

AVTORSTVO IN SODELOVANJE PRI FILMU

berys gaut

uvod

Po francoski "politiki avtorjev", *politique des auteurs*, iz 50. let (prejšnjega stoletja) je ameriški kritik Andrew Sarris zasnoval "avtorsko kritiko" (s slavnim panteonom ameriških cineastov); temu prodoru pojmovanja filmskega režiserja kot avtorja so sledile monografske študije in nove teorije o filmskem avtorstvu, nekatere prav "učene" oziroma podprte s strukturalistično terminologijo, nekatere bolj simplistične oziroma bolj gostobesedne kot prepričljive. Vsekakor pa jih je že dovolj, da so jih (zlasti anglo-ameriški) filmski teoretiki zajeli s pojmom "avtorizem", medtem ko so zagovornike raznih avtorskih teorij imenovali "avtoriste" (pač podobno, kot poznamo marksiste ali eksistencialiste). Škotski profesor moralne filozofije ter avtor več študij o filmski teoriji, estetiki in politični filozofiji Berys Gaut pa se je pojma avtorizma lotil na malo nenavaden način – namreč v stilu aristotelovske logike, ki obravnava posamezne "avtoristične" teze kot silogizme oziroma jih olupi kot čebulo; potem seveda od njih ne ostane več prav veliko, nam pa se kot pri lupljenju čebule včasih zasolijo oči. Njegova študija "Avtorstvo in sodelovanje pri filmu" ("Film Authorship and Collaboration") je izšla v zborniku *Film Theory and Philosophy* (New York: Oxford University Press, 1997, 1999), ki sta ga uredila Robert Allen in Murray Smith.

dve uganki

Mnenje, da so določeni filmi avtorski, je eden najmočnejših in najbolj razširjenih nazorov v sodobnem razmišljanju o filmski umetnosti. Navdušenec, ki željno pričakuje film, o katerem premišljuje kot o novem "Scorseseju", "Allenu", "Rohmerju" ali "Tarantinu", se s tem priklanja ideji režiserja-kot-avtorja. Omenjeni pogled, ki korenini v spisih Truffaut in drugih francoskih kritikov iz 50. let, je v Združene države presadil Andrew Sarris v zgodnjih 60. letih in mu nadel vzdevek "the auteur theory". Lik filmskega avtorja, za katerega je bilo nekoč videti, da so ga pogoltnili tokovi semiotike in post-strukturalizma, ki so preplavili filmske študije v 70. letih, je vendarle preživel in se nepričakovano spet pojavil, toda ne v podobi dejanske osebe, ampak kot sestavljena entiteta. Kot opazata Bordwell in Thompsonova, ostaja pojem režiserja-kot-avtorja "verjetno najbolj široko sprejeta podmena v filmskih študijah danes".¹

Vendar pa je predstava o filmskem avtorstvu – enako privlačna tako za laično intuicijo kot za učenjaški duh – nenavadno skrivnostna in zelo težko opredeljiva. Ugotoviti je mogoče, da lahko za avtorja filma obvelja režiser, scenarist, zvezdnik ali studio; da je lahko filmski avtor dejanski posameznik ali pa teoretski konstrukt; da ne obstaja en sam avtor filma, ampak jih je več; postavka o filmskem avtorstvu je prvotno izhajala iz težnje po vrednotenju oziroma interpretaciji ali pa preprosto iz stališča, da obstajajo avtorji filmov, prav tako kot obstajajo avtorji literarnih del. Vsaki od teh trditev so oporekali in ob vsakem nasprotovanju je prišlo do nove obrambe ali popravka osnovne teze. Eno od mogočih pojasnil za takšno stanje stvari, za to nejasnost v izražanju, združeno s trajno intuitivno privlačnostjo, bi lahko bilo, da privlačnost vsake od različic te teze izhaja iz nekakšnih skupnih temeljnih resnic. Ali pa bi

morali potegniti bolj skeptičen zaključek: da v trditvi o filmskem avtorstvu, ki ji njena zmožnost nenehnega spreminjanja omogoča zgolj to, da ostaja korak pred svojimi kritiki, resnice ne moremo najti? To je prva uganka avtorstva.

Če v postavkah o avtorstvu, kot bom skušal dokazati, zares obstaja neka jedrna resnica, potem se soočimo tudi z vprašanjem, ali lahko k tej dodamo še kakšne tehtne trditve. Najbolj uspešna pot, da bi odgovorili na to vprašanje, nas vodi prek soočenja z drugo uganko. Prevladujoči pogled na avtorstvo je, da imajo mnogi filmi enega samega avtorja, navedno naj bi bil to režiser. Pa vendar je običajno, da je večina filmov plod velike mere sodelovanja, to sodelovanje pa poteka na načine, ki vplivajo na umetniške poteze filma: igralci, scenaristi, producenti, direktorji fotografije, vsi pustijo svoj odtis na poti do končne vidne in zvočne podobe filma. Kako bi torej lahko obstajal en sam avtor, če so v nastanek filma vključeni tako številni ustvarjalci? Kako je lahko film enak romanu, ki ima lahko načeloma vedno, ponavadi pa tudi dejansko, enega samega avtorja? Privrženci avtorske kritike oziroma avtoristi* so razvili različne strategije, da bi pokazali, kako je to mogoče: izkazalo se bo, da vse spodletijo. Priznati bomo morali, da imajo filmi več avtorjev. Iz tega izhajajoče končne, bolj neodvisne in na bistvo usmerjene teze o avtorstvu so, kot bom pokazal, teoretsko bolj upravičene in kritično bolj plodne kot prevladujoče videnje posamičnega (*single*) avtorstva. In pojem mnogoterne (*multiple*) avtorstva nam bo ponudil razlog, da podvomimo v literarno paradigmo, ki še vedno prevladuje v filmskih študijah.

različice avtorizma

Za začetek je potrebno sistematično urediti zmešnjavo avtorističnih trditev. Katera koli ustrezna taksonomija postavk o avtorstvu mora razločevati med vsaj petimi razsežnostmi, po katerih se lahko razlikujejo:

Vrsta postavke. (a) *Eksistencialna postavka*: ko je Truffaut podal svoje trditve v prid filmskemu avtorju, je postavil nasproti dva pojma, *auteur* in *metteur en scène*; slednji zgolj dodaja podobe k literarnemu besedilu, ne da bi ob tem prispeval kako novo pomembnejšo pomensko razsežnost. Njegove namere so bile polemične: pokazati je hotel, da filmski umetniki obstajajo na enak način, kot obstajajo literarni umetniki.² Tako lahko naredimo eksistencialno postavko: filmski umetniki obstajajo. Posebej moramo to trditev razumeti v smislu, da so določeni filmi izdelki filmskih umetnikov. (b) *Hermenevitična postavka* izraža najbolj splošno zahtevo avtorske kritike, torej kritike, ki interpretira filme tako, da jih tolmači kot izdelke njihovih ustvarjalcev (ponavadi naj bi bil to režiser): interpretacija filma zahteva razumevanje tega, kar je naredil

* Z uveljavljenim slovenskim izrazom "avtorska kritika" sem prevajal le izraze, kot sta "auteur theory" ali "auteurist criticism", izraz "auteurism" in njegove izpeljanke, na primer "auteurist", pa kot "avtorizem", "avtorist" in tako dalje. (Op. prev.)

njegov ustvarjalec (ali, redkeje, več ustvarjalcev). Pri nekaterih bolj specifičnih različicah te postavke velja, da so nameni ustvarjalcev tisti, ki so relevantni za razumevanje filmov, druge pa tovrstni intencionalizem zavračajo.³ (c) *Vrednostna postavka*: zgodnji avtoristi, zlasti Andrew Sarris, so se v veliki meri ukvarjali predvsem z vprašanjem vrednotenja filmov, ki ga je Sarris izvajal skozi izraze "panteona" režiserjev.⁴ Avtorist te vrste bi utegnil trditi, da je dober film izdelek dobrega režiserja. Toda predmet razprave ostaja, ali imamo pri filmu enega ali več filmskih umetnikov (razsežnost 5), pa tudi, komu ta vloga sploh pripada (razsežnost 4). Še več, avtoristi bi morali priznati tudi možnost, da bi skupina nenadarjenih filmskih ustvarjalcev po naključju proizvedla mojstrovino.⁵ Najbolj splošna oblika vrednostne postavke bi torej zatrjevala, da je dober film izdelek dobrih filmskih ustvarjalcev. V okviru te splošne doktrine lahko razločimo številne variacije. Na primer, obstajajo razne teorije o tem, kako filmski umetnik naredi svoj film dober: bodisi skozi izražanje lastne prepoznavne osebnosti ali pa prek sprevečanja ustaljenih kodov in načinov pogleda, s tem pa odpiranja novih načinov branja in gledanja.⁶ Očitno je, da lahko vse tri vrste postavk o avtorstvu – eksistencialna, hermenevtična in vrednostna – na konsistenten način veljajo hkrati.

Ontologija avtorja. (a) *Realna oseba*: o tem, katera bitnost lahko velja za avtorja, so v zgodnjem avtorizmu menili, da gre za realnega posameznika: John Ford, Jean Renoir itd. (b) *Teoretski konstrukt*: v vzponom strukturalistične avtorske kritike na začetku 70. let se je uveljavilo stališče, da je avtor pravzaprav konstrukt, ki so ga proizvedli kritiki in teoretiki, da bi lažje doumeli in ovrednotili filme. V tem pogledu je naloga kritika, da "izsledi avtorja pripovedi, ki nikakor ni razpršen, temveč nas v 'svoji' idejni skladnosti oskrbi s sredstvi, da zajamemo tekst v trenutku njegove produkcije".⁷ Tudi novejša teoretika pogosto privlači podoba avtorja-kot-konstrukta. Stephen Heath piše, da "se lahko avtor pojavi skozi pripoved ... Razumljen na ta način ... avtor postane del aktivnosti pisanja-branja".⁸

Avtorji in umetniki. (a) *Kot umetnik*: čeprav je imela literarna paradigma na avtorizem izreden vpliv, pa so zgodnji avtoristi avtorja le redko razumeli v dobesednem pomenu, torej kot ustvarjalca besedila. Sarris kot primere auteurjev omenja Shakespeara, Beethovna in Bacha. S tega vidika je avtor preprosto umetnik.⁹ (b) *Kot (dejanski) avtor*: ob rastočem zanimanju za semiotiko v 70. letih so teoretiki film vedno bolj obravnavali kot tekst, saj so menili, da obstaja jezik filma kot tak. V tem pogledu gre za avtorja v dobesednem pomenu.

Nosilci vlog(e) avtorja. Teoretiki so imeli različna stališča o tem, kdo šteje za avtorja filma: (a) večina jih daje prednost režiserju, vključno s Sarrisom in Perkinsom; (b) za nekatere je to scenarist, tako meni npr. Corliss; (c) v primeru določenih filmov so nekateri kot *auteurja* videli tudi zvezdnika, na primer McGilligan in Dyer; (d) nekateri teoretiki dajejo prednost producentu ali studiu, npr. Thomas Schatz.¹⁰ Te postavke je mogoče najbolj naravno izpeljati, kadar veljajo za avtorja kot realnega posameznika, vendar njihove analogije obstajajo tudi za avtorja kot konstrukt (tako lahko govorimo o implicitnem režiserju, scenaristu itn.).

Število avtorjev. (a) *Posamično avtorstvo*: videti je, da je prevladujoči pogled avtoristov še vedno ta, da v večini primerov obstaja en sam avtor filma (seveda se lahko tu pojavijo izjeme, kadar dva posameznika – ali več – zelo tesno sodelujeta in si tudi delita ključne vloge, kot na primer brata Coen ali pa Powell in Pressburger). (b) *Mnogoterno avtorstvo*: v tej optiki naj bi obstajalo več avtorjev filma, ki po vsej verjetnosti zavzemajo nekatere ali vse glavne produkcijske vloge (režiser, scenarist, igral-

ci, direktor fotografije, skladatelj itd.) in ki so lahko – ali pa tudi ne – med seboj usklajeni glede na končni cilj produkcije. To stališče, vsaj kolikor je izraženo v nedvoumni in eksplicitni obliki, je manj običajno kot sklicevanje na posamično avtorstvo: Richard Dyer očitno meni, da to velja za večino filmov.¹¹

Teh pet razsežnosti posameznih variacij je med seboj logično neodvisnih; če iz vsake izmed njih izberemo po eno od postavk, dobimo posebej izraženo avtoristično tezo.¹² Na primer, trdimo lahko, da (1a) obstaja filmski avtor, ki je (2a) realna oseba, (3b) dejanski avtor, (4a) režiser in (5a) edini avtor pri nekem filmu. Ali pa lahko menimo, da je (1a in 5b) avtorjev več, da so (2b) teoretski konstrukti, da so (3a) bolj umetniki kot pa dejanski avtorji in da gre za (4a–c) režiserske, scenaristične in zvezdniške konstrukte. Lahko trdimo, da (1b) moramo za razumevanje filma vedeti, kaj je avtor nameraval narediti, pri tem pa avtorja tolmačimo kot (5a) posamični (4a) režiserski (2b) konstrukt in kot (3b) dejanskega avtorja. Očitno so možne še številne druge različice.¹³ Znotraj vsake razsežnosti bi bilo mogoče narediti še nadaljnje delitve med različnimi možnostmi, nekatere od njih so bile že omenjene (na primer razlike v pogledih na to, kaj filmu podeljuje vrednost, vloga nameravanih ciljev pri hermenevtični tezi). Zato bi se dalo taksonomijo še izpopolniti, toda ilustracija velike raznoterosti postavk o avtorstvu nam za trenutne namene zadostuje.

minimalni avtorizem

Ta recept za izdelavo lastnih tez o avtorstvu, celo s precej osnovnimi sestavinami, je seveda v podporo skeptiku, ki zatrjuje, da je avtorizem navadna farsa. Ta skeptik meni, da je avtorizem tako raznolik, da se kritiziranju izogne s preprostim spreminjanjem svojega izraza: kadar naleti na kritiko, ponudi novo teorijo namesto stare različice, ki je izgubila ugled; ampak ta nova teorija bo sčasoma ravno tako ovržena. Za skeptika je prevlada različnih pogledov na avtorstvo zgolj stranski produkt dejstva, da nimajo nobene trdne osnove. Vendar pa, drugače kot misli skeptik, obstajajo nekatere resnične avtoristične teze. Za primer vzemimo naslednji dokaz:

Nekateri filmi so umetniška dela.

Nekateri od teh filmov so nenaključni proizvodi njihovih ustvarjalcev.

Nenaključni proizvodi, ki so umetniška dela, so proizvodi umetnikov.

Torej so nekateri filmi proizvod filmskih umetnikov.

Filmski umetniki torej obstajajo.

Sklep nam ponuja različico, sestavljeno iz eksistencialne postavke (1), ki velja za realne osebe (2), vendar neopredeljeno glede postavk pod 3, 4 in 5 – umetnik bi lahko bil dejanski avtor (če film razumemo kot tekst), vloga ali vloge, ki jih zavzemajo posamezni ustvarjalci, niso podrobneje določene, odprto je tudi vprašanje, ali je ustvarjalec filma en sam ali jih je več.

Ta dokaz – dokaz za minimalno eksistencialno postavko – je skladen. (i) Nekateri filmi so umetniška dela: *Pravila igre* (Regle du jeu, 1939), *Rašomon* (Rashomon, 1951) in *Šund* (Pulp Fiction, 1994), na primer, so očitni primeri umetniških del. (ii) Ustvarjalci teh in številnih drugih filmov jih niso naredili po naključju, ampak so vedeli, kaj počnejo (o tem priča že njihova sposobnost, da so naredili še več dobrih filmov). (iii) Za to, da nekoga označimo kot umetnika, zadostuje, da je proizvedel umetniško delo, seveda ne po naključju (nekomu bi se lahko po naključju posrečilo posneti mojstrovino in v tem primeru bi mu lahko oporekali, da je umetnik).¹⁴ Zato (iv) so filmi, ki so umetniška dela in hkrati nena-

Šund



Pravilo igre



ključni proizvodi svojih ustvarjalcev, nedvomno tudi proizvodi umetnikov. Torej (v) obstajajo filmski umetniki.

Ta rezultat ni trivialen: ne nazadnje dejstvo, da (i) drži, ni nekaj nepomembnega; narediti film, ki je umetniško delo, je zahtevna naloga, in (ii) precej znanja, premisleka in skrbnega načrtovanja je potrebno, da nam uspe narediti film, ki ne bi imel številnih naključnih potez. Toda to je dosežek filmskih ustvarjalcev, ne pa filmskega teoretika. In (iii) se opira na pojmovno bistvo pojma umetnika: pojmovna bistva prav tako niso nekaj trivialnega (sicer ne bi potrebovali analiz pojmov). Seveda pa s tem ne moremo prikriti dejstva, da minimalna eksistencialna postavka ne dosega ambicij avtorizma: konceptualno izhaja iz eksistence filmov, ki so umetniška dela in nenaključni proizvodi tistih, ki so potemtakem filmski umetniki, to pa je tudi vse. Iz tega ne moremo izpeljati niti Truffautove trditve, da obstajajo filmski umetniki, katerih prispevek presega golo dodajanje podob k predlogi.

Minimalna hermenevitična postavka trdi, da razumevanje filma zahteva razumevanje tistega, kar je naredil njegov ustvarjalec. To izhaja iz splošne trditve, da interpretacija umetniškega dela zahteva razumevanje tega, kar je naredil njegov ustvarjalec, ter že priznanega dejstva, da so nekateri filmi umetniška dela.¹⁵ Minimalna hermenevitična postavka sprejema (1b) in (2a), pri ostalih razsežnostih pa pušča možnosti odprte. Intencionalizem ne izhaja nujno iz minimalne postavke: obstajajo številni vidiki razumevanja tega, kaj je nekdo naredil, ki presegajo raven pojasnjevanja (celo v primeru, da je vsa razlaga intencionalistična, čemur bi bilo sicer mogoče oporekati), kot recimo različni načini podrobnejšega opisovanja dogajanja, pri čemer ni nujno, da so bile vse poteze dogajanja (ali filma) tudi načrtovane. Bolj izčrpne teze, kot sta intencionalistična z dejanskim avtorjem in intencionalistična z implicitnim avtorjem, torej ne morejo izhajati iz te minimalne postavke.¹⁶ Spet smo nekam prišli, a ne prav daleč.

Minimalna vrednostna postavka trdi, da je dober film proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev. Ta trditev, ki se naslavlja na značilne primere, dopušča možnost naključne mojstrovine, ali pa – bolj splošno – dobrega filma, ki ni proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev, saj njegova kakovost deloma izhaja iz slučajnih dejavnikov, kot so na primer nepredvidene interakcije med nenadarjenimi sodelavci. Dobri filmski ustvarjalci so tisti, ki so nenaključno proizvedli vsaj en dober film.¹⁷ Iz tega sledi, da je dober film značilno proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev. Ta dokaz je sicer skladen, vendar pa njegov sklep prav tako ni ravno uporaben za izpopolnitev filmske teorije in kritike. Recimo, iz njega ne izvira nič o tem, kako ustvarjalci podelijo filmom umetniško vrednost (bodisi z izražanjem svojih osebnosti ali pa z ustvarjanjem večplastnih in subverzivnih struktur).

Iz teh treh tez je razvidno, da v avtorizmu obstaja minimalna jedrna resnica, vsaj kar se tiče vseh treh vrst postavk, navedenih v okviru razsežnosti (1). Ta zadostuje za zavrnitev skeptika, obenem pa tudi pojasnjuje, zakaj ni mogoče odpraviti nekaterih intuitivnih vzgibov, ki delajo avtorsko kritiko tako privlačno. Vendar pa so te teze skrajno minimalne in ne morejo bistveno prispevati k filmski teoriji, ponujajo pa tudi zelo malo smernic pri kritički praksi. Če je to vse, kar lahko avtorska kritika pokaže, potem je to resnično mlahav nauk. Vprašanje je, ali lahko katero koli od teh tez postavimo bolj natančno, zmanjšamo obseg njenih nedoločenosti in pridemo do kakšnih bolj trajnih uvidov. Te naloge se bom lotil z dokazovanjem, da so vse različice teze o posamičnem avtorju (4a) napačne.

dokazi za posamično avtorstvo

Kot smo že omenili, je prevladujoči pogled na filmsko avtorstvo ta, da ima film na splošno največ enega avtorja. Videli smo, da naša druga uganka za ta pogled že *prima facie* predstavlja težavo. Nedvomno seveda obstajajo nekateri filmi, kot je na primer *Mothlight* Stana Brakhagea, ki so proizvodi enega samega posameznika, toda avtorski pristop naj bi veljal tudi in predvsem za tiste, ki imajo več kot enega igralca, ali pa sta igralec in režiser dve različni osebi. V tem primeru dejstva, da gre za sodelovanje, ni mogoče zanikati.

Pritisk, da bi priznali mnogoterno avtorstvo, ni zanemarljiv. In res zagovorniki posamičnega avtorstva včasih obdajajo svoje poglede s tako številnimi opombami o sodelovalni naravi filmske produkcije, da na koncu že vključujejo prepričanja, ki si med seboj skoraj nasprotujejo. Sarris priznava ustvarjalni vložek še številnim osebam poleg režiserja in trdi, da "film niti v najugodnejših okoliščinah ne more biti v popolni meri umetnost posameznika", vendarle pa meni, da "konec koncev avtorska kritika ni toliko teorija kakor pa drža, register pomenov, ki preoblikuje filmsko zgodovino v režiserske avtobiografije".¹⁸ Victor Perkins prepričljivo našteje elemente sodelovanja, ki so prisotni pri filmu, a vseeno meni, da je režiser "avtor" filma (in sicer edini).¹⁹ Dva pomembna avtorista torej zagovarjata posamično avtorstvo, pri tem pa razodevata tolikšno rahločutnost za zapletenost filmske produkcije, da bi bilo mogoče njuna stališča z malo nasilja predstaviti tudi kot zagovor mnogoternega avtorstva, pa četudi tiste vrste, ki bi trdila, da ima vsak film, vreden truda, za svojega glavnega avtorja režiserja. Ker skušam na tem mestu dognati predvsem to, katero od bolj stvarnih stališč o avtorstvu je pravilno, manj pa me zanimajo podrobnosti njihovih razlag, bom preizkusil vzdržljivost čiste postavke o posamičnem avtorstvu in pri tem črpal iz del teh avtoristov, ne da bi poskušal dokončno določiti, kakšen je njihov lastni pogled.

Druga uganka – kako lahko obstaja več umetniških sodelavcev, toda en sam avtor – predstavlja problem za postavke posamičnega avtorstva. Ena možnost za njegovo razrešitev bi bila v tem, da je avtor ustvarjalec filmskega teksta, vsi drugi ustvarjalci pa prispevajo k njegovim netekstualnim elementom (torej bi izbrali literarno razlago filmskega ustvarjalca, kot pri razsežnosti 3). Toda to predpostavlja, da lahko o filmu razmišljamo dobesedno kot o tekstu in da torej filmske konvencije tvorijo jezik, kar pa je zelo sporna teza.²⁰ In celo v primeru, da bi razumeli film kot tekst, bi morali tekstualni elementi kot objekti interpretacije obsegati tudi takšne stvari, kot so načini igre, snemanja in glasbe, kar so prispevki drugih ustvarjalcev, ne pa režiserja. S to strategijo potemtakem ni mogoče oporekati zahtevam drugih ustvarjalcev po enakovrednem soavtorstvu.

Bolj obetavne so tri druge strategije, ki jih ima na razpolago zagovornik posamičnega avtorstva, da bi se z njimi obranil grožnje, ki jo predstavlja sodelovanje.

1. Omejevalna strategija. Robin Wood v svoji avtorski študiji *Hitchcockovi filmi* (Hitchcock's Films) pravi, da je bila njegova glavna premisa ta, da "filmi, vsaj kolikor so pomembni, pripadajo izključno Hitchcocku".²¹ Wood torej meni, da vloga Hitchcockovih sodelavcev ni vplivala na umetniški pomen filma, temveč zgolj na njegove neumetniške poteze. To stališče bi bilo lahko nekako analogno trditvi, da je pomočnik sicer res sestavil lesen okvir in vanj vpel platno, vendar pa izključni ustvarjalni vložek umetnika, ki je naslikal sliko, s tem še ni bil ogrožen. Avtorski nadzor je omejen na umetniško pomembne značilnos-



ti del: glede na njih obstaja en sam ustvarjalec, režiser. Bolj izdelane različice takšnega stališča sta razvila Wollen in Perkins. Prvi loči med strukturo filma, ki jo režiser lahko nadzira, in "šumom", ki je za presojo nebitven, povzročati pa ga utegnejo igralci ali snemalci, ki silijo v ospredje; Perkins pa dokazuje, da lahko režiser naredi film za svoj, ne glede na prispevke drugih, z nadzorovanjem razmerij, ki določajo bistvo filma.²²

Omejevalna strategija v svoji preprosti različici potone takoj, ko zapusti pristan: skoraj vsak vidik filma je potencialno umetniško pomemben, zato ostane le malo vidikov, ki bi jih lahko nadzorovali sodelavci. Stvari, kot so perforacije na filmskem traku, so res umetniško nebitvene. Toda kot umetnost nas film lahko zanima le, kakor ga vidimo in slišimo. In dejansko je vse, kar na filmskem traku, projiciranem na platno, vidimo in slišimo, potencialno pomembno pri presoji pomena in vrednosti filma. Zaradi redkih izjem, kot so praske na traku ali signali ob menjavi zvitkov, pač ni mogoče reči, da prispevki igralcev, skladateljev ali snemalcev zadevajo zgolj umetniško nepomembne poteze. Pomembna je še ena temeljna zadeva omejevalne strategije: pri končanem filmu skoraj ni vidika, ki bi ga lahko pripisali izključno režiserjevemu delovanju na osnovi njegove režiserske vloge. Ko si ogle-damo umetniško pomembne vidike filma – pa naj gre za igralske, montažne, scenaristične ali kakršne koli –, vidimo rezultate delovanja drugih, delovanja, ki ga je režiser nadzoroval in ga ne moremo pripisati samo njemu. Če gre za scenarista-režiserja, je scenarij njegov; toda scenarij je le ena od niti v zapleteni mreži filma. Razen tega v primeru igranega filma vsaj ene od igralskih vlog ne zaseda režiser; tako bo vselej obstajala neka umetniško pomembna poteza, ki ne bo zgolj njegov proizvod.

Te ovire pri preprosti omejevalni strategiji zapirajo pot tudi bolj prefinjenemu stališču Perkinsa. S tem, ko razlikuje med elementi filma in njihovimi sintetičnimi razmerji, Perkins trdi, da sta stil in pomen filma proizvoda teh razmerij, ki določajo *film qua film*. Ker ta razmerja nadzoruje režiser, obvladuje tudi umetniško območje filma. "S tem, ko ureja razmerja, ustvarja sintezo, upravlja tudi s tem, kar naredi film za film."²³ Toda Perkinsovo avtoristično prizadevanje s to razliko med elementi in razmerji v resnici ne pride prav daleč. Čeprav ne ponudi nobene-ga kriterija za razločevanje med obojim, vztrajno trdi, da režiser nadzoruje stil, pomen in vrednost filma z upravljanjem njegovih sintetičnih razmerij. Tako ga lahko razumemo, kot da kateri koli vidik filma ne zadeva njegovih elementov, temveč njegova razmerja. Ob takem tolmačenju težave, nakazane že zgoraj, ponovno priplavajo na površje, saj je očitno, da je potrebno skoraj vsako potezo filma šteti za predmet njegovih razmerij: zgodba, scenografija, načini igre, osvetlitve ali snemanja in tako naprej so vse lahko pomembna določila stila, pomena in vrednosti filma. S sklicevanjem na razliko med umetniško pomembnimi in umetniško nebitvenimi lastnostmi filma torej ni mogoče podpreti katere koli postavke o posamičnem avtorstvu.²⁴

2. Strategija zadostnega nadzora. Slikarji so pogosto imeli pomočnike, ki niso opravljali le nalog, kot je napenjanje platna čez okvir ali mešanje barve, ampak so na platno tudi slikali kakšne manj pomembne podrobnosti; pa vendar smo še vedno pripravljene imenovati nastalo sliko kot Rubensovo ali Tintorettovo. Pisatelji so včasih deležni izdatne pomoči svojih urednikov, ne le pri črtanju ali premeščanju delov, ampak tudi s konkretnimi predlogi o novih načinih razvijanja zgodbe (v tem pogledu je dobro znana pomoč Maxwella Perkinsa Thomasu Wolfeju). Ali pa vzemimo primer arhitekture, kjer imamo arhitekta običajno za edinega ustvarjalca, odgovornega za zgrajene stavbe, čeprav jih ni zgradil on sam. Zato umetnik ni nujno nekdo, ki ima popoln nadzor, ampak je dovolj, da

ima zadosten nadzor nad umetniškim delom. Zadostni nadzor se kot tak ne izkazuje le v umetnikovem neposrednem osebnem vložku v njegovo delo, temveč tudi v dejstvu, da uporablja sposobnosti drugih in jih vsrkava v svoje lastno delo.

To strategijo zadostnega nadzora razvija Perkins: priznava, da režiser nima popolne moči nad filmom, vendar trdi, da je režiser "v glavnem odgovoren za učinek in kakovost končanega filma", to pa je dovolj, da ga naredi za njegovega avtorja.²⁵ Režiser filma ne obvladuje le s tem, česar se domisli sam, ampak tudi s tistim, kar dovoli početi igralcem, snemalcem in drugim: "Končni učinek 'pripada' režiserju v enaki meri, kot mu pripadajo podrobnosti, ki jih predlaga." Hitchcock, na primer, je znal vloge razdeliti tistim igralcem, ki so najbolj ustrezali modelu njegovih filmov, in je bil tako "zmožen vsrkati močne osebnosti Granta in Stewarta v tkivo svojih filmov".²⁶

Vseeno pa tudi pri slikah, romanih in arhitekturi velja, da je v primeru, če obstajajo še drugi, ki dajejo pomemben umetniški prispevek k delu, edino pošteno le-te priznati kot umetniške sodelavce, in sodobna znanstvena praksa to počne v vse večji meri (vzemimo le pripisovanje slik Rembrandtu in njegovi delavnici, ne pa zgolj Rembrandtu). S sklicevanjem na te druge umetnosti torej ne moremo podpreti postavk posamičnega avtorstva. V vsakem primeru pa gre za šibko podobnost, saj so umetniški učinki sodelovanja pri filmu precej bolj pomembni kot pri teh drugih umetnostih. Za zgled vzemimo arhitekturo. V tistih primerih, ko se ne moremo strinjati, da so zidarji enakovredni umetniški sodelavci arhitekta, je razlog v tem, da njihov prispevek ne vpliva na umetniške kvalitete stavbe.²⁷ In sicer zato, ker lahko arhitekt dovolj natančno določi, kaj in kako naj naredijo (velikost prostorov, vrsto materiala, uporabljenega za gradnjo in kritje itd.). Obstajajo nekatere filmske zadolžitve, ki jih je mogoče natančno določiti, kot je na primer ta, ko režiser ukaže montažerju, naj odreže posnetek po 240 sličicah, in sodelavec lahko nalogo izvrši, ne da bi o njej preudarjal. Toda večina filmskih zadolžitvev še zdaleč ni te vrste, kajti razsežnosti možnih odstopanj pri izvrševanju opravila so brezmejne. To je še posebej očitno v primeru igre: pomislimo na neštete načine, kako je mogoče izgovoriti stavek, kot je "Iskreno rečeno, draga moja, mi je popolnoma vseeno", ali na to, kako je mogoče premeščati poudarek na posamezne besede, vstavljati premore različnih dolžin, izraziti neizmerno raznolika čustva, od plemenite vdanosti do malenkostne hudobije. Ne glede na to, kolikokrat je prizor posnet, režiserska navodila v praksi ne morejo biti dovolj natančna, da bi določila samo en način, kako izgovoriti vrstice dialoga in jim dati točno niansiran čustveni pomen. Vsak igralec bo neizbežno vnesel nekaj svoje lastne osebnosti in izurjenosti v način, kako izgovarja svoje vrstice, jih modulira v odtenke, izpeljane iz besednega manirizma in edinstvenih glasovnih tonaliteta, ter bo obarval svoj nastop z osebnim spominom in občuteno izkušnjo, ki ju uporablja pri domišljajskem projiciranju sebe v svojo vlogo. Glede na to, da mnogih filmskih zadolžitvev ni mogoče podrobno določiti in da je pri tem potrebno upoštevati enkratnost človeških bitij, način, kako oblika njihovega izražanja neogibno odseva njihove osebnosti (njihovo značilno individualnost), je očitno, da je stopnja nadzora, ki jo ima režiser nad delom, manjša od tiste, ki jo ima arhitekt.

Drugič, vzemimo za primer vzporednico v literaturi, ki bi imela enako stopnjo nadzora, kot jo Perkins podeljuje režiserjem pri filmih: predpostavimo, da bi se izkazalo, da Flaubert ni napisal celotne *Madame Bovary*, temveč je pooblastil več piscev, da so napisali posamezna poglavja, zavrnil nekatere od njihovih osnutkov, druge sprejel in jim dodal uredniške popravke, ter potem vstavil odlomke, s katerimi je povezal izdelke v celoto. O Flaubertu ne bi govorili kot o edinem avtorju tega romana. Knjiga bi

bila delo, ki je nastalo s sodelovanjem, v katerem je bil Flaubertov prispevek (najbrž) najbolj pomemben, kjer pa bi moralo biti ustvarjalno delo vseh udeležencev primer- no priznано. Še več, ko Perkins trdi, da učinki sodelavcev "pripadajo" režiserju, tega ne smemo vzeti, kot da pripadajo izključno njemu. Če bi se Stewart odločil, da bo svoje besedilo izgovarjal tako, da bo lik, ki ga igra, zvenel nevrotično, in bi Hitchcock to interpretacijo dopustil, potem bi Stewart izvršil umetniško dejanje, pa čeprav bi tudi Hitchcock z odobritvijo takšnega podajanja vloge sam izvršil umetniško dejanje. Tudi dejstvo, da lahko režiser v zasedbo uvrsti igralce po lastni izbiri, ga še ne naredi za izključnega avtorja filma. Nekateri igralci imajo izrazito filmsko podobo, ki jo lahko režiser uporabi in modulira, vendar pa niso neživi predmeti s trdno določenim pome- nom, ki bi jih režiser vstavljaj v svoj filmski kolaž. So umetniki, ki se s svojim značilnim načinom igre izmikajo režiserjevemu nadzoru. Igralci spadajo med soustvarjalce filma.

3. Konstrukcijska strategija. Obe prejšnji strategiji je mogoče najbolj naravno izvajati glede avtorjev kot realnih posameznikov. Kot je bilo že omenjeno, pa od začetka 70. let naprej prevladuje obravnavanje filmskega avtorja kot teoretskega konstrukta. Ta pristop je osupljivo podoben stališčem številnih literarnih teoretikov in filozofov, ki menijo, da je potrebno razlikovati med avtorjem in pis- cem besedila, pri čemer je prvi zgolj postulat v okviru določil, po katerih je mogoče interpretirati delo, slednji pa je realni posameznik, ki je zapisal svoje besede. V lite- raturi ima takšno razlikovanje velike prednosti: tako je mogoče ugotavljati, da je lahko avtorjeva oseba, kot se odraža v delu, radikalno drugačna od njegove realne osebnosti, in s tem trditi, da je delo proizvod avtorskih dejanj, ne da bi bili pri tem zavezani mnenju, da pisatel- jevi dejanski nameni določajo pravilno interpretacijo nje- govega dela.²⁸ Pri filmu ima uporaba tega razlikovanja še dodatno prednost, saj je mogoče trditi, da konstruirani avtor ni nujno proizvod ene same realne osebe, ampak je lahko rezultat skupnega truda več sodelavcev.²⁹ Priznanje mnogoterne sodelovanja pri ustvarjanju filmov je po- temtakem združljivo s tem, da obstaja postulirani posa- mični avtor filma. Takšno tolmačenje avtorja tako ponu- ja dobrodošlo (pa čeprav skonstruirano) rešilno bilko v pomoč tezi o posamičnem avtorstvu.

Oblikovanje na ta način sestavljene teze o avtorstvu za- hteva nekaj previdnosti. Če nadomestimo pojem realnega avtorja s pojmom postuliranega avtorja, bi eksistencialna teza trdila, da so igrani filmi včasih proizvodi implicitne- ga posamičnega avtorja. Toda to je neskladno. Govoriti o filmu kot o proizvodu avtorja pomeni, da ga imamo za posledico njegovih dejanj, vendar pa avtor kot zgolj pos- tulirano, ne-dejansko bitje ne more posedovati te vrste vzročne moči. Ko Nehamas na enako težavo naleti v pri- meru literature, domneva, da bi si morali avtorja pred- stavljati v smislu, kot da se odraža v tekstu, in podobno Wilson meni, da se implicitni filmski ustvarjalec manife- stira v svojih filmih.³⁰ Če pojem manifestacije razlagamo dobesedno, se naš problem ponovno pojavi, saj se zgolj konstruirane osebe ne morejo manifestirati: če se manife- stiram pred tabo, se ti tudi pokažem; kazanje je proces, pri katerem povzročim, da me vidiš; in videnje je vzročni proces. Vendar pa lahko v vzročna razmerja z resničnimi ljudmi vstopajo le realne entitete. Kakor koli že, Neha- mas napeljuje na misel, da bi morali avtorja teksta raz- umeti ne kot učinkujoči, ampak kot formalni vzrok teks- ta. Toda avtor kot realna oseba je učinkujoči vzrok teks- ta; če torej predstava o učinkujoči povzročitvi teksta kot proizvoda ni imela nikakršne vloge pri oblikovanju kon- struktivističnega pogleda, bi mogli utemeljeno zanikati, da lahko o postulirani entiteti razmišljamo kot o avtorju v katerem koli pomenu. V tej luči je za avtoristično pozi-

cijo obetavnejša tale pot: kadar govorimo o postuliranem avtorju z določenimi značilnostmi, ki se manifestira v tek- stu, hočemo s tem reči, da moramo pri interpretaciji in ovrednotenju teksta le-tega razumeti, kot da bi bil proiz- vod enega samega ustvarjalca s tovrstnimi (osebnostnimi) značilnostmi. Ta formulacija ohranja temeljno izhodišče, na podlagi katerega avtorja postuliramo zato, da bi tekst ustrezno razumeli in ocenili (hermenevtična in vrednot- na postavka sta tisti, ki poganjata videnje avtorja-kot- konstrukta), in dopušča predstavo teksta kot avtorjevega proizvoda; obenem pa tudi priznava, da je avtor lahko konstrukt, bitje, za katerega si lahko zamislimo, da je ust- varilo tekst, in z osebnostjo, ki jo lahko razločimo od osebe realnega pisca. Potemtakem bomo konstruktivistično avtoristično pozicijo tolmačili tako, kot da trdi, da se v nekaterih igranih filmih manifestira posamični pos- tulirani ustvarjalec, in jo razlagali na način, ki smo ga ravnokar predočili.³¹

V svoji interpretaciji Ophülsovega *Pisma neznanke* (Let- ter from an Unknown Woman, 1948) Wilson pokaže, ka- ko in čemu se utegnemo sklicevati na implicitnega film- skega ustvarjalca. Dokazuje, da so načini namestitve in gibanja kamere, scenografija, scenarij, glasba in način igre oblikovani tako, da ustvarjajo sočutno, vendar ob- jektivno gledanje na dejanja in osebnost Lise, protagonis- tke filma, ter omogočajo gledalcu takšen vpogled v njen položaj, kot ga sama nikoli ne doseže. V luči širokega razpona spremenljivk, ki so bile uporabljene, da bi pod- prle takšno videnje Lise, dobimo dokaz za upravičenost in nujnost implicitnega filmskega ustvarjalca: "*Nemogo- če je, da ne bi dobili vtisa inteligentnega in na trenutke ironičnega opazovalca, tako rekoč implicitnega filmskega ustvarjalca, ki nenehno opazuje dogajanje s posebnim uvidom v ozadje, ki se dozdevno odraža v liku Lise.*"³²

Ali lahko konstrukcijska strategija reši tezo o posamič- nem avtorstvu? Vsekakor moramo potrditi obstoj kon- struiranega avtorja, kadar lahko prepoznamo avtorsko osebnost, ki utegne biti drugačna od tiste, kot jo ima dejanski pisec. Brez dvoma obstaja Hitchcockova osebnost, ki se kaže v njegovih filmih. Toda prav tako imata osebnosti Stewart in Grant – kot jo, kajpada, imajo Bernard Herrmann in drugi sodelavci v Hitchcockovih filmih, ki niso igralci – in te osebnosti so v filmih vidne. Glede na kriterij umetniške osebnosti, na katerega se skli- cujejo konstruktivisti, bi morali priznati, da je v tovrstne filme vpletenih več umetnikov.

Če bi hoteli za vsak film konstruirati samo enega avtorja, bi bil ta tako različen od ljudi, kakršne poznamo, da bi uporaba tega konstrukta za interpretacijo in ovrednoten- je filmov sistematično popačila našo dovtetnost za film. Kolikor je odgovoren za vse vidike ustvarjanja filma, se mora avtor odražati v scenariju, režiji, delu s kamero, glasbeni partituri, montaži in tako naprej; torej bi morali o njem razmišljati na način, kot da bi šlo za bitje, ki je naredilo vse te stvari. Kakšna vrsta bitnosti bi lahko ob- vladovala celotno področje teh opravil? Vsekakor bi mo- rala biti najmanj genij, katerega sposobnost za izvrše- vanje različnih nalog pri ustvarjanju filma bi presegala celo Chaplinove neštete veščine, in najbolj vsakdanji film bi morali oceniti kot izreden dosežek, proizvod čudovito obdarjenega in osupljivo mnogostranskega talenta. Ka- kor so ti izsledki videti nenavadni, pa šele tedaj, ko kon- struiranega avtorja pripišemo igralškemu nastopom, spro- žimo resnični razcvet bleščočih se neverjetnosti. Kajti o teh nastopih moramo razmišljati, kot da bi bili proizvod enega samega ustvarjalca: ob doslednem tolmačenju bi bilo delovanje vseh nastopajočih pravzaprav delovanje tega ustvarjalca, ki bi jih vodil na enak način, kot jaz pre- mikam svojo roko. S takšnim razmišljanjem o igralcih odpravimo njihovo vlogo posrednikov in s tem temeljito pohabimo našo izkušnjo igranega filma, v katerem igral- ci predstavljajo določene like. Še več, avtorja bi si morali

zamisliti kot sposobnega, da nastopajoče animira na enak način kot premikamo lutke; to je zmožnost, ki daleč presega človeške sposobnosti. Kdo ve, čemu bi bilo podobno takšno bitje? Za konstruktivista je v interpretaciji zaobseženo videnje tistih lastnosti, ki jih izkazuje implicitni avtor filma: toda kaj je mogoče pridobiti s tuhtanjem o psihologiji nekakšne super-inteligentne hobotnice, katere lovke upravljajo z neštetiimi filmskimi mehanizmi in segajo v same duše igralcev? Upoštevajoč to nespoznatno psihologijo bi bili lahko znaki, ki jih imamo za znamenja sočutnosti do filmskega lika, v resnici znamenja izkrivljenega užitka, silovitega besa ali čustev, kakršnih si sploh ne moremo zamisliti.³³

Tako konstruktivizma ne moremo uporabiti v zagovor teze o posamičnem avtorstvu. Toda Wilsonova občutljiva analiza *Pisma neznanke* je nedvomno pravilna pri razbiranju znamenj večje rabe scenografije, scenarija, glasbe, igre in dela s kamero pri izražanju sočutnega pogleda na Liso. Vendar pa ni tako, da bi iz znamenj inteligentne produkcije brez-pogojno sledilo, da mora produkcijo izpeljati ena sama inteligenca. Prej kot da bi se v filmu odražal posamezen implicitni ustvarjalec, se v njem manifestira implicitna skupina filmskih ustvarjalcev: igralci, scenaristi, režiser, skladatelj in tako naprej. S pomočjo uskladitve njihovega delovanja k doseganju skupnih ciljev vsak med njimi jasno kaže naklonjenost do nesrečne protagonistke. Z lahkoto pa si predstavljamo film, pri katerem se tovrstna skladnost poruši in implicitni igralec izkazuje naklonjenost liku, do katerega implicitni režiser izraža sovražnost. Možnost, da pride do takšnih nasprotovanj, nazorno kaže na ustreznost mnenja, da se v filmu manifestira implicitna skupina; in samo z vidika mnogoternega avtorstva je mogoče ustrezno teoretizirati takšne primere filma-kot-bojišča, kot je nekaj resničnih zgledov, ki jih bomo preučili v nadaljevanju. Igrani film ne odraža samo enega implicitnega ustvarjalca. V njem se jih manifestira zelo veliko.³⁴

ontologija in mnogoterno avtorstvo

Nekatere bolj obetavne strategije, da bi drugo uganko razrešili v prid posamičnemu avtorstvu, spodletijo. Če je tako, moramo priznati, da imajo filmi več avtorjev, saj smo videli, da imajo številni sodelavci pomemben ustvarjalni vložek pri filmu. Delno bi lahko neuspeh strategij v podporo posamičnemu avtorstvu pojasnili s temeljno razliko med ontologijo filmov in literature.

K temu predmetu lahko pristopimo s primerjavo vloge konstruiranega avtorja pri filmu in njegove vloge v literaturi. Osebnost Tolstoja, kot se izraža v *Ani Karenini*, je zelo drugačna od osebnosti resničnega človeka, kot se izkazuje v njegovem življenju, kar je zadosten razlog, da prvo razločujemo od slednje (kako pomembna naj bi bila vloga tega teoretskega konstrukta za naše razumevanje dela, je seveda drugo vprašanje). Prav nič težko si ni zamisliti osebe, ki bi imela značajske poteze tega konstrukta in bi spisala roman: potrebovala ne bi nikakršnega izrednega obvladovanja široke palete večšin in opravil, kar bi bilo potrebno pri izdelavi filma. Ravno tako za portretiranje likov v romanu ne potrebujemo igralcev, zato podpiranje teze o enem samem avtorju ne more spodkopati njihovega prispevka ali izraznosti, kot se to zgodi, kadar posamično avtorstvo vpeljujemo pri filmu; niti ni potrebno, da bi zmožnosti literarnega avtorja napihnilo do grotesknih razsežnosti in ga imeli za sposobnega nadzorovati obnašanje igralcev. Obstajajo torej naravne razlike med literaturo in filmom, zaradi katerih je tolmačenje avtorja v primeru slednjega neustrezno, če se ga lotevamo na način, ki je primeren za literaturo.

To vprašanje nesorazmerja med literaturo in filmom je vredno skrbne

preiskave, kajti vodilno načelo avtoristov je, da med obema oblikama umetnosti obstaja strukturna podobnost. Ob tem pa so mnogi dokazi, ki smo jih razvili zgoraj, da bi ovrgli postavko o posamičnem avtorstvu, črpali iz elementa filmske igre. Toda avtorist bo ugovarjal, da tudi gledališka predstava na podoben način vsebuje nastope več igralcev, pa vendarle dramatiku nihče ne oporeka izključnega avtorstva. Kaj lahko torej rečemo o odnosu med literaturo in filmom?

Romani, pesmi in drame so besedila (pri tem razumem besedilo kot semantično entiteto in ne preprosto kot niz natisnjenih znakov), ki so jih ustvarili pisci; filmi pa so gibljive podobe z zvokom.³⁵ Ta nepodobnost med literarnimi deli in filmi se odraža v njihovih pogojih individuacije: literarna dela so individualno določena s svojimi besedili (ter morda tudi s svojimi pisci in časom nastanka³⁶), filmi pa niso individuirani na ta način, kajti po istem besedilu lahko nastanejo skrajno različni filmi: *Nosferatu* iz leta 1922 (Murnau) in istoimenski film iz leta 1978 (Herzog) imata v grobem enak scenarij, vendar sta povsem različna. Prav tako filmi niso individuirani prek svojih snemalnih knjig, če te obstajajo, kajti tudi pri realizaciji iste snemalne knjige lahko nastanejo zelo različni posnetki in različni igralski nastopi. Filmi so pravzaprav individuirani s celotnim razponom svojih akustičnih in vizualnih lastnosti ter z njihovimi vzročnimi viri.³⁷ Razen tega je mogoče literarna dela zaradi njihovega besedilnega statusa izvajati (romane in pesmi izvajamo tako, da jih beremo, kot je bilo v navadi do nedavnega), filmov pa ne moremo izvajati, prav tako kot ne slik ali fotografij. (Predvajanje filma ni njegovo izvajanje, saj ne moremo na primer govoriti o predvajanju, ki bi napačno interpretiralo neko delo.) Izvajanje pri filmu je kvečjemu notranje samemu delu: posnetki nastopov so del tega, kar naredi film za to, kar je.

Iz teh temeljnih ontoloških razlik med literarnimi deli in filmom izhaja razlika v razmerju igralca do njegove vloge v gledališki predstavi in v filmu, ki ima neposredne posledice za avtorstvo. Prav nič težko ni razumeti, kako je lahko Shakespeare edini avtor *Othella*, saj je mogel zavih-teti pero barda in napisati besedilo. To besedilo natanko določa Othellov značaj s tem, ko mu podeljuje določene lastnosti (od tega, da je Maver in da ubije svojo ženo, do tega, da z recitiranjem veličastne poezije razglša svojo nedolžnost), vrsto drugih potez pa pušča nedoločenih znotraj nekih omejitev (natančen način, kako izgovarja rapsodije, kakšne so pri tem njegove kretnje in izraz na obrazu). Slednje ponujajo igralcem polje, v katerem lahko predstavijo svoje različne interpretacije ali karakterizacije njegovega lika, tako da znotraj svojega nastopa oblikujejo te nedoločenosti na tak ali drugačen način (nekaterih vrstic na primer ne izgovorijo z globoko gorečnostjo, temveč z nevrotičnim nelagodjem). Toda način, kako Robeson ali Olivier označita Othello, ne vpliva na samo dramsko osebo: ta je pod popolnim nadzorom Shakespeara.³⁸ Če torej uprizoritev dramskega besedila nastane s sodelovanjem, v katerega je vpletenih več različnih igralcev in režiser, to še ne spodkoplje posamičnega avtorstva drame kot take.** Toda medtem ko drama označuje svoje like na podlagi besedila, jih film določa s svojimi zvočnimi in vizualnimi potezami. Te poteze vključujejo posnetke igral-

** Avtorstvo dramskega besedila, vključno z dramskimi osebami, kot so v njem vsebovane, je seveda v izključni domeni dramatika, vendar pa to ne pomeni, da je dramatik tudi edini avtor pri konkretni uprizoritvi neke drame; predstava je več kot zgolj podaljšek besedila. V skladu z Gautovimi izvajanja bi tudi pri gledališki uprizoritvi lahko prepoznali kvečjemu mnogoterno avtorstvo, razen v nekaterih primerih avtorske monodrame. (Op. prev.)

Nosferatu: Simfonija groze



Pismo neznanke ženske

skih nastopov, zato so ti nastopi sestavni del opredeljevanja oseb, ki jih film portretira. Filmski igralec torej so-določa (skupaj s scenaristom, režiserjem ali komer koli že) osebo, ki jo igra v filmu. Igralčev videz in način, kako izgovarja besedilo svoje vloge, postaneta videz in način izgovorjave, ki ju ima filmski lik; in če bi vlogo odigral drug igralec, bi bila tudi filmska oseba ustrezno drugačna.³⁹ Dovolj je, če si predstavljamo, da vloge Julie Marston v filmu *Jezebel* (1938) ne bi igrala Bette Davis, ampak Claudette Colbert.⁴⁰

Posledice za vprašanje filmskega avtorstva so očitne. V gledališču so igralске kreacije nekaj zunanjega glede na samo dramsko delo, nasprotno pa so igralški nastopi (oziroma njihovi posnetki) filmu notranji. Torej ima lahko dramatik – ne glede na sodelovalno naravo gledališke uprizoritve – popoln nadzor nad osebami v svoji igri; precej težjo nalogo pa bi imel dozdevni filmski avtor, če bi hotel enako stopnjo nadzora vzpostaviti nad filmskimi liki. V primeru, da avtorja tolmačimo kot dejansko osebo, bi moral v celoti določiti način igranja vseh igralcev, ki zasedajo različne vloge, in videli smo že, kako neverjetna bi bila taka trditev. Če avtorja razumemo kot teoretski konstrukt, je seveda prost omejitev, kakršnim so pri svojem delovanju podvrženi ljudje, kot jih poznamo. Toda če bi o njem razmišljali, kot da ima nadzor nad vsemi igralškimi kreacijami, enako kot tudi nad vsemi drugimi nalogami, ki so povezane z ustvarjanjem filmov, bi si morali tako njega kot nastopajoče predstavljati kot popolnoma drugačne od človeških bitij, kakršnih smo navajeni. V tem primeru bi bili prisiljeni v teoretiziranje o psihologiji bitja, tako drugačnega od oseb, ki dejansko ustvarjajo filme, da bi se morali pri tem odvrniti od vseh prepoznavnih oblik našega razumevanja in vrednotenja filmov. Mnogi od ugovorov proti enemu samemu avtorju, pa naj gre pri njem za dejansko osebo ali za konstrukt, so torej zakoreninjeni v čvrsti in plodni prsti temeljne ontološke razlike med literaturo in filmom.

izpopolnjeno stališče o mnogoternem avtorstvu

Da bi pokazali privlačnost stališča o mnogoternem avtorstvu ter njegove prednosti za spodbujanje kritičnega razumevanja v primerjavi z nazorom o posamičnem avtorstvu, bi bilo koristno, da na kratko primerjamo filme z drugimi umetniškimi oblikami, ki temeljijo na sodelovanju.

Pri umetniških dejavnostih, utemeljenih na sodelovanju, lahko uporabno razlikujemo dve razsežnosti, pri katerih prihaja do odklonov. Prva zadeva stopnjo, do katere je ustvarjalna moč pri določanju umetniških posebnosti filma osrediščena ali razpršena. Pri nekaterih filmih lahko ena sama oseba ali manjša skupina oseb prevladuje nad ostalimi sodelavci, ta premoč pa izhaja iz njihove organizacijske vloge ali pa temelji na njihovi umetniški moči; pri drugih filmih utegne obstajati bolj izrazita razpršenost moči med več sodelavcev, ki so si med seboj bolj ali manj enakovredni. Druga razlikovalna razsežnost pa zadeva raven, do katere se različni sodelavci strinjajo o namenu filma in o svoji vlogi pri njegovi produkciji. Stopnja strinjanja lahko sega od popolnega soglasja do skrajne nezmožnosti ustvarjalcev, da bi se v tem pogledu sporazumeli. V slednjem primeru lahko iz filma nastane pravo razsulo, utegnejo pa se poroditi tudi spori, ki pomagajo k izrazitemu povišanju umetniške vrednosti filma. Dejstva, da med seboj soglašajo ali pa si nasprotujejo, se lahko sodelavci zavedajo ali pa tudi ne. Različice, ki so možne vzdolž teh dveh osi, in interakcije med njimi lahko porodijo zapletena razmerja znotraj filmov, ki jih stališče posamičnega avtorstva ne more ustrezno teoretsko obravnavati.

Možnost, ki je še najbolj sorodna stališču o posamičnem filmskem avtorstvu, je tista, pri kateri ima en sam posameznik prevladujoč ustvarjalni nadzor nad filmom. Najbolj verjetni kandidati so scenaristi-režiserji, kot so na primer Ingmar Bergman, Preston Sturges, Quentin Tarantino in Woody Allen. Tudi drugi, na primer producenti (David Selznick) in zvezdniki (Mae West), lahko včasih uveljavijo umetniški nadzor – okoliščina, ki pojasnjuje neskončne in brezplodne polemike znotraj tabora avtoristov (razprave pod razsežnostjo 4). Kot smo že videli, pa tudi takega posameznika, celo kadar obstaja, ne moremo upravičeno označiti za edinega avtorja filma. Veliki Sturgesovi filmi, ki jih je v 40. letih prejšnjega stoletja posnel pri Paramountu, so se opirali na družbo igralcev, za katere je pisal vloge in katerih kreacije so bile neogiben del samih filmskih likov ter uspeha njegovih filmov. Podobno sta se tudi Bergman in Allen zanašala na nadarjeno skupino umetniških ustvarjalcev: vloga Svena Nykvista, Bergmanovega direktorja fotografije, je bila odločilnega pomena za končno podobo njegovih filmov. Res, nekatere od lastnosti teh filmov, ki so jih pogosto pripisovali režiserjem, lahko bolj verjetno zasledimo v delu drugih sodelavcev. Šegavo razpoloženje v Allenovih filmih je postalo bolj resnobno, ko je v njih namesto Diane Keaton začela igrati Mia Farrow; spremembo tona lahko deloma pripišemo različnim sposobnostim, ki sta jih imeli kot komični igralki. Obstoj filmov s prevladujočim avtorjem pojasnjuje, zakaj se je mnenje o posamičnem avtorstvu mnogim zdelo verjetno.

V drugih filmih je umetniška moč bolj razpršena. Veliki muzikali, ki jih je producirala Freedova enota pri MGM, pričajo o sposobnostih dolge vrste umetnikov, vsak med njimi pa je odtisnil svoj pečat na platnu.⁴¹ Cel film, kot je *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982), ki s tem, da so ga po desetih letih predstavili še v režiserjevi različici (*director's cut*), jasno priča o ideologiji posamičnega avtorstva, je podvig, kakršen je možen le z izredno mero sodelovanja. Izvirni roman Philipa K. Dicka; temeljita predelava tega gradiva v scenariju Davida Webba Peoplesa (ki poudarja jalovost maščevanja, torej motiv, ki je prisoten tudi v scenariju filma *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992) istega pisca); zavzetost režiserja Ridleyja Scotta za nemočne in na rob odrinjene člane družbe (vidna je tudi v filmu *Thelma in Louise*, 1992); čudovita vizualna predstavitev premočnega in razpadajočega megapolisa, ki jo je zasnoval Syd Mead, mešanica postmodernega pastiša in distopične more; Vangelisova futuristična, nežno eterična sintetizatorska glasba; mučna nebogljenost lika, ki ga je odigral Harrison Ford – delo vseh teh in še drugih umetnikov se je sinergično združilo pri nastanku filma visoke vrednosti.

Namesto da jih togo razporejamo po njihovih režiserjih, bi morali filme razvrščati v več pogledih: po igralcih, snemalcih, montažerjih, skladateljih in tako naprej. Raziskati bi bilo treba razvojno pot vseh filmskih umetnikov in pokazati, kako se njihovo delo prilagaja novim kontekstom; s tem bi nazorno razodeli, kako vsaka interakcija spremeni sestavine in začimbe filmske mešanice. Včasih je zasledovanje kariere kakega ne-režiserja najboljši način za spremljanje pomembnih razvojnih gibanj v filmski zgodovini: tako lahko zelo plodno raziščemo poklicno pot direktorja fotografije Gregga Tolanda, enega od tistih, ki so v 30. letih ponovno odkrili globinsko ostrino; svojo tehniko je razvil pri Williamu Wylerju, radikaliziral pa jo je v sodelovanju z novepečenim režiserjem Orsonom Wellesom, ki so mu nekaj časa pripisovali inovacije, ki niso bile čisto njegove. Vse več resnih študij se ukvarja z vlogo zvezdnikov in drugih ne-režiserjev pri ustvarjanju filmov, in postavka o mnogoternem avtorstvu bi morala podpreti in poudariti pomen takšnih raziskav.

Tudi druga razlikovalna razsežnost, ki smo jo omenili zgoraj, znotraj nje

David O. Selznick in Alfred Hitchcock



pa predvsem vloga konflikta med avtorji, je pomembna pri oblikovanju številnih filmov. Eden najpogostejših okrasnih izrazov sodobne kritike, tako filmske kot literarne, je "protislovni tekst", ideja, da utegnejo biti dela razklana z napetostmi med ideologijo, ki jo zagovarjajo, ter svojo dejansko upodobitvijo sveta; pri tem utegne potlačeno nasilje igralske kreacije pognati v zrak hinavsko pobožnost uradne linije filma. Kar ironično je, da se sodobna teorija v splošnem ni okoristila s to zamisljivo; vidi je celo, da predstava o protislovnem filmu v veliki meri izhaja iz polja konstruktivističnih stališč o posamičnem avtorju.⁴² Tudi tukaj se pokaže premoč različice o mnogoternem avtorstvu. *Do The Right Thing* (1989), nemara najboljši film Spika Leeja, ima v Salu osebo, ki je presenetljivo sočutna, kljub njegovi sokrivdi za rasno tragedijo, ki doseže vrh z grozljivim umorom. Sal je pomemben sestavni del bogastva in zapletenosti tega filma in nekateri so ga pozdravljali kot znamenje domiselnega oblikovanja likov, ki ga je sposoben Lee.⁴³ Resnica je drugačna: "Dokumentarni posnetek prerokanja na prizorišču sne-manja, ki ga je zabeležil St. Clair Bourne v Making Do The Right Thing, ponuja zanimiv vpogled v način, kako lahko igralec prevlada nad auteurjem. V razpravi o Salovih značajskih potezah Lee odločno izjavi, da je Sal po njegovem mnenju rasist. Aiello se ne strinja – in na platnu, če že ne v samem scenariju, je njegova upodobitev tista, ki ima zadnjo besedo v tem prepiru."⁴⁴ Primerov umetniško plodnih nesoglasij ali jalovih zmešnjav je na pretek: kot je pokazal Richard Dyer, lahko večplastnost Hawksovega filma *Moški imajo raje plavolaske* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) delno pripišemo smeli zavrnitvi Marilyn Monroe, da bi se pokorila Hawksovi ponižujoči zasnovi lika, ki ga je igrala; dobro znana je tudi zgodba o prepirih med Mayerjem in Janowitzem ter Langom in Wienejem, katerih posledica je bila ta, da so zgodbi filma *Kabinet doktorja Caligarija* (*Das Kabinett des dr. Caligari*, 1919) dodali okvir spletkarjenja in podtikanj. Pri upoštevanju pomena, ki ga ima sodelovanje za nastajanje filmov, se je mogoče marsičesa naučiti iz teoretskega diskurza, ki obdaja druga področja umetniškega sodelovanja. Ker filmi vključujejo posnetke igralskih nastopov, so v ta namen posebno primerne študije o sodelovanju pri gledaliških predstavah. Uprizoritve dramskih besedil, vključno z ustvarjalnim sodelovanjem dramatika, režiserja, igralcev in drugih umetnikov, omogočajo uporabno primerjavo za razmislek o izdelovanju filmov: ideologija posamičnega avtorstva je opazno manj očarljiva na področju gledaliških študij, saj kult režiserja tam (še) ni zrasel do napihnjenih razsežnosti, ki jih je privzel v filmskih študijah.

Tudi glasbeni nastopi nastajajo s sodelovanjem, saj na končni izid vplivajo načini igranja vsakega od udeležencev. Posebno razsvetljuječa je primerjava med filmom in jazzom. Pri jazzu je v največji meri pomemben predvsem improvizirani nastop, ne pa skladba kot taka: prav tako kot lahko na podlagi istega scenarija nastanejo skrajno različni filmi, so lahko iz iste skladbe izpeljane zelo različne improvizacije. Posledica tega je, da se kritično zanimanje osredotoči na različne glasbene stile, izvajalce, na interakcijo improvizatorjev v zasedbi, torej na vplive, ki so prisotni tudi v primeru, ko ima eden od članov skupine prevladujočo vlogo. Oblike takšnega vzajemnega delovanja so zelo zapletene. Glasbenikovo igranje se lahko spreminja odvisno od sposobnosti njegovih sodelavcev, ali pa v raznolikih glasbenih kontekstih preprosto drugače izzveni: Bill Evans ni nikoli igral bolje kot takrat, ko je delal skupaj s Scottom LaFarom in Paulom Motianom; v zasedbah Milesa Davisa in Johna Coltrana je nežna krhkost Davisovega zvoka skozi soočanje s Coltranovimi žgočimi izbruhi izražena še bolj bridko. V jazzu je nakan ideal demokratičnega individualizma – kroga močnih glasbenih osebnosti, ki med seboj občujejo skozi svoje

igranje in ustvarjajo glasbo, bogatejšo od tiste, kot bi jo lahko vsakdo izmed njih ustvaril sam. Teorija o mnogoternem avtorstvu filmov nas spodbuja, da se na filme ozremo na enak način kot na jazz: kot na izdelke mnogih posameznikov, katerih delo je na zapleten način prežeto z medsebojnim učinkovanjem. Film ni izdelek enega samega posameznika v nič večji meri, kot je to glasba improvizatorske jazz zasedbe.

Stališče mnogoternega avtorstva lahko razumemo, kot da izhaja iz bolj splošnega pogleda na film. Prevladujoči vzorec razumevanja filmov je bil literarni. Avtorsko kritiko je navdihnili primerjava filmov z literarnimi deli, čeprav je omenjena teorija omogočala tudi strukturalne vzporednice s slikarstvom in kompozicijsko glasbo. Povezavo med filmi in literaturo je razglašala tudi filmska semiologija, ki je dokazovala, da so filmi pravzaprav lingvistični teksti (oziroma so z njimi vsaj v bližnjem sorodstvu). Menim, da je literarna paradigma privedla do resnih popačenj v našem razumevanju filma, ki ga je v resnici potrebno obravnavati kot avdio-vizualni medij, pri katerem so natančne lastnosti podob in zvokov, odvisne od določenih posameznikov, ki so jih proizvedli, bistvene za umetniške odlike filma. Film so gibljive slike, ki so se naučile govoriti, zato jih ne moremo uspešno obravnavati, kot da bi bile besedilo. In kot smo videli pri vprašanju ontologije, obstajajo pomembne razlike med filmi in literarnimi deli, tudi če pustimo ob strani vprašanje filmskega jezika.

pot naprej

Ko se podamo onkraj minimalnih postavk o avtorstvu iz drugega poglavja, vidimo, da imajo mainstream filmi več avtorjev (kar pomeni, da je pravilna izbira 5b). Ogleдали smo si pomen igralcev za film in prav tako bi z lahkoto vzeli v premislek tudi pomembnost piscev scenarija in tistih producentov, ki si dajejo opravka z dejansko izdelavo filma. Zato ni razloga, da bi zanikali morebiten umetniški prispevek in s tem tudi soavtorstvo kogarkoli od tistih, ki smo jih našli pod razsežnostjo 4, ali seveda tudi mnogih drugih, na primer strokovnjakov za posebne učinke. Umetniški pomen različnih sodelavcev se bo od filma do filma verjetno razlikoval in teorija mnogoternega avtorstva bi morala biti odprta za možnost zelo številnih različnih ustvarjalnih vlog, ki bi imele umetniški vložek pri filmu. Nakazal sem že, da o filmskem avtorju ne bi smeli razmišljati kot o avtorju v dobesednem pomenu, kajti film ni tekst (razsežnost 3). Če ga na tem mestu kljub temu še vedno imenujem "avtor", je to iz obzirnosti do tradicije, ne pa iz kakega prepričanja, da obstaja jezik filma. Ob upoštevanju mnogoternega avtorstva ni nobenega razloga, da bi odklanjali bodisi dejanskega bodisi konstruiranega avtorja kot nosilca določene vloge pri nastanku filma (razsežnost 2). Ker je v *mainstream* filme vključenih več dejanskih umetniških ustvarjalcev, je ena od spodbud za priznavanje konstruiranega avtorstva odpravljena. Po drugi strani pa imajo mnogi od teh umetnikov osebnosti, očitne v njihovih filmskih "podpisih", pa naj gre za igralske nastope, režiserske pečate, značilne vsebine, s katerimi se ukvarja scenarist, ali karkoli drugega.

In končno, kako je z razsežnostjo 1? (a) Videli smo, da obstaja mnogo dejanskih in konstruiranih avtorjev *mainstream* filmov: dejanski avtorji so vzročne sile, ki privedejo do uresničitve filma, konstruirani avtorji se v filmu odražajo v smislu, kot smo ga navedli. (b) Razumevanje filma zahteva razumevanje tega, kar so naredili njegovi dejanski avtorji (minimalna hermenevitična postavka, združena s postavko o mnogoternem avtorstvu). Kot smo že prej pokazali, to ne vodi v intencionalizem z dejanskim avtorjem. Vsekakor je ob upoštevanju obstoja več avtorjev čar intencionalizma oslavljen, saj smo preučevali tudi primere, kjer so nasprotovanja med sodelavci privedla do potez filma, ki jih ni načrtoval nobeden od njih. Primerne

tej razlagi bodo tudi lastnosti konstruiranih avtorjev, kajti doumetje njihovih domnevnih osebnosti utegne biti pomemben vidik razumevanja filma (spomnimo se Wilsonove analize *Pisma neznanke*). Kljub temu pa to vseeno ne pomeni, da je intencionalizem z implicitnim avtorjem ustrezna splošna teorija tolmačenja filmov.⁴⁵ (c) Dober film je značilno proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev (mnogoterno avtorstvo, združeno z minimalno vrednostno postavko). Toda ponovno je zaradi obstoja več avtorjev bolj verjetno, da se utegne tisto, kar so dejansko naredili, razlikovati od tistega, kar so nameravali narediti, in zavoljo tega bo v filmu več naključnih potez (pomen pogoja "značilnosti" se tako poveča, saj je zdaj več možnosti za nastanek naključne mojstrovine, kot bi to dopuščal nazor o enotnem avtorstvu). Če vrednostno postavko oblikujemo v odnosu do videnega na platnu, da bi lahko z njo zajeli tudi primer konstruiranega avtorja, je prav tako ustrezna: v dobrem filmu se bodo po pričakovanju manifestirali dobri konstruirani filmski ustvarjalci, saj bomo filmske ustvarjalce konstruirali kot kakovostne ravno takrat, ko se bodo odražali v dobrem filmu, ki ne bo videti, kot da bi nastal po naključju. Vendar pa številni vidiki vrednotenja presegajo te še vedno precej osnovne vrednostne trditve.

Mnoge trditve o avtorstvu so torej pravilne; obstajajo pravilne ontološke, hermenevitične in vrednostne postavke, izražene skozi določila – tako dejanskih kot tudi konstruiranih – mnogih avtorjev. Nobena od različic, ki vključuje enega samega avtorja ali avtorja v dobesednem pomenu, ni ustrezna. Nekateri od bolj utemeljenih pogledov na avtorstvo imajo zanimive posledice: raziskali smo na primer pomen mnogoternega avtorstva za oplemenitenje našega razumevanja filmov. V tej smeri bo potrebno opraviti še precej dela, predvsem pri nadaljnjem izpopolnjevanju razvrščanja različnih podmožnosti pri različnih razsežnostih in raziskovanju vprašanj, ki se bodo pri tem zastavljala: vprašanje o tem, kako avtorji filmu ustvarijo vrednost, vprašanje pomena prispevkov različnih ustvarjalnih vlog k vrednosti filma in tako naprej. Stališča o avtorstvu so v svojih formulacijah trpela zaradi precejšnje nerazločnosti in razpršenosti, kar je pripeljalo do pomanjkanja jasnih pogledov celo v trditvah uglednih avtoristov. Kar potrebujemo, sta skrbnejša in natančnejša razvrstitev oziroma artikulacija različnih možnosti ter za odtenke bolj dovezetna preučitev ustreznosti teh natančnejše določenih pozicij.

Filmskega avtorstva ne moremo zaničljivo zavrniti, kot so to storili nekateri njegovi kritiki: toda ravno tako ga ne moremo braniti na nejasen način, s katerim so se ga lotili njegovi zagovorniki. Teorije avtorstva si zaslužijo bolj skrbne obravnave, kot so je bile v splošnem deležne. •

Prevedel Gregor Butala

Opombe

- 1 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, četrta izdaja (New York: McGraw-Hill, 1993), str. 38.
- 2 Francois Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", v: Bill Nichols (ur.), *Movies and Methods*, vol. I (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976).
- 3 Na primer, V. F. Perkins v delu *Film as Film* (Harmondsworth: Penguin, 1972) na neki način zagovarja avtorsko tezo, vendar pa je obenem tudi formalist, ki zanika pomembnost ustvarjalčevih namenov pri presojanju končne podobe filma (str. 176).
- 4 Glej Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", v: Gerald Mast, Marshall Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, tretja izdaja (New York: Oxford University Press, 1985); in Andrew Sarris, "Towards a Theory of Film History" v: Nichols (ur.), *Movies and Methods*.
- 5 Perkins priznava možnost 'naključne mojstrovine' v smislu filma, ki je mojstrovina, čeprav za njegovo celostno skladnost ni zaslužen režiserski nadzor, vendar dodaja, da ne pozna nobene-ga dejanskega primera: Perkins, *Film as Film*, str. 185.
- 6 Posebej glej Sarrisove pripombe o 'prepoznavni osebnosti režiserja kot kriterija vrednosti' v "Notes on the Auteur Theory in 1962", str. 537–538; tudi Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, tretja izdaja (Bloomington: Indiana University Press, 1972), str. 171–172.
- 7 Geoffrey Novell-Smith, "Six Authors in Pursuit of The Searchers", v: John Caughie (ur.), *Theories of Authorship* (London: Routledge, 1981), str. 222.
- 8 Stephen Heath, "Comment on 'The Idea of Authorship'", v: Caughie (ur.), *Theories of Authorship*, str. 220.
- 9 Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", str. 529.
- 10 Prav tam; Perkins, *Film as Film*, 8. poglavje; Richard Colliss, "The Hollywood Screenwriter", v: Mast, Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*; glej tudi Richard Dyer, *Stars* (London: British Film Institute, 1979), za diskusijo McGilligana, in postavke Dyerja glede zvezdnikov kot avtorjev, str. 174–175; Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon, 1988), uvod.
- 11 Glej Dyer, *Stars*, str. 175–176.
- 12 Izjema pri pravilu 'ene postavke' se pojavi pod (4), kjer je v primeru, da nekdo verjame v mnogoterno avtorstvo, potrebno izbrati več postavk.
- 13 Dejansko obstaja 180 tez, ki jih je mogoče izpeljati iz danih možnosti, deloma tudi zaradi različnih kombinacij, ki jih je mogoče izbrati pri razsežnosti (4) v primeru, da zagovarjamo mnogoterno avtorstvo.
- 14 Trditve je morebiti pretirana: najbrž mora nekdo nenaključno proizvesti več umetniških del, da bi bil umetnik. Vendar to ne vpliva bistveno na dokaz, saj so mnogi ljudje proizvedli več filmov, ki so umetniška dela. Kaj je potrebno za nenaključno produkcijo umetniškega dela? To ne pomeni, da mora biti vsaka umetniška poteza filma proizvedena namerno, saj bi morali v tem primeru ustvarjalcu pripisati neverjetno mojstrstvo. Trdili bi lahko zgolj, da mora biti namerno proizvedeno dovolj veliko število umetniških lastnosti; to pušča precejšnjo stopnjo nedoločenosti pri uporabi tega koncepta, kar je videti primerno, hkrati pa ne vpliva na dokaz v besedilu.
- 15 Glej moj članek "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 4 (1993), str. 597–609. Tam se ukvarjam s splošno postavko o interpretaciji (str. 605–606). Ta postavka je skladna s tezami, ki jih razvijam v besedilu "Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits", *Forum for Modern Language Studies*, 31: 1 (1995), str. 8–23.
- 16 Glej Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 8. poglavje, za obrambo intencionalizma z implicitnim avtorjem. Currie trdi, da je to stališče neopredeljeno glede resnice avtorizma (str. 258–259), vsaj delno tudi zato, ker Currie dozdnevno domneva, da stališča o mnogoternem avtorstvu ne sodijo med poglede avtoristov.
- 17 Mogoče bi bilo trditi, da morajo dobri filmski ustvarjalci proizvesti več dobrih filmov; da bi ohranili resničnost minimalne postavke, bi morali pogoj značilnosti omiliti do mere, ki bi dopuščal

čala možnost dobrega filma kot izjeme.

18 Sarris, "Towards a Theory of Film History", str. 247 in 246.

19 Perkins, *Film as Film*, str. 181.

20 Za nekatere dokaze proti stališču o jeziku filma glej Currie, *Image and Mind*, 4. poglavje.

21 Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* (London: Faber & Faber, 1991), str. 5. Ta knjiga vsebuje zgodnejšo študijo, ki je izvorno izšla leta 1965. Na isti strani Wood zapiše svoje trenutno stališče, da Hitchcockovi filmi "ne pripadajo izključno njemu".

22 Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, str. 104–105, in Perkins, *Film as Film*, str. 184.

23 Perkins, *Film as Film*, str. 184.

24 Opominjam, da Perkins sam morda ne verjame v posamično avtorstvo: z njegovimi izvajanjem se ukvarjam zgolj zato, da bi preveril, ali je mogoče z njimi podpreti postavko o posamičnem avtorstvu.

25 Prav tam, str. 179 in 181.

26 Prav tam, str. 181–182.

27 Nasproti temu lahko postavimo vlogo kiparjev pri proceljih gotskih katedral, kjer nam prostor, ki je na voljo individualnemu umetniškemu izrazu, ponuja razlog, da govorimo o več umetnikih.

28 Glej Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, druga izdaja (Chicago: University of Chicago Press, 1983), posebej str. 70–77 in 151–153, za pojem implicitnega avtorja; tudi Alexander Nehamas, "The Postulated Author", *Critical Inquiry*, 8: 1 (1981), str. 133–149, za nekoliko drugačen pogled na avtorja kot konstrukt ter presojo njegovega pomena za interpretacijo. Za naše namene te razlike v pogledih niso pomembne in v nadaljevanju bom uporabljal izraze "postulirani avtor", "implicitni avtor" in "avtor kot konstrukt" kot medsebojno zamenljive.

29 "John Ford" je enako prisoten v delu sodelavcev, ki so naredili film skupaj z režiserjem (in zani), kot v delu režiserja (Johna Forda) osebno," meni Novell-Smith, "Six Authors in Pursuit of The Searchers", str. 222.

30 Nehamas, "The Postulated Author", str. 145; tudi George Wilson, *Narration in Light: Studies in the Cinematic Point of View* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), str. 134–139, posebej 134. Wilson pokaže, da v svojih izvajanjih na splošno soglašata z Boothovim pojmom implicitnega avtorja.

31 Currie (*Image and Mind*) uporablja implicitnega avtorja v interpretativne namene in njegov predlog, kako tolmačiti implicitnega avtorja, je soroden mojemu, s to izjemo, da želi ohraniti možnost bodisi posamičnega bodisi mnogoterrega implicitnega avtorja.

32 Wilson, *Narration in Light*, str. 123. Vseeno ni povsem jasno, zakaj je moral Wilson tu govoriti o opazovalcu, kajti to je domnevno nekdo, ki je del istega sveta kot Lisa; pojem implicitnega avtorja se nanaša na bitje, o katerem razmišljamo, kot da je proizvedlo filmski svet, in zaradi tega ne more biti njegov del.

33 Privrženec posamičnega avtorstva bi utegnil odvrniti, da bi morali po njegovem igralce vseeno obravnavati kot posrednike, toda kot posrednike, ki jih je v popolnosti izuril avtor, zato je potrebno vsak odtenek njihovega nastopa pripisati njegovemu pouku. Vendar pa ta različica naleti na iste težave nadčloveškega filmskega ustvarjalca, čigar psihologija je nespoznatna, in igralce izropa njihove izrazne individualnosti.

34 Paisley Livingston v svojem pomembnem članku "Cinematic Authorship" (v: Richard Allen, Murray Smith (ur.), *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press, 1997) obravnava štiri primere filmskega ustvarjanja in meni, da prva dva ne vsebujeta avtorja, tretji ga vključuje delno, četrti pa vsebuje enega samega avtorja. V skladu s pogledom, ki ga zagovarjam na tem mestu, vse štiri različice, ob domnevi, da gre za umetniška dela (četudi slaba), vključujejo mnogoterno avtorstvo. Del razlik v najinih stališčih lahko razložimo z Livingstonovo uporabo tega, kar imenujem strategiji omejevanja in zadostnega nadzora, del pa jih je mogoče pripisati najinemu različnemu razumevanju tega, kaj je avtor. (...) Vendar pa se z Livingstonom strinjava o pomembnosti naslonitve na pojem posredovanja pri razumevanju umetniških del, pa tudi o neuspehu konstruktivističnih pogle-

dov, da bi podprli teorije posamičnega avtorstva.

35 Tega seveda ne smemo pomešati s trditvijo, da so filmi preprosto posneto gledališče: način, na katerega so nastopi posneti, je zelo pomemben, podobe, ki pri tem nastanejo, so običajno podvržene precejšnji meri tehnične obdelave, in to, kar je prikazano v filmu, vsebuje številne elemente, ki ne sodijo k samemu nastopu, na primer posebne učinke.

36 Glej Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990), str. 63–106. Ontološke razlike med literaturo in filmom tudi pri tem pogledu ostajajo: pisatelj, ki v določenem časovnem obdobju ustvari neko delo, z uporabo istega besedila ne bi mogel spisati drugačnega romana, toda režiser bi lahko v določenem časovnem obdobju ustvaril različne filme, četudi bi sledil istemu scenariju; in očitno še vedno velja, da filmov ne moremo izvajati, literarna dela pa lahko.

37 Sklicevati se moramo na vzročne vire podob, saj moramo za različne šteti tiste filme, ki so sicer identični v vseh svojih zaznavnih lastnostih, vendar pa so jih izdelali različni ljudje ob različnem času. Ker so nove kopije filma narejene s fotografiranjem starih kopij, moramo istovetnost vzročnih virov podob razumeti v smislu objektov, ki so bili izvir podob pri prvem posnetku, na podlagi katerega so bile narejene poznejše kopije.

38 Seveda igralec določa lik-v-predstavi, torej določeno različico dramske osebe, prikazano v določeni predstavi: toda lik-v-predstavi se razlikuje od osebe v dramskem besedilu (prvi na primer obstaja zgolj med trajanjem te določene predstave, slednja pa v tem pogledu ni časovno omejena).

39 Tudi filmski igralec bo, razumljivo, nekatere poteze svojega lika pustil nedoločene – vendar pa bodo te zadevale predvsem takšne stvari, kot so različni vidiki motivacije tega lika, ne pa natančne intonacije ali fizične zunanosti osebe.

40 Za podobne premisleke o pogojih individuacije in razliki, ki jih imajo gledališki in filmski igralci v odnosu do njihovih vlog, glej E. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", v: Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 243; Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, razširjena izdaja (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), str. 27–29; Arthur Danto, "Moving Pictures", *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (1979), str. 1–21, poglavji I in III.

41 Glej intervjuje s sodelujočimi pri baletu *An American in Paris* v: Donald Knox, *The Magic Factory*, izvleček iz katerih je ponatisnjen v Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 572–592.

42 Uredniki revije *Cahiers du cinéma*, "John Ford's Young Mr. Lincoln", v Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 695–740.

43 Glej, na primer, Lisa Kennedy, "Is Malcolm X the Right Thing?", *Sight and Sound*, 3: 2 (NS) (1993), str. 6–10, na str. 9.

44 Thomas Doherty, "Review of Do the Right Thing", *Film Quarterly*, 43: 2 (1989–90), str. 35–40, na str. 38.

45 Za zavrnitev tako intencionalizma z dejanskim avtorjem kot intencionalizma z implicitnim avtorjem v smislu vseobsegajočih teorij interpretacije, glej moj članek "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory", str. 599–601.