

# TEORIJA AVTORJA IN NEVARNOSTI PAULINE

ČLANEK PAULINE KAEEL »KROGI IN STAROKOPITNEŽI« V NAŠI PREJŠNJI ŠTEVILKI JE BIL ŽOLČNI NAPAD NA KRITIŠKO ŠOLO TEORIJE AVTORJA, KAKRŠNO POZNAME IZ DELA ANDREWA SARRISA IN REVIJ MOVIE TER NEW YORK FILM BULLETIN. G. SARRIS NA ČLANEK ODGOVARJA S PRIČUJOČIM PRISPEVKOM. GDČ. KAEEL JE IMELA S SVOJIM SESTAVKOM BESEDO CELO ČETRTLETJE, ZDAJ BESEDO ZA PRAV TOLIKO ČASA PREDAJAMO G. SARRISU.

ANDREW SARRIS  
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Pazite, da pri avtorju poiščete *njegov* pomen, ne svojega.

John Ruskin, *Sesame and Lilies*

Te skice se imenujejo *silhuete*, deloma zato, da bi s poimenovanjem takoj opozoril, da jih jemljem s senčne strani življenja, deloma zato, ker tako kot sence niso neposredno vidne. Če vzamem v roke kako silhueto, ne naredi name nobenega vtisa, mi ne da nobene jasne predstave. Šele ko jo dvignem visoko na steno in potem opazujem, ne slike neposredno, temveč tisto, ki se pokaže na steni, šele tedaj jo vidim. Slika, ki vam jo želim tukaj prikazati, je tudi notranja slika, ki postane vidna šele tedaj, ko jo pogledam skozi zunanost. Zunanost morda sama po sebi nima nič vpadljivega, toda šele ko s pogledom prodrem skozi, odkrijem notranjo podobo, ki je tista, ki vam jo želim prikazati: notranja upodobitev, ki je preveč bojazljiva, da bi postala vidna navzven, ker je stkana iz najizbranejših razpoloženj duše.

Søren Kierkegaard, *Ali – ali* (Študentska založba, zbirka Claritas, Ljubljana, 2003, str. 125–126, prevedel Primož Repar)

## I. TEORIJA AVTORJA

Nekatere zmotne predstave o teoriji avtorja, ki so se prikradle na strani *Film Quarterly*, so zdaj, kot kaže, med kritiki na Zahodni obali postale sveta resnica. Ernest Callenbach, denimo, v pomladni številki l. 1963 takole povzame največje intelektualno vrenje znotraj filmske kritike prejšnjega desetletja: »Leta 1957 je François Truffaut v pariškem mesečniku Cahiers du cinéma reviji predlagal 'politique des auteurs' – politiko kritike, usmerjene predvsem na režiserje, zlasti na izbrane režiserje, ki so se s stilno individualnostjo v očeh skupine okrog Cahiers kvalificirali kot 'auteurs' – ustvarjalci v osebnem smislu, kot to velja pri drugih umetnostih.« Tukaj bi popravil le manjše kronološko odstopanje. François Truffaut »politike avtorjev« prvič ni oznanil leta 1957, temveč v januarški številki Cahiers leta 1954 v članku z naslovom »Une certaine tendance du cinéma français«, naj poudarim »du cinéma français«, ne du cinéma américain. Zato je Callenbachova pokroviteljska izjava: »V svoji domovini je ta politika vodila k številnim nenavadnim sodbam, posebej o ameriških filmskih ustvarjalcih: prav Samuel Fuller, Nicholas Ray in Otto Preminger postanejo bogovi v tem novem panteonu,« hudo izkrivljanje besed. Panteon z le tremi stebri je zares panteon bedaka. Callenbach je v svojem hitrem pregledu oziroma enostranskem preletu strani Cahiers du cinéma spregledal bogove panteona, kot so Robert Bresson, Luis Buñuel, Charles Chaplin, Jean Cocteau, Aleksandr Dovženko, Carl Dreyer, Sergej Eisenstein, Robert Flaherty, D. W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Kenji Mizoguchi, F. W. Murnau, Max Ophuls, Jean

Renoir, Roberto Rossellini, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, Jean Vigo in Orson Welles.

Tukaj je nekaj neizpodbitnih dejstev za zbegane kritike in morebiti zavedene bralce *Film Quarterly*: leta 1958 so Cahiersovi kritiki glede na svoj panteon režiserjev objavili seznam dvanajstih največjih filmov vseh časov: Murnavova *Zora* (Sunrise: A Song of Two Humans, 1927), Renoirjevo *Pravilo igre* (La Règle du jeu, 1939), Rossellinijevo *Potovanje v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954), Eisensteinov *Ivan Grozni* (Ivan Groznyj, 1944), Griffithovo *Rojstvo naroda* (The Birth of a Nation, 1915), Wellesov *Mr. Arkadin* (1955), Dreyerjeva *Beseda* (Ordet, 1955), Mizoguchijeva *Legenda o Ugetsu* (Ugetsu monogatari, 1953), Vigojeva *Atalanta* (L'Atalante, 1934), von Stroheimova *Svatbena koračnica* (The Wedding March, 1928), Hitchcockov *V znamenju kozoroga* (Under Capricorn, 1949), Chaplinov *Gospod Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947). Istega leta je Truffaut navedel deset največjih živečih režiserjev: Chaplin, Renoir, Dreyer, Rossellini, Hitchcock, von Sternberg, Buñuel, Bresson, Gance, Lang, Callenbachovih bogov iz panteona – Fullerja, Raya in Premingerja – začuda ni na teh seznamih. Nikakor ne zanikam, da so v Cahiers naklonjeno pisali o teh treh režiserjih. So, za to so imeli tudi dobre razloge. Nedopustno pa je nenehno izkrivljanje nasprotnih kritičkih stališč, ki smo mu priča v *Film Quarterly*. Preveč preprosto je odpraviti sistem kritičkih vrednot, ki vključuje stotine režiserjev, z izpostavljanjem dveh ali treh, ki se ti slučajno zazdijo »nenavadni«. Pri reviji, ki je domnevno posvečena »filmski razgledanosti«, je neodgovorno tudi ustvarjanje vtisa, da vsi kritiki in pisci za Cahiers, Movie, Film Culture in The New York



*Film Bulletin* sledijo isti »misli« in delijo isto estetsko teorijo. Zdajle pišem za *Film Quarterly*, mar zato že sledim »misli« *Film Quarterly*? Upam, da ne.

Okus je morebiti v sorazmerju z obsegom. Če si ogledamo konkreten primer, pomladna številka *Film Quarterly* 1. 1962 je bila naslovljena »Posebna številka o Hollywoodu«. Na naslovnici je fotogram iz *The Exiles* (1961) Kenta Mackenzija – pogled od zadaj, skupaj s smetnjaki. Po tem nemikavnem začetku revija steče s prevzvišenim uvodnikom »Turn On! Turn On!« – zahodnoobalnim nadaljevanjem »Stand Up! Stand Up!« Lindsaya Andersona. Nato nam postrežejo z ustrežno pompozno naslovljeno »razpravo«: »Personal Creation in Hollywood – Is It Possible?« Potrotniki so ugledne avtoritete o osebnem ustvarjanju: Fred Zinnemann, John Houseman, Gavin Lambert, Irvin Kershner, Kent Mackenzie, Pauline Kael in Colin Young. Arthur Knight priskoči s hvalisanjem New Hollywood Museum, institucije, za katero že v prvih načrtih ni bilo mišljeno, da bi bila enako uporabna kot podobne institucije v New Yorku, Londonu in Parizu. Albert Johnson ima intervju s Hubertom Cornfieldom in Paulom Wendkosom ter bralcem uspe priskrbiti nekaj novih informacij, kar v *Film Quarterly* sicer ni ravno pogosto. Podobno plodna je tudi analiza kariere Abrahama Polonskega, ki jo opravi William Pechter. Joseph Anderson sklene razdelek s članki s primerjavo Kurosawovih *Sedmih samurajev* (Shichinin no samurai, 1954) in *Sedmih veličastnih* (The Magnificent Seven, 1960) Johna Sturgesa – milo rečeno ambivalentno primerjavo. Anderson o Kurosawi in imitatorju Johnu Sturgesu: »V tem primeru veliko pomembnih razlik izhaja iz tradicionalnega hollywoodskega pogleda na stvari in pri primerjavi Sedmih veličastnih s Kurosawovim filmom se razkrijejo nekatere fiksne ideje, ki zavirajo ameriško filmsko ustvarjanje.« Anderson o Johnu Fordu in imitatorju Kurosawi: »Vendar Sedem samurajev svojo obliko dolguje ameriškemu vesteru – kar Kurosawa sam priznava – posebej Johnu Fordu. Kurosawa je črpal iz tujih vplivov. Brez ameriške kinematografije ne bi bilo Kurosawe.« Ameriška kinematografija je na straneh *Film Quarterly* dobra skoraj samo za to: da Kurosawa in drugi bogovi ekspreso panteona črpajo iz nje. Naj poudarim, da Kurosawa dolg do Forda »sam priznava«. Ali bi v *Film Quarterly* sploh pisali o Fordovem vplivu, če ga ne bi razkril Kurosawa? Dvomim. V preostanku te patetične »hollywoodske številke« najdemo običajno količino filmskih recenzij (tri) in kratkih ocen v rubriki »Entertainments« (deset). Nobenih filmografij. Nobenih raziskovalnih člankov. Niti zabavljaških prispevkov, za katere bi pričakovali, da bi jih Hollywood vzpodbudil pri mrakobnih akademikih. Dejansko nič razen vere, upanja in priporočil.

Nasprotno pa v ameriški številki *Cahiers du cinéma* decembra 1955 najdemo članke Maxa Ophulsa (Hollywood, petite île), Erica Rohmerja (Redécouvrir l'Amérique), Jacquesa Rivetta (Notes sur une révolu-

Orson Welles med snemanjem filma *Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight, 1965)



tion), Andréja Bazina (Evolution du Western), Clauda Chabrola (Evolution du film policier), Jeana Domar-chaja (Evolution du film musical), Pierra Kasta (Thou-sand and Three), Henrija Mercillona (Où en est l'éco-nomie du cinéma américain?), Aldriana Scotta (His-tory of the Black List), Harryja Purvisa (Mémento du dialoguiste hollywoodien). *Pièce de résistance* številke je slovar (takrat) sodobnih ameriških režiserjev s fo-tografijami, biografskimi in filmografskimi podatki ter kritično oceno njihovih karier – vsega sto petdeset imen, od katerih je šestdeset podrobno obdelanih. V šestdeseterici so: Robert Aldrich, Laslo Benedek, John Berry, John Brahm, Richard Brooks, Frank Capra, Charles Chaplin, George Cukor, Michael Curtiz, Jules Dassin, Cecil B. DeMille, Edward Dmytryk, Allan Dwan, Richard Fleischer, John Ford, Samuel Fuller, Tay Garnett, Edmund Goulding, Henry Hathaway, Howard Hawks, Stuart Heisler, Alfred Hitchcock, John Huston, Elia Kazan, Gene Kelly, Henry King, Henry Koster, Fritz Lang, Mitchell Leisen, Joseph Losey, Leo Mc-Carey, Joseph L. Mankiewicz, Anthony Mann, Lewis Milestone, Vincente Minnelli, Robert Montgomery, Arch Oboler, Joseph Pevney, Otto Preminger, Richard Quine, Nicholas Ray, Mark Robson, Robert Rossen, Robert Siodmak, Douglas Sirk, Josef von Sternberg, George Stevens, John Sturges, Preston Sturges, Jacques Tourneur, Edgar G. Ulmer, King Vidor, Raoul Walsh, Charles Walters, Orson Welles, William Wellman, Billy Wilder, Robert Wise, William Wyler in Fred Zinnemann. Več je režiserjev v nebesih in na zemlji, kot si jih sanja *Film Quarterly*jevo modrijanstvo. Aja, naslovnica: nič manj kot Marilyn Monroe od spredaj – v prizoru iz *Sedmih let skomin* (The Seven Year Itch, 1955), ko ji veter dviguje krilo. Ob pogledu na ti dve hollywoodski številki eno ob drugi, od začetka do konca, bi moral vsak nepristranski opazovalec priznati, da so pri *Cahiers du cinéma* bistveno bolj omikani, razgle-dani in dovtetni. Razlika med pogledom na Holly-wood *Film Quaterly* in *Cahiers* je razlika med navad-nim odštevanjem in diferencialnim računom. Če bi uredniki in kritiki *Film Quaterly* kinematografijo naj-raje obsekali, je to njihova stvar, a potem ni nobenega razloga za razpravo. Ne moremo pričakovati, da bi bili ljudje, ki menijo, da je le deset filmov na leto vrednih ogleda, pripravljeni na vrednotenje več sto del.

Moja obramba teorije avtorja je zato globinska obramba. V zadnjih dveh letih sem na vse mogoče načine zagovarjal zgolj to, da je teorija avtorja najbolj učinkovita metoda za klasifikacijo kinematografije – pretekle, sedanje in prihodnje. Teorija avtorja pa ven-dar nikoli ni bila mišljena kot okultističen ritual. Kot sem zapisal v svojem prispevku »Notes on the Auteur Theory in 1962« ( *Film Culture*, zima 1962/3): »Žal so se teorije avtorja nekateri kritiki oprijeli kot bližnjice do filmske razgledanosti. Z 'ali vidiš ali ne' držo do bralca si lahko posebej len kritik s teorijo avtorja prihrani napre-zanje z izražanjem in razlaganjem. Najslabše kri-tike teorije avtorja so dejansko še bolj brez pomena kot

*neposredne recenzije vsebine, ki v ZDA veljajo za kri-tiko. Brez potrebnih raziskav in analiz se lahko teorija avtorja izrodi v snobovsko mlatenje prazne slame, ki ga poznamo iz prodaje slik.*«

Raziskovanje in analiza sta ključna za zdravo avtor-sko kritiko. Če se lotite Raya – Nicholasa ali Satyajita – morate, preden lahko postanete avtoriteta za katerega od njunih filmov, videti vsa njuna dela. Po določenem številu filmov se izoblikuje vzorec in govorimo lahko o Rayih, Ophulsu, Renoirju, Mizoguchiju, Hitchcocku, Chaplinu, Fordu, Wellesu, Dreyerju, Rosselliniju, Mur-nauu, Griffithu, von Sternbergu, Eisensteinu, von Stro-heimu, Buñuelu, Bressonu, Hawksu, Langu, Flahertyju, Vigoju, tako kot govorimo o umetnikih in avtorjih na drugih področjih. Ker je teorija avtorja teorija vzorcev, ki se nenehno spreminja, se nikoli ne bi zavzel za nepremično, ptolemajsko konstelacijo režiserjev. Le po ponovni oceni na tisoče filmov bo imel kateri koli osebni panteon dokaj objektivno vrednost. Ovredno-tenje teorije avtorja je velik zalogaj, ki mu nikoli bomo ugledali konca. Medtem pa bo naša navada zbiranja naključnih filmov v režiserskih sklopih našim zanam-cem priskrbela vsaj poskus klasifikacije.

Razprava o teoriji avtorja bi se morala ukvarjati z otenki, ne skrajnostmi. Preučevanje kinemato-grafije prek režiserjev ni nič revolucionarnega. Celo družbenozavedne filmske zgodovine Rotha-Griffith-Lindgren-Jacobs-Kracauer-Sadoul-Aristarco-Knigh-tove družčine priznavajo vlogo režiserja v določenih obdobjih in na določenih krajih, večinoma v daljni preteklosti in daleč stran. Od teh odličnih gospodov se ločim s svojim pojmovanjem filmske zgodovine kot ustvarjalne poti režiserjev.

Svoje stališče sem pojasnil v pomladni številki *Film Culture* l. 1962:

»Kronološka razdelitev kinematografije v zgo-dovinska obdobja ohranja tisto, čemur bi lahko rekli piramidna zmeta številnih filmskih zgodovinarjev. Pri tej zmoti na zgodovino kinematografije gledajo kot na proces, pri katerem izkušeni obrtniki svoje celuloidne zidake polagajo na eno samo piramido, ki se vzpenja k eni sami najvišji točki, naj bo to realizem, humani-zem, marksizem, žurnalizem, abstrakcionizem, ali celo eroticizem. Režiserje vrednotijo predvsem glede na njihove 'prispevke' k evoluciji utopične kinemato-grafije, ki je prilagojena utopični družbi. Ko enkrat pride do vpeljave nove forme, nadaljnje izboljšave nimajo več vrednosti. Če je Murnau poznal premik kamere, zakaj bi cenili Ophulsa? Ker se je velik del tehničnih dosežkov, vključno z zumom, uveljavil do konca obdobja nemega filma, so začeli zvočne filme ceniti skoraj izključno zaradi družbene vsebine. Na bruselskem glasovanju leta 1958, ki je bilo verjetno zadnji vzdihljaj piramidnih kritikov, so se v prvo dva-najsterico uvrstili le trije zvočni filmi, med njimi sta bila filma *Velika iluzija* (La Grande illusion, 1937, Jean Renoir) in *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vitto-rio De Sica) očitno izbrana zaradi vsebine, medtem ko

je *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) verjetno dobil podporo tako pri privržencih forme kot politične vsebine. (Omenim lahko, da se je ob nedav-nem glasovanju revije *Sight and Sound* pokazal rastoč vpliv novih francoskih kritikov in ustvarjalcev.)

Sistem vpeljevanja novosti piramidne zgodovine običajno zatrjuje, da so nemi režiserji iznašli oblike, medtem ko so zvočni režiserji izpopolnili stile, in v pi-ramidnih zgodovinah, zlasti tistih, ki so usmerjene k realizmu, veljajo stilisti za kinematografske zajedavce. To bi morda lahko razložili s tem, da je stiliste teže analizirati kakor iznajditelje in da je vsaj na videz lažje opredeliti Eisensteina kot Hitchcocka. Dejansko pa so kritiki, ki so površni pri Hitchcocku, običajno površni tudi pri Eisensteinu.

Ena izmed težav piramidnega pristopa je v tem, da so njegovi temelji zelo togi; še posebej neme kla-sike so trdno obdane s spoštljivostjo. Tedaj je skoraj enako težko spodkopati Pudovkina, ne da bi premak-nili Eisensteina, kot kritizirati Stalina, ne da bi vzeli veljavo Leninu. Ker je nova kritika nujno revolucio-narna, je za nove kritike lahko koristno, če povsem raztreščijo piramido in začnejo s tistim, kar poznajo neposredno. Nadaljnja ovira piramidnih zgodovin je v tem, da zavračajo odklone od najvišje točke, tudi ko gre za priznane mojstre. Vsekakor je pri piramidnih zgodovinah najosupljivejše prav število režiserjev, ki naj bi nazadovali, se osramotili, prodali, umaknili iz realnosti, izogibali odgovornosti in drugače zašli. Jasno, nekateri režiserji po vseh merilih nazadujejo. Ne moremo resno zagovarjati trditve, da je René Clair iz leta 1962 enakovreden Renéju Clairu iz leta 1932. Pri piramidnih kritikih je nadležno njihovo moralno ogorčenje. V napadu na Hitchcockove hollywoodske filme v reviji *Sequence* je Lindsaya Andersona, kot kaže, zmotil že razkošni hotel, ki ga je režiser izbral med londonskim obiskom. Morebiti je najbolj never-jeten piramidni napad vseh časov Kracauerjeva kritika nemških režiserjev, ker naj bi bili preveč ezoterični za množice.

Kaj je torej lahko alternativa piramidi? Predlagal bi obrnjeno piramido, ki je navzven odprta, da lahko sprejme nepredvidljiv razpon in raznolikost posa-meznih režiserjev. Časovno obdobje kinematografije lahko nato razdelimo v obdobja ustvarjalnih poti njenih režiserjev, vsakemu pa poleg splošne kolektivne skrivnostnosti kinematografije dopustimo tudi pravi-co do osebnih skrivnostnosti. Obrnjena piramida ne zahteva novega manifesta. Kritiki in filmski ustvarjalci zadnje desetletje že stopajo po tej poti. Zgodovina kot biografija se kaže v vse bolj pogostejših retrospektivah in popularizaciji kultov režiserja.«

Se nadaljuje.

*The Auteur Theory And The Perils Of Pauline*, pr-vič objavljeno v *Film Quarterly*, zv. 16, št. 4. (poletje, 1963), str. 26–33.



# TEORIJA AVTORJA IN NEVARNOSTI PAULINE

ČLANEK PAULINE KAELE »KROGI IN STAROKOPITNEŽI« V EKRANU (APRIL-MAJ IN JULIJ-AVGUST) JE BIL ŽOLČNI NAPAD NA KRITIŠKO ŠOLO TEORIJE AVTORJA, KAKRŠNO POZNA MO IZ DELA ANDREWA SARRISA IN REVIJ MOVIE TER NEW YORK FILM BULLETIN. G. SARRIS NA ČLANEK ODGOVARJA S PRIČUJOČIM PRISPEVKOM. OBJAVLJAMO NADALJEVANJE IZ PREJŠNJE ŠTEVILKE.

ANDREW SARRIS  
PREVOD: UROŠ ZORMAN

S teorijo avtorja je povezanih veliko težav in paradoksov. Če nič drugega, je teorija velikokrat prikladna retorična figura. »Aimez-vous Brahms,« vpraša saganovski zapeljivec. »Ne maram Bacha, a ga spoštujem,« v *Newyorkerjevem* stripu Helen Hokinson pripomni ženska v trgovini s ploščami. Elizabetinska politika je pred srečanjem z jonsonovskim repertoarjem stoletja zapovedovala branje vseh shakespearjevskih dram. V filmu *Pariz je naš* (Paris nous appartient, 1960) Jacquesa Rivetta Jean-Claude Brialy vpraša Betty Schneider, ali bi še vedno občudovala *Perikleja*, če ga ne bi podpisal Shakespeare. Mogočni računalniki se zdaj trudijo določiti, ali je *Iliado* in *Odisejo* napisala ista oseba. Če ju ne bi, bi se spremenilo naše dojemanje vsakega dela. To je avtorska tradicija zahodne civilizacije in z njeno uporabo upravičujemo kulturne aspiracije kinematografije.

To celotno tradicijo v svoji neosebni razpravi o estetiki *Feeling and Form* kritizira Susanne Langer. Zagovarja, da delo umetnika postane »umetniški simbol« in da ta umetniški simbol ne more biti povezan s posebno umetnikovo osebnostjo. V umetnosti seveda ni nobenega večnega zakona, ki bi določal, da mora umetnik podpisati svoje delo ali zanj sprejeti odgovornost. Japonski slikarji so se na približno pet let, ko so spremenili stil, pogosto preimenovali. Velikega dela antične umetnosti ne moremo povezati s posameznimi umetniki, pa je to vseeno umetnost. Je torej to sploh pomembno? Za umetnika ni. Za kritika je zelo. Teorija avtorja je navsezadnje kritiška teorija, ne ustvarjalna teorija. Umetnik se ne ukvarja s tehnično kompetenco, osebnostjo ali notranjim pomenom, niti

s posnemanjem narave ali objektivno ustreznostjo, niti z obliko in vsebino. Vse to so kritiški izrazi, s katerimi lahko kritiki bralcem (kritikov) podajo interpretacijo del umetnikov. Kritikovo stališče je vedno drugačno od ustvarjalčevega. Pri kinematografiji kritik sedi pred platnom in skuša prenesti sporočilo o veličastni mizansceni, ki se odvija pred njegovimi očmi. Režiser se ne ukvarja z mizansceno kot tako, kajti njegov položaj ga vodi za platno k različnim tehničnim stopnjam priprave. Režiser mora elemente iluzije povezati v iluzijo samo in kritik mora iluzijo nato analizirati ter v njej poiskati sestavne elemente, a ta nasprotni proces nikoli ne uspe v celoti. Preostanek postopka in pomena se izmakne analizi. Pregrada med ustvarjalcem in kritikom bo vselej ena izmed skrivnosti umetnosti in kritika se lahko le poskuša približati čim večji natančnosti. Seveda se tudi pri teoriji avtorja vse ne ujema. Pokojni André Bazin, Richard Roud, Ian Cameron, Manny Farber in drugi kritiki so pokazali na nekatere njene šibke točke. Na tem mestu bi rekel le, da nam od vseh teorij prav teorija avtorja prinaša najustreznejše informacije o pomenu in slogu kinematografije.

Da ne bi nadaljeval z abstraktnimi utemeljitvami, bi tukaj raje ponovil tisto, kar sem poleti l. 1961 za revijo *Showbill* zapisal v članku »Italy's Big Four« (*Italijanska velika četverica*) kot praktično uporabo teorije avtorja. Čeprav je sestavek zgoščen in poenostavljen, se v njem vseeno lepo pokaže potencialni domet teorije avtorja:

»Od sto osemnajstih režiserjev, ki so zdaj del industrijske renesanse italijanskega filmskega ustvarjanja, le za štiri – Luchina Viscontija, Roberta Rossellinija, Michelangela Antonionija in Federica Fellinija

– pričakujemo, da bo njihova nesmrtnost zabeležena s čim več kakor le bežno opombo. Visconti in Rossellini celovečerce režirata že dvajset let, Antonioni in Fellini deset, a kljub temu, da so italijanski filmarji ambiciozne spektakle delali še pred Griffithovim *Rojstvom naroda* leta 1915, lahko zgodovino italijanske kinematografije zaobjamemo z ustvarjalno potjo teh štirih režiserjev.

Zaradi trapastih težav z distribucijo sta bila Viscontijeva *Obsedenost* (Osessione, 1943) in Rossellinijev *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945) ločeno počaščena kot znanilca rojstva neorealizma – gibanja, ki mu pripisujejo pretiran pomen in ki je v svojem prostoru in času pomenilo preprosto zavrnitev svetohlinskih fašističnih konvencij. Italijanska kinematografija pred *Obsedenostjo* je le gora špagetov, med katerimi so nekateri čisto okusni, a večinoma pretirano škrobasti za kaj drugega kot domačo porabo. Mussolini se je na oblast povzpel več kot desetletje pred Hitlerjem in v ključnih dvajsetih letih so se Murnau, Lang, Pabst in Manjši nemški režiserji razvijali pod relativno dobrim okriljem weimarske republike, medtem ko so njihovi italijanski kolegi korakali pod dučejevim balkonom.

Visconti pri 64, Rossellini pri 54, Antonioni pri 48 in Fellini pri 41 so bili očitno dovolj varni pred standardizacijo, ki je prizadela toliko njihovih nekdaj obetavnih kolegov. Izvzamemo lahko pokojnega Curzia Malaparteja, čigar edini film *Prepovedani Kristus* (Il Cristo proibito, 1951) je italijanski kinematografiji v ključnem trenutku povojnega razvoja podelil intelektualni ugled; na drugi strani pa moramo posebej izpostaviti pretirani sloves Vittoria De Sice v zgodnjih petdesetih. Če sta Visconti in Rossellini z *Obsedenost-*





Kronika neke ljubezni (Cronaca di un amore, 1950, Michelangelo Antonioni)

jo in Rimom, odprtim mestom neorealizem iznašla ter ga nato obogatila s skrajno globino filmov *Zemlja drhti* (La terra trema: Episodio del mare, 1948) in *Paisà* (1946), ga je De Sica s *Čistilci čevljev* (Sciuscià, 1946) in *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948) izmolzel. Ker ni imel vpogleda v resnični svet, se je zanašal na patetične trike, ki se jih je predobro priučil kot igralec. Nihče od velike četverice *Tatov koles* ne bi naredil tako kot

De Sica-Zavattini. Visconti bi žrtev pogнал v rimsko podzemlje, kjer bi družbena izprijenost in občutek za osebno usodo iz zavedenega delavca naredila poklicnega tatu koles. Rossellinijev lik bi se po herojski božji preobrazbi med iskanjem vrnil domov s spoznanjem, da je njegova človeška integriteta pomembnejša od katerega koli materialnega predmeta. Antonionijev junak bi z zavestjo o jalovosti izolirane eksistence v

neosebni družbi najdeno kolo na skoraj samomorilski način zagnal v reko. Fellinijev protagonist bi po nekaj čudaških doživetjih kolo našel, a bi mu ga naslednji dan spet ukradli; ubožca bi nato osrečilo upanje, ki bi velo iz deklice, medtem ko bi igrala na orglice.

Vsi štirje režiserji so se oddaljili od pravoverne poti neorealizma, ki je bila zgolj Stalinalee socialnega realizma. V Viscontijevem delu je bila napetost med



marksističnim pogledom na družbo in operno zasnovo likov vedno nerazrešena. *Rocco in njegovi bratje* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) so v svojih protislovljih podobni tistemu, kar bi morda nastalo iz Verdi-Brechtov priredbe *Bratov Karamazovih*. Družinsko slogo v filmu rušijo urbani pritiski Milana na podeželsko mistiko Juga, nečloveška, kristusovska čistost Rocca, razdiralno vmešavanje preračunljive prostitutke in bratomorna usoda junakov. V vznemirljivih homoseksualnih prizvokih *Rocca* (in *Obsedenosti*) se kažejo dodatne režiserjeve napetosti.

Viscontija skozi celotno kariero preganja podoba uničevalne ženske. V sublimni kinematografiji Mizoguchija in Ophülsa, najočitnejše v *Ugetsuju* in *Loli Montès*, je ženska predstavljena kot odrešenica moških, pri Viscontiju je njihova Nemeza. Ženske v *Obsedenosti*, *Sensu* (1954), *Belih nočeh* (Le notti bianche, 1957), *Najlepši* (Bellissima, 1951) in *Rocca* razdejanja ne sejejo s pretkanimi spletkami, temveč s telepatskimi sposobnostmi, ki se jim moški ne morejo upreti ali jih premagati. Skoraj nujno sledi, da je Visconti najboljši režiser žensk na svetu, in igra Claire Calamai (*Obsedenost*), Anne Magnani (*Najlepša*), Alide Valli (*Senso*), Marie Schell (*Bele noči*) in Annie Girardot (*Rocco*) sodijo med najznamenitejše kinematografske stvaritve.

Roberto Rossellini je – preden se je na mednarodnem prizorišču pojavil s svojimi neorealističnimi klasikami *Rim*, *odprto mesto*, *Paisà* in *Nemčija, leta nič* (Germania anno zero, 1948) – zrežiral tri nepomembne medvojne filme: *Belo ladjo* (La nave bianca, 1942), *Un pilota ritorna* (1942) in *Luomo dalla Croce* (1943). Sledilo je obdobje Magnani-Cocteau z *La voce umana* in *Il miracolo* (epizodi filma *L'amore* [1948]) ter *La Machine infernale* in potem prihod Ingrid Bergman v *Stromboliju* (1950), *Evropi '51* (Europa '51, 1952), *Potovanju v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954), *Ivani Orleanski na grmadi* (Giovanna d'Arco al rogo, 1954) in *La paura* (1954). V tem obdobju je zrežiral tudi *Frančiška, božjega pevca* (Francesco, giullare di Dio, 1950), *Dovè la libertà...?* (1954), epizodo *Zavist* (L'Envie) filma *Sedem smrtnih grehov* (Les Sept péchés capitaux, 1952) in epizodo *Ingrid Bergman v Siamo donne* (1953). Z izjemno briljantnega, provokativnega dokumentarca *India* (1957) se je Rossellini nato za pet let umaknil s platen, preden se je vrnil z domoljubno uspešnico *General Rovere* (Il generale della Rovere, 1959), ki so ji sledili *Bila je noč v Rimu* (Era notte a Roma, 1960), Stendhalova *Vanina Vanini* (1961) in *Viva l'Italia!* (1961).

Rossellini, najbolj katoliški izmed vseh režiserjev, je bil vedno obseden z notranjimi čudeži človeške osebnosti. V svoji nenavadno stilizirani obdelavi Honneger-Claudela *Ivana Orleanska na grmadi* nespretno letečo Ingrid Bergman pošlje v nebesa, primeren vrhunec za kinematografsko spreobrnitev igralko v svetnico. Rossellini se je s smrtjo soočil kot z metafizično izkušnjo, brez Viscontijeve teatralnosti, Antonionije-

vega obupa ali Fellinijeve čustvene kavzalnosti. Zaključne smrtne podobe Magnanijeve v *Odprtem mestu*, partizanov v filmu *Paisà*, prostitutke v *Evropi '51* in De Sice v *Generalu Roveru* imajo formalno dostojanstvo, ki je edinstveno v svetovni kinematografiji. Vendar Rossellini, tako kot večina mistikov, dejstva žrtvuje za resnico in dvoumnosti človekove usode se mu često izmaknejo. Skupaj s Chaplinom in Buñuelom ima med umetniki svojega časa posebno mesto – je vznemirljiv, neposnemljiv in nenadomestljiv.

Antonioni je danes poleg Resnaisa najabstraktnější filmski ustvarjalec. Svet vidi kot šahovnico, na kateri so kralje in kraljice, konje in tekače preteklih dni zamenjali kmetje, katerih premiki so zaradi zastarelih pravil brezupno zbegani. Njegov prvi film *Kronika neke ljubezni* (Cronaca di un amore, 1950) obravnava ljubimca, ki ju ločita slučajni smrti prijateljice in moža, smrti, ki sta si ju želela, a pri njej nista sodelovala. Antonioni se je vse od tedaj ukvarjal s krivdo, ki visi nad človeškimi odnosi pred prihodom policije. Nobenega drugega režiserja nikoli niso tako prevzele moralne spremembe samomorov in usodnih nesreč. Hitchcock in Buñuel sta iz tega kazuističnega problema, ki očitno muči Antonionija, izpeljala mračni humor.

Vendar so se Antonionijevi filmi pred *Avanturo* (L'avventura, 1960) – *Kronika neke ljubezni*, *Dama brez kamelij* (La signora senza camelie, 1953), *Prijateljice* (Le amiche, 1955), *Poraženi* (I vinti, 1953), *Krik* (Il grido, 1957) – ukvarjali tudi s problemi, ki izhajajo iz razrednih delitev in ekonomskih preračunljivosti. (Ključ do režiserjeve obravnave razmerja med moškim in žensko poda lik v *Prijateljicah*: 'Vsaka ženska v razmerju z moškim, ki mu je superiorna, je nesrečna.') *Avantura* in *Noč* (La notte, 1961) svoj besneči ritem črpta iz ideje, da časovno trajanje izsuši človeška čustva, in svojo značilno vizualno obliko iz domneve, da prostorske forme povzročajo psihološke pregrade. Njegova edinstvena estetika ga je vodila k temu, da je zapustil nižje in srednje razrede, katerih življenja omejuje nujnost, ter se osredotočil na brezdelne bogataše, ki imajo dovolj časa, da mučijo drug drugega.

Fellini je v četverici edini z žilico za komedijo, kar je radodarno dokazal v svojih prvih dveh filmih – *Lučeh varieteja* (Luci del varietà, 1950; režija skupaj z Lattuada) in *Belem šejku* (Lo sceicco bianco, 1952). *Postopači* (I vitelloni, 1953), *Cesta* (La strada, 1954), *Potepuh* (Il bidone, 1955) in *Kabirijine noči* (Le notti di Cabiria, 1957) so v bolj otožnem tonu prepolni tragikomične lirčnosti, ki je silno osebna in priča o režiserjevem sočutju z zavrženimi sodobnega sveta. Po tej impresivni tetralogiji se je Fellini – da bi prisrbel dantejevski pogled na sodobni svet, kot je videti od zgoraj, ne spodaj – lotil *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960). Žal je za velik film potrebno več kot le velika zamisel in Fellini je svojo snov razširil, ne da bi razvil svoje ideje. Film je zato tako nabrekel kot riba, s katero se zaključí prizor orgije.

Vendar lahko domnevamo, da je, kar se tiče druž-

benega vpliva, *Sladko življenje* najpomembnejši film vseh časov. To nima povezave z umetniško vrednostjo, kajti glede na vpliv *Koča strica Toma* prekaša *Moby Dicka*. Izredno priljubljenost *Sladkega življenja* lahko povzamemo z beračevo pripombo v Buñuelovi *Viridiani* (1961): 'Preden se lahko pokesamo, moramo grešiti.' Fellini je brez zavestne hipokrizije uprizoril temeljne nepravilnosti družbene morale. Uboga bitja, ki jih je Antonioni zapustil v njihovih življenjih nujnosti, se zgrnejo v *Sladko življenje*, da bi se skupaj s Fellinijem zgražali nad zoprnižo sladkega življenja, a prizori pokvarjenosti jih navdajo z željo po možnostih junaka. Številni gledalci, prepričani v svojo temeljno pravičnost, se radi prepustijo toku proti peklju srebra in krzna, preden se spet postavijo na trdne noge morale. V kolikor *Sladko življenje* prispeva k ozaveščenju hipokrizije tako imenovane družbene morale, ki kmetom in proleterom odreka sladke faustovske odločitve Kennedyjev in Rockefellerjev, mu lahko odpustimo intelektualne in formalne pomanjkljivosti.

Velika četverica, kljub temu da njihova hotenja pogosto presegajo njihovo senzibilnost, predstavlja vest italijanske filmske industrije. V obliki nacionalne skupine so njihovi najresnejši izzivalci člani francoske velike peterice: Renoir, Bresson, Resnais, Truffaut in Godard. Le stežka bi na celem svetu našli deset danes dejavnih režiserjev na enaki umetniški ravni. Velika četverica je danes med kritiki v modi, a njihovi filmi so bili še pred nekaj leti deležni množičnega izžvižganja in čez nekaj let jih bodo verjetno spet degradirali. Vzrok za to absurdno nihanje kritičkih presoj je v veliki meri v današnjem naključnem sistemu distribucije in ponovnega zanimanja za nekatere ustvarjalce. Če lahko računamo na končno razsodbo, se bo le s časom pokazalo, ali je velika četverica val prihodnosti ali zadnji vzdihljaj preteklosti.«