transponira v film. Tisto, po čemer se režiser razlikuje od avtorja, je dodatek semantičnega pomena. Wollenova analiza gotovo pomeni zanimiv poskus opisa razlike med režiserjem in avtorjem v avtorski kritiki, ki poudarja, da pomen avtorskega filma ne more temeljiti na tekstu. Wollen celo trdi, da stil nekega avtorja ni kar preprosto formalen ali zgolj izrazen. Skušali bomo raziskati utemeljenost takih izjav, ki lahko vnesejo zmedo, ker izvirajo iz stališča, da pomen filmov režiserjev obstaja *a priori*, po vsem sodeč v scenariju, kar diferencira „semantično“ od „stilističnega“ in „izraznega“.

Gre za malenkostno spremembo v uporabi izraza „semantično“, ki pa je v bistvu odločilna. Termin „semantično“ se po eni strani uporablja za to, da bi predstavili pomen, po drugi strani pa za to, da se zajame verbalno (ali pa vsaj konceptualno), drugačno od „stilističnega ali izraznega“. Z drugimi besedami, pomen je izenačen z verbalnim. Prav to istovetenje pomena z verbalnim razkriva Wollenovo, denimo, nepripravljenost, da bi se soočil s formalnimi elementi filmskega medija. Alfred Hitchcock je seveda lahko režiser in avtor, vendar te trditve ni mogoče dokazati s kakršnim koli prenašanjem pozicij na raven običajne vsebine. Tu je pomen še najprej vezan na stil in način filmskega izražanja, kar je — kot bomo pokazali — v nasprotju z omejenimi argumenti. Wollen piše: „Zaradi difuznosti prvotne teorije sta se sčasoma razvili dve glavni šoli 'avtorskih' kritikov: prvi so si prizadevali odkriti jedra pomenov tematskih motivov, drugi pa so poudarjali stil in *mise-en-scène*.“ Zdi se, da je izjava napačna, kajti avtorska teorija dejansko poudarja in postavlja v prvi plan prav vizualni stil in

mise-en-scène (režija). Od kod izvirajo jedra pomenov in tematski motivi, če ne iz stila in *mise-en-scène*? Ko skuša Wollen odgovoriti na to vprašanje, se vrne k semantični dimenziji. Pri oblikovanju „strukturnega pristopa“ si pomaga s stališčem Geofreya Nowell-Smitha o avtorski teoriji: „Bistvena posledica te teorije — v obliki, v kateri je razvita, je odkritje, da lastnosti, ki definirajo delo nekega avtorja, niso nujno najopaznejše. Cilj kritike je potemtakem, da za površnimi kontrasti teme in obdelave odkrije trdno jedro temeljnih in stalnih motivov. Shema, ki jo tvorijo ti motivi, je tisto, kar daje delu nekega avtorja njegovo posebno strukturo, ga definira od znotraj in razločuje en niz dela od drugega.“ Ta „strukturni pristop“, kakor ga imenuje Nowell-Smith — dodaja Wollen — je za kritika neogiben. Pri tem se kaže spomniti, da po Wollenu ti „tematski motivi“ konstruirajo „semantično dimenzijo“ filma. Ugotovili smo že, da „semantična dimenzija“ ni izenačena z verbalno-narativnimi elementi in da je različna od stila in izraznosti; zato je tema radikalno ločena od stila. Shemo, ki jo tvorijo ti motivi, ki dajejo delu njegovo posebno strukturo, je treba šele umestiti; s tem je po Wollenu zajet preekstentni vizualni stil. Če naj se iz teh motivov izoblikuje semantična dimenzija filma, morajo biti na določen način kodirani, se pravi, imeti morajo pomen, preden so kakorkoli uporabljeni v sistemu komunikacije. Zavrnitev „stila“ in „izraznosti“ predpostavlja, da imajo motivi vnaprej dano strukturo, se pravi, sintakso, ki je po Wollenu umeščena ločeno od preekstentne strukture v razmerju do formalnih zahtev samega medija.

Zato išče Wollen racionalnejši pristop, racionalen lingvistični instrument, na katerem temelji filmski jezik in na podlagi katerega je mogoče s strukturalnim pristopom impostirati stil. Wollen pravzaprav išče jezik, ki bi imel svoj besednjak in gramatiko, ker noče sprejeti jezika, ki bi bil prej stilističen kot gramatičen. „Stilistično“ in „izrazno“ morata temeljiti za nečem, kar ima pomen *a priori*, kajti le tako ju je mogoče res stilizirati in izraziti. Nasprotno pa Pier-Paolo Pasolini meni, da posebne strukture ne uresničuje jedro abstraktnih motivov, marveč vizualni stil, ki formira jedro motivov ali, natančneje, vizualni stil, od katerega je abstrahirano jedro motivov. Vizualni stil filma nekega avtorja transponira v delo njegove formalne in strukturalne relacije. Struktura filma je tista, ki mu daje pomen, stil pa strukturo, ker je film prej stilističen kot gramatičen. Ni strukture *a priori*; režiserjev cilj je najprej lingvističen, nato pa estetski; režiser daje racionalno podlago za lasten poetski izraz. Če racionalna podlaga nastopa edinole v aktu ustvarjanja, je že stilistična.

Kot vidimo, režiserjevo delo ne more biti — Wollenu navkljub — čisto formalno. Delo katerega koli filmskega ustvarjalca zmeraj vključuje semantično dimenzijo, ker režiser tako rekoč izpisuje svoj besednjak; ni apriornih pravil za izdelavo filma, kar velja tudi za režiserja, saj njegov stil transponira strukture in pomene. To pač ni isto, kot če rečemo, da je mogoče pogled na svet abstrahirati od katerega koli stila — osebnega ali neosebnega, racionalnega ali intuitivnega itn. V književnosti, denimo, obstaja konceptualna struktura — sama na sebi je pomenska — na podlagi katere je mogoče impostirati stilistične ali izrazne formalne sheme. Stil je v tem primeru poljuben, ker obstaja jezik pomenov, ki je preekstent in poudarja vsako takšno izražanje, kar se pri filmu — kot trdi Pasolini — ne dogaja. Poseben vizualni stil nekega avtorja lahko temelji na pomenih, ki formirajo osrednje jedro motivov, toda motivi nikakor ne morejo obstajati pred vizualnim stilom. Če jedro motivov oblikuje posebno strukturo filma (pred motivi, ki jih struktura absor-

bira, potem pa je aprioren. Toda kje obstajata struktura in pomen, ne da bi se najprej pojavila v vizualnem stilu? Morda v scenariju? Po mnenju Christiana Metza, denimo, „zoperstavljanje 'avtorskega filma' nekdanjemu filmu scenarista omogoča merila za določanje filmske modernosti, kajti film je bil prej pogostokrat zgolj naknadna in drugotna ilustracija nekega vnaprejšnjega 'zaprtega zapleta'“. Wollen zavrača takšne rešitve: „... Kot da bi bil film prej glasbena kompozicija kot glasbena izvedba, ko pa se vendar avtorski film konstruira *a posteriori*, medtem ko obstaja glasbena skladba *a priori* (kot scenarij)“. Wollen pravzaprav zavrača možnost, da bi lahko bil scenarij apriorni pogoj filmskega izražanja, ko trdi, da je lahko kompozicija v filmu konstruirana *a posteriori*. Namesto preučevanja avtorja kot psihološkega individua, režiserja ali njegove *Weltanschauung*, je treba po Wolleni preučevati avtorja kot neko vrsto „jedra“ *ex post facto*. Komparativna analiza dela nekega avtorja (ne le režiserja, ampak tudi scenarista, snemalca in drugih) omogoča kritiku, da lahko konstruira model, v skladu s katerim je vsak posamezen film bolj ali manj ustrezna realizacija. S tem pa kajpak še nismo odgovorili na poglavitno vprašanje: „Kako film absorbira jedro *ex post facto*? Kako se dokopati do ustrezne analize režije, filmskega jezika, jezika, ki je specifičen za medij? Čeprav so primeri, ki jih navaja Wollen, v tematskem pogledu avtorski in zato prepoznavni in po semantični vsebini primerni za tradicionalni literarni pristop, je z njihovo pomočjo mogoče konstruirati avtorski princip.

Wollen pravzaprav poskuša raziskati arbitraren znakovni sistem — abstrakten, racionalen in končen — na podlagi katerega bi bilo mogoče filmski jezik konstruirati po Lévi-Straussovem konceptu mita, arhetipov in prvotnih zgodb, pri čemer ta strukturalizem poudarja, da miti nimajo avtorjev, porekla in zgodovine, pač pa nediahrono strukturo. Wollen pravi: „V različnih ljudskih pripovedkah se zmeraj znova pojavljajo isti motivi. Mogoče bi bilo sestaviti slovar teh motivov. Navsezadnje je Propp pokazal, da je mogoče celoten cikel ruskih bajk razčleniti na variacije zelo omejene skupine temeljnih motivov (ali — kot jih je on imenoval — potez).

Posamezne pripovedke temeljijo na prvotni zgodbi, katere variacije so. V zvezi s tem tipom strukturalne analize je treba opozoriti na neko pomembno okoliščino. Obstaja namreč nevarnost, kot je poudaril Lévi-Strauss, da z metodo preprostega opazovanja in kartografiranja podobnosti vse preučevane tekste (naj gre za ruske bajke ali ameriške filme) zvedemo na enega samega, abstraktnega in osiromašenega. Poleg analize mora delovati tudi sinteza, sicer je metoda bolj formalistična kot resnično strukturalna.“ Jezik filma torej po Wollenovem mnenju temelji na arbitrarnem sistemu znakov, kakršen je kod prvotne zgodbe v ljudski pripovedki in mitologiji. Toda te prvotne zgodbe so povedane v jeziku, ki je abstrakten; prvotne zgodbe so konceptualizacije in arhetipi teh pripovedk določajo zgolj strukturo jezika, ki lahko te abstrakcije izrazi. Jezik filma pa je „absolutno in neizogibno določen“ in mora povsod najti svoj kod. Wollen želi poudariti tisti element filma, ki spoštuje takšno konceptualno shemo, se pravi, verbalno/govorni/pisani jezik. To je edini element filmskega jezika, prek katerega prvotne zgodbe neposredno vplivajo na strukturo jezika, ki izraža te abstrakcije. Pomen filmov nekega avtorja in nekega režiserja obstaja po Wollenovem mnenju *a priori*; razlika, ki v primeru avtorja prinaša pomen, je neizogibno utemeljena na scenariju. Pomen filma je v vsakem primeru prej lingvinističen kot stilističen. Ko transponira koncept strukture

iz književnosti in antropologije na film, se Wollen znajde na antiavtorski poziciji, kjer je pomen ločen od stila: „Kot je opozoril Lévi-Strauss, obstajajo miti neodvisno od stila, sintakse stavka ali glasbene-ga zvoka, evfonije ali kakofonije. Mit deluje na izjemno visoki ravni, kjer pomenu praktično uspeva, da 'vzleti' z lingvinističnih tal, po katerih se ne nehoma valja.“ Wollenova metoda zvaaja strukturo filma na „mitsko shemo“, pomen filma pa na strukturo mita: „Kadar se mitska tema prenaša iz ene skupnosti v drugo in kadar obstajajo razlike v jeziku, družbeni organizaciji ali načinu življenja, ki mitu otežujejo komunikacijo, postaja vse bolj reven in zmeden. Isti tip osiromašenja in zmede nastopa v filmskem studiu, kjer je na pretek težav v sporazumevanju.“ Tudi ob predpostavki, da takšen metodološki pristop vključuje „moment sinteze in analize“, ni docela strukturalen niti formalističen, kajti Wollenova analiza ne postavlja v ospredje avtorja in režiserja.

Tomislav Gavrić

Prevedel: Bojan Kavčič

Literatura

- Teodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit Beograd, 1979
 Roland Barthes, *Le Degre Zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953
 André Bazin, *Sta je film I, Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd, 1967
The Birth of a new Avant-Garde: La Caméra-Stylo The New Wave, Garden City N, Y Double day, 1968
 Stanley Cavell, *Welt durch die Kamera gesehen-Weiter führende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“*, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iserc (hrsg): *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982
 Raymond Durnat, *Autori i fabrika snova*, in: Filmske sveske broj 2, Institut za film, Beograd, 1979
 Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma I*, Institut za film, Beograd, 1966
 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, psychoanalyse et cinéma*, Union Générale d'Editions, Paris, 1977
 Christian Metz, *Ogledi o značenju filma I*, Institut za film, Beograd, 1973
 James Monaco, *The new Wave*, Oxford University Press, New York, 1976
 James Monaco, *How to Read a film*, Oxford University Press, New York, 1977
 Bill Nichols, *Movies and Methods*, posebno, Pier-Paolo Pasolini: *The Cinema of poetry*; Peter Wollen, *Cinema and Semiology: some Points of Contact*
 Claude-Lévi Strauss, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966
 Andrew Tudor, *Teorija filma*, Institut za film, Beograd, 1979
 Peter Wollen, *Znaci i značenje u filmu*, Institut za film, Beograd, 1972