



kine
teka

Osnove filmske ustvarjalnosti

pripravila Maja Krajnc

IZOBRAŽEVALNO GRADIVO ZA SREDNJE ŠOLE

zbirka Kino-katedra
Slovenska kinoteka



Maja Krajnc

Osnove filmske ustvarjalnosti: izobraževalno gradivo za srednje šole

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.5(075.2)

KRAJNC, Maja, 15.03.1982-

Osnove filmske ustvarjalnosti [Elektronski vir] : izobraževalno gradivo za srednje šole / pripravila Maja Krajnc. - El. knjiga. - Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2012. - (Zbirka Kino-katedra)

Način dostopa (URL): <http://www.kinoteka.si>

ISBN 978-961-6417-73-0 (pdf)

262332416

Osnove filmske ustvarjalnosti

Izobraževalno gradivo za srednje šole

pripravila Maja Krajnc

Kazalo

UVOD	1
FILMSKI ČAS IN FILMSKI PROSTOR	7
01. Uvod	9
02. Osnovni pojmi	10
03. Filmski čas in filmski prostor	14
04. Študije primerov	17
<i>Državljan Kane</i>	17
Zgodba	17
Globinska ostrina	17
Vprašanja za pogovor	20
<i>Pravilo igre</i>	21
Zgodba	21
Postavitev likov v prostor / globinska ostrina	21
»Pravila igre« – družbene razlike	24
Vprašanja za pogovor	24
<i>Dvoriščno okno</i>	26
Zgodba	26
Subjektivna struktura	27
Gibanje kamere in lestvica planov	27
Vprašanja za pogovor	29
FILMSKA MONTAŽA	31
01. Uvod	33
02. Osnovni pojmi	34
Začetki kontinuiranega giba	34
Križna montaža in David W. Griffith	34
Analitična montaža	35

Montaža po sosesčini	35
Filmska ločila	36
03. Gibanje sovjetskega montažnega filma	38
Socialno-politični kontekst	38
Značilnosti sovjetskega filma montaže	39
Teorija	40
Stil in forma sovjetskih filmov montaže	41
04. Študije primerov	43
<i>Križarka Potemkin</i>	43
Zgodba	43
Dialektična montaža (montaža ekstaze)	43
Vprašanja za pogovor	44
<i>Mož s kamero</i>	47
Zgodba	47
Kino-oko	47
Vprašanja za pogovor	48
<i>Mati</i>	49
Zgodba	49
Konstruktivna montaža	49
Vprašanja za pogovor	50
FILMSKA IGRA, STUDIJSKI IN ZVEZDNIŠKI SISTEM TER SLOVENSKE FILMSKE ZVEZDE	53
01. Uvod	56
02. Osnovni pojmi – od klasičnega studijskega sistema do koncepta zvezde in zvezdniškega sistema	57
03. Razvoj in značilnosti filmske igre	61
04. Študije primerov – slovenske zvezde	67

Duša Počkaj	67
<i>Ples v dežju</i>	68
Zgodba	68
Duša Počkaj kot Maruša	68
Štefka Drolc – mati	70
<i>Na papirnatih avionih</i>	70
Zgodba	70
Štefka Drolc v vlogi sodobne meščanske matere	70
Majda Potokar	73
<i>Na svoji zemlji</i>	73
Zgodba	73
Majda Potokar kot Nanička	44
<i>To so gadi</i>	75
Zgodba	75
Majda Potokar v vlogi gospodinje Rozi	76
Lojze Rozman	78
<i>Zgodba, ki je ni</i>	78
Zgodba	78
Lojze Rozman kot Vuk v Klopčičevi <i>Zgodbi, ki je ni</i>	80
Polde Bibič	81
<i>Moj ata socialistični kulak</i>	81
Zgodba	81
Polde Bibič kot »ata«	82
Umestitev v srednješolske učne načrte	82
05. Vprašanja za pogovor	82

AVTORSKI FILM	85
01. Uvod	87
02. Politika avtorjev	88
03. Teorija avtorstva	90
04. Študije primerov	92
<i>Do zadnjega diha</i>	92
Zgodba	92
Jean-Luc Godard	92
Sklicevanje in sopostavljanje referenc	92
Vprašanja za pogovor	94
<i>Johnny Guitar</i>	96
Zgodba	96
Nicholas Ray	96
Politični western z junakinjo	96
Vprašanja za pogovor	98
<i>Moja draga Klementina</i>	98
Zgodba	99
John Ford	99
Subverzivni western	100
Vprašanja za pogovor	102
 ŽANRSKI FILM	 103
01. Uvod	105
02. Žanrski film	106
Melodrama	108
Komedija	109
Vestern	110
03. Študije primerov	112

<i>Vse, kar dovoli nebo</i>	112
Zgodba	112
Vse, kar dovoli nebo – ženski film in kritika družbe	112
Vprašanja za pogovor	114
<i>Apartma</i>	115
Zgodba	115
Apartma – od satire do parodije. Komedija zmešnjav	116
Vprašanja za pogovor	116
<i>Iskalci</i>	118
Zgodba	118
Iskalci – prevpraševanje mita	118
Vprašanja za pogovor	120
LITERATURA IN VIRI	124
SEZNAM FILMOV	125

Uvod

Poglavitna zavzemanja projekta pedagoško-andragoškega filmskega izobraževanja *Kino-katedra* so usmerjena v ponudbo prope-devtičnih vsebin, s katerimi naj bi gledalski izkušnji ob filmskih delih, ki temeljno izobraževalno funkcijo izpolnjujejo že s samo projekcijo, zagotovili še soočanje skozi neposredno interpretacijo, analizo oziroma razpravo. S pripravo predavanj, simpozijev, delavnic in ustreznih učnih gradiv si prizadevamo, da proces vzgoje, motivacije in mobilizacije pogleda postane predvsem kinematografska različica razvijanja kritične moči razsojanja in izobraževanja za svobodo duha.

Cilji in namen filmskega izobraževanja za mladostnike

V zadnjih nekaj letih je filmsko izobraževanje kot del splošne medijske vzgoje postalo ključni del kulture in znanja. Tako se ponekod po Evropi porajajo ideje in vzpostavljajo posamezni mehanizmi vključevanja filma v izobraževanje v razredu, predvsem pa privabljanja razredov v kino.

Po Unescovem kompandiju o vplivu umetnosti v izobraževanju se kakovostna umetnostna vzgoja ravna po naslednjih načelih: aktivno partnerstvo med šolskim

sistemom in zunanjimi organizacijami ter med učitelji in skupnostjo; odgovornost pri načrtovanju, implementaciji, ocenjevanju in vrednotenju; kombinacija razvoja skozi posamezne oblike umetnosti (izobraževanje v umetnostnih) z umetniškimi in kreativnimi pristopi k učenju (izobraževanje z umetnostmi); poudarek na sodelovanju, usposabljanje in izpopolnjevanje izobraževanja učiteljev, umetnikov in skupnosti; predvsem pa fleksibilno strukturiran kurikulum in povezanost med šolami.

Kot kažejo primerjalne analize, je sodelovanje med šolami in kulturnimi institucijami ponekod celo formalizirano – filmske institucije ponujajo programe za usposabljanje učiteljev, študijske priročnike za učitelje in učence ter vzpostavljajo sodelovanja med šolami in kinematografi, pripravljajo seminarje in delavnice ter razvijajo posamezne inovativne projekte.

V Veliki Britaniji ima Britanski filmski inštitut (BFI) že vrsto let z modelom »moving image media education« ključno vlogo pri razvoju in koordinaciji filmsko-vzgojnih predmetov, kar zgovorno priča o pomembnosti vzpostavitve aktivnega partnerskega odnosa med vzgojno-izobraževalnimi in kulturnimi institucijami.

Filmsko vzgojo v šolah v Sloveniji poznamo le kot del širše kulturno-umetniške vzgoje, ki jo izvajajo predvsem zunanje kulturne ustanove ali krožki na posameznih šolah. Količina in vsebina filmske vzgoje sta tako prepuščeni izbiri pedagogov, zato se zdi sodelovanje med vzgojno-izobraževalnimi ustanovami in zunanjimi kulturnimi institucijami ključnega pomena.

Program filmskega izobraževanja v Slovenski kinoteki sledi pomembnejšim ciljem kulturno-umetnostne vzgoje, prisotne v evropskih šolskih programih, kot so razvijanje umetnostnega znanja, razumevanje kulture (poznavanje kulturne dediščine), seznanjanje z raznolikostjo umetniških zvrsti, širitev razumevanja kulture in umetnosti, doživljanje umetniških del in spodbujanje kritičnega vrednotenja umetnosti.

Film sicer lahko nastopi kot zelo prikladen didaktični pripomoček, a z izobraževalnim programom pod okriljem *Kino-katedre* si prizadevamo film predstaviti in podajati kot umetnost, ki lahko ključno pripomore k otrokovemu in mladostnikovem razvoju kritičnega mišljenja, estetskega čuta in ustvarjalnih sposobnosti.

Kino-katedra za srednješolce

Teoretsko-analitično zasnovan izobraževalni program *Kino-katedre* v Kinoteki kot osrednji instituciji za ohranjanje in prikazovanje filmske dediščine ter razvoj filmske kulture v osnovi temelji na nizu filmskih projekcij (spoznavanje filma s filmsko izkušnjo, ki jo nudi dvorana Kinoteke), pospremljenih z dodatnimi kulturno-vzgojnimi aktivnostmi. Ob projekciji ponuja nabor predavanj, vezanih na analizo osnovnih filmskih izraznih sredstev, ki predstavljajo temeljni pogoj za razumevanje filmske umetnosti.

Program za srednješolce v prosti ponudbi se odvija v dopoldanskem času. Ob vsakem pojmovnem sklopu lahko šolske skupine izbirajo med tremi filmskimi študijskimi primeri. Uvodnemu predavanju tako sledita filmska projekcija izbranega filma oziroma študijskega primera ter pogovor o vnaprej pripravljenih problemskih sklopih. Za vsako predavanje je na voljo tudi izobraževalno gradivo. Gradiva so zasnovana tako, da v začetnih poglavjih jasno in jedrnato, podčrtano z drobnimi primeri, predstavljajo ključne osnovne pojme in elemente filmske govorice. Navadno postrežejo s sprehodom prek historičnega razvoja pojma, ki ga gradivo

obravnavajo, nato pa predstavljene pojme aplicirajo na filmske študijske primere.

Pri obravnavi pojma filmske montaže se tako najprej pomudimo pri začetkih *kontinuiranega gibanja*, omenimo Davida Warka Griffitha, ki je s *križno montažo* s preskoki med različnimi prizorišči »pretrgal«¹ prej nepretrgano dogajanje, zarišemo posamezne pojme ter postopke. Nadaljujemo s poglavjem o *filmskih ločilih*, h katerim sodijo razni vmesniki med *kadri* – od najenostavnejšega *čistega reza* pa vse do montažnih elementov vztrajanja dveh podob, h katerim sodi npr. *dvojna ekspozicija*. Od klasično-narativnih postopkov se tako premaknemo k revolucionarnim montažnim prijemom; slednje v dvajsetih letih prinese sovjetska montažna šola, ki velja za eno najprodnnejših. Zakladnico teoretskih, stilskih in formalnih značilnosti razgrnemo tudi s pomočjo študijskih primerov – najslavnejši film sovjetskega montažnega gibanja *Križarka Potemkin* (Bronenosec Potemkin, 1925) Sergeja Eisensteina predstavlja lep zgled dialektične montaže. Hitra dinamična ritmičnost montaže zaznamuje *Moža s kamero* (Čelovek s kinoaparatom, 1929) Dzige Vertova, ki sledeč temeljni tezi o *kino-očesu*, s prikazovanjem samega filmskega

procesa in uporabo posebnih učinkov, odraža moč medija filma, s *konstruktivno montažo* in psihološko motivacijo likov po *metodi Stanislavskega* pa se boste seznanili, če se boste odločili za film *Mati* (Mat', 1926) naslednjega velikega montažerja – Vsevoloda Ilarionoviča Pudovkina.

V analizi filmskega prostora in časa predstavimo film kot upodobitev določenega dogajanja oziroma razporeditev časovnih in prostorskih segmentov. Ko se v projektorju odvrti 24 sličic v sekundi, vidimo gibanje – ločena posnetka vzpostavita občutek *kontinuirane akcije*. Osnovne temeljne enote filmske govorice in časovno-prostorska razmerja med njimi, pa tudi nastavek za pogovor, bomo ponazorili na osnovi kano- ničnih filmskih primerov: sloviti francoski cineast Jean Renoir je v satirični drami *Pravilo igre* (La règle du jeu, 1939) povsem na novo definiral pomen sočasnih dogajanj v osnovni prostorski enoti – *kadru*, razpo- rejenih po *globini polja*. Mojster suspenza Alfred Hitchcock je v *Dvoriščnem oknu* (Rear Window, 1954) z gibanjem kamere preigral *lestvico planov* že v uvodni sekvenci, ta pa hkrati predstavlja lep zgled temeljne filmske operacije – *kadriranja*, ki določa, kaj je del

filmske podobe in kaj ostane zunaj nje, s pomočjo planov pa predstavljenim podobam podeljuje različne velikosti. S posameznimi časovnimi in prostorskimi komponentami se poigrava tudi veliki Orson Welles v formalno domišljenem in inovativnem prvencu *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941).

Z obravnavo filmske igre zarisujemo značilnosti *hollywoodskega studijskega sistema*, ki mu je tesno sledil in znotraj katerega se je izoblikoval *zvezdniški sistem*. Prek te tematike (za zdaj edine predvidene za srednješolske skupine v divaškem Muzeju slovenskih filmskih igralcev) spoznavamo koncept *zvezde* ter čar in mik posameznih zvezd, razne tipe igre v različnih historičnih obdobjih, posebnosti, ki so v filmsko igro prinesle posamezna filmska gibanja, igralske figure in slovite igralske metode. V drugem delu izobraževalnega gradiva oziroma predavanja se s študijskimi primeri posameznih vlog nekaterih slovenskih filmskih igralcev in igralcev, pospremljenih z inserti iz filmov, dotaknemo še slovenskega igralskega prostora. V insertu iz prvenca Boštjana Hladnika *Ples v dežju* (1961) sledimo žalostni usodi gledališke igralke, ki jo odigra Duša Počkaj, podobo moderne matere, ki jo

upodobi Štefka Drolc, bo nakazal film *Na papirnatih avionih* (1967) Matjaža Klopčiča, o karakternih vlogah bomo razpravljali ob Majdi Potokar kot gospodinjji Rozi iz Bevčeve popularne komedije *To so gadi* (1977), v pogovoru pa bomo ošvrknili tudi morda najpopularnejši lik, ki ga je odigral Polde Bibič – očeta Maleka v Klopčičevi politični farsu *Moj ata socialistični kulak* (1987).

V analizi fenomena avtorskega filma bomo pojem avtorstva podrobneje pojasnili skozi zgodovino francoske in angloameriške kritike. Francoski »novovalovci«, zbrani okrog revije *Cahiers du cinéma* (*Filmski zvezki*), so že ob koncu petdesetih pripisovali prvenstvo misli v podobah nad verbalno mislijo nekaterim ameriškim režiserjem – s tem so poudarjali, da se cineast lahko izrazi kot *avtor* tudi znotraj popularnega filma oziroma prisil producerskega ali studijskega sistema. Avtorske poteze treh ustvarjalcev – Jean-Luca Godarda, Nicholasa Raya in Johna Forda – pa bomo prepoznavali na osnovi njihovih del, in sicer Godardovega prvenca *Do zadnjega diha* (*À bout de souffle*, 1960), Rayevega političnega vesterna z glavno junakinjo *Johnny Guitar* (1954) ter Fordovega

subverzivnega vesterna *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine, 1946).

S potezami žanrskega filma, posameznih klasičnih tipov, njihovih potomcev in hibridov se bomo seznanjali ob študijskih primerih – družbenokritični melodrami *Vse, kar dovoli nebo* (All that Heaven Allows, 1955) mojstra melodram Douglasa Sirka, komediji zmešnjav *Apartma* (The Apartment, 1960) Billyja Wilderja ter ob Fordovem izvirnem vesternu z naslovom *Iskalci* (The Searchers, 1956).

V načrtu imamo tudi vzpostavitev spletne strani z interaktivnimi vsebinami (po modelu BFI), ki bi služila kot platforma, baza filmov, izobraževalnih gradiv, vsebin in tematik. Učiteljem bi služila kot pomoč pri načrtovanju posameznih učnih ur, s povezavami med izbranimi sekcijami in z njihovim rednim dopolnjevanjem pa bo nastajal filmski pojmovnik, ki bo prilagojen posameznim starostnim skupinam. V nadaljevanju bomo ponudili še vrsto gradiv, ki bodo obravnavala preostale *filmske žanre* in se, po zgoraj predstavljeni shemi, posvečala posameznim *zgodovinskim obdobjem*, ključnim mejnikom razvoja filmskega medija in najvidnejšim imenom ter dosežkom umetnosti gibljivih podob.

FILMSKI ČAS IN FILMSKI PROSTOR

01 Uvod

Realnost v filmu je posredovana z iluzijo – ko se zavrti 24 sličic (na 35-milimetrskem traku) v sekundi, vidimo gibanje (in ne presledkov med sličicami), ločena posnetka pa lahko vzpostavita občutek kontinuirane akcije. Čas film kot giblivo podobo pravzaprav opredeljuje.

Film kot upodobitev določenega dogajanja je v oblikovnem pogledu razporeditev časovnih in prostorskih segmentov. Na tem mestu velja omeniti, da je filmski čas dvojen: poznamo *ekranski* (mehansko izmerljivi čas – dolžina filma) ter *akcijski* (čas, v katerem poteka v filmu predstavljeno dogajanje); slednji se le redko ujema z ekranskim časom. Lep zgled povedanega je začetni niz sekvenc v filmu *Državljan Kane* – uvodna sekvenca pokaže palačo Xanadu in Kanovo smrt, v

naslednji mediji poročajo o veličini pokojnika, tretja prinaša uredništvo nekega časopisa, v katerem se namenijo raziskati skrivnost Kanove poslednje besede ... Tako se v približno dvanajstih minutah filmske projekcije odvrtita dva dneva v filmskem dogajanju.

Ključne prostorske in časovne razsežnosti filma bomo v izobraževalnem gradivu ob spoznavanju posameznih osnovnih enot filmske govorice in odnosov, ki se vzpostavljajo med njimi, z nastavki za pogovor predstavili tudi na primeru treh velikih, kanoničnih filmov: formalno domišljenega in inovativnega prvenca Orsona Wellesa *Državljan Kane*, satirične drame *Pravilo igre* slovitega francoskega režiserja Jeana Renoirja in *Dvoriščnega okna* mojstra *suspenza* Alfreda Hitchcocka.

02 Osnovni pojmi

Za nadaljnje razumevanje časovnih in prostorskih odnosov, ki gradijo film, je treba že na samem začetku definirati nekaj osnovnih pojmov.

Celoto filma iz vseh negibnih in gibljivih, prostorskih in časovnih elementov naredi *montaža*, ki je pravzaprav miselni proces – po Robertu Bressonu se mora slika »v stiku z drugimi slikami spremeniti, tako kot se barva v stiku z drugimi barvami. Modra ob zeleni ni ista kot ob rumeni, rdeči«¹ – film pa postane mentalni objekt, namenjen sprejemu oči in možganov.

Najmanjši materialni delček filma je sličica z vrednostjo ene štiriindvajsetinke sekunde (natančno toliko časa se zadrži pred svetlobnim snopom projektorja), ki se imenuje *fotogram*.

Osnovna prostorska enota je *kader*, pomeni pa vse tisto, kar ostane znotraj robov filmske podobe. *Kadri-ranje* oziroma *določanje kadra* ustvarja svojevrstno zaprto množico, katere deli učinkujejo med seboj (vzajemna kompozicija), se prerazporejajo glede na

spremenjeno gledišče in komunicirajo s svojo zunanostjo. K *zunanosti polja* sodijo elementi, ki jih kader odreže.

Kot je kader osnovna prostorska enota filma, je osnovna gibljiva enota *plan* – Gilles Deleuze je gibljivost filmske podobe izenačil s *planom* (= prevodnik med prostorsko operacijo kadriranja in časovno razsežnostjo gibanja samih filmskih podob, ki jo v film nepovratno prinaša montaža; če so kadri negibni rezi, tedaj je plan gibljiv brez celote) in ga tako povzdignil v temeljno enoto filma: »Na splošno ima plan eno plat obrnjeno proti množici, katere spremembe med deli prevaja, drugo plat pa ima obrnjeno proti celoti in izraža njeno spremembo. Od tod izhaja položaj plana, ki bi ga lahko abstraktno definirali prav kot posrednika med kadri-ranjem množice in montažo celote.«²

Določitev plana (fr. *decoupage*) se imenuje *razrez* – statični kader in dinamični plan se stikata na točki reza – tukaj se srečata izrez kadra kot roba in razrez na plane kot slutnja montaže.

1 Pelko, Stojan: Filmski pojmovnik za mlade. Ljubljana, Aristej, 2005, str. 42.

2 Deleuze, Gilles v Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 43–44.

Prizor je časovno kontinuirano dogajanje na istem kraju v enem ali več kadrih, ki ga pokažejo z različnih vidikov. Sledi *sekvenca*, ki je relativno samostojen pripovedni odlomek filma, sestavljen iz več prizorov; lahko je tudi epizoda – npr. v filmih, kjer je poigravanje s filmskimi ločili zelo izrazito, se navadno uporabi napis, ki loči dve poglavji oziroma epizodi.

Pojmovna zveza *kader/protikader* pomeni, da imamo najprej eno vidno polje, nato pa dve (gre za filmski način uprizorjanja pogovora dveh ljudi, ki se gledata iz oči v oči, mi pa ne preskakujemo od enega k drugemu, ampak ostajamo v eni polovici prostora, lahko vidimo tudi del hrbta enega sogovornika, medtem ko drugega gledamo v obraz); v nasprotnem primeru, če kamera ne pokaže protikadra, se pri gledalcu pojavi slutnja strahu; v *Dvoriščnem oknu* npr. Hitchcock gradi filmsko napetost tako, da nemalokrat dejanja, ki se odvijajo pred očmi invalidnega fotografa, zaslutimo najprej v njegovih očeh.

Posebna značilnost kadra je *globina polja*, pri kateri je kader po zaslugi več plasti slike, dosežene z globinsko ostrino širokokotne fotografije in perspektivistično kompozicijo,

izvotljen navznoter; *globinsko ostrino*³ oz. fotografijo z globinsko ostrino, pri kateri je izostrenih več globinskih ravnin, povezujemo predvsem z nekaterimi filmi iz štiridesetih let, kot vzorčna primera globine polja se ponujata filma *Državljan Kane* in *Pravilo igre*.

O *planu-sekvenci* govorimo, kadar plan doseže časovne in sporočilne razsežnosti cele sekvence, pri čemer se lahko spremenjajo robovi kadra (in sam prostor), potujeta pa kamera in naše oko. Gre za plan (v pomenu »gibljivega reza«), ki popelje skozi več planov (v pomenu »lestvice planov«); prostor in čas zgošča v enoten blok in tako razpira tridimenzionalnost.

Da bi razumeli, kako nas plan-sekvenca znotraj iste časovne nepretrgane zveze premika od plana do plana, moramo pojasniti tudi lestvico planov. Kot smo povedali, razumemo plan kot gibljivo enoto filmske pripovedi in kot tako zavezano časovni razsežnosti.

Plane lahko razdelimo v lestvico planov, pri kateri se filmski prostor strukturira glede na človeško telo v njem:

3 Takšna uporaba objektiva kamere in osvetljave, pri kateri so bližnji in bolj oddaljeni plani enako ostri.



Framing heights for the human figure

This exterior long shot (a) from *It Happened One Night* (1934) places Ellie Andrews (Claudette Colbert) and Peter Warne (Clark Gable) in their setting. An interior long shot (b) is often an establishing shot, showing the space in which the scene will take place. From there the scene can cut to a medium two-shot (c) of both characters, a close medium two-shot (d), or a medium shot (e), close shot (f), or close-up of either player (g).

- *daljni, splošni* (imenujemo ga tudi *total*) – telo je del splošnega okolja (glej skico a na sliki 1),
- *srednji splošni, srednji* – telo je postavljeno v središče podobe (vidimo ga od glave do pete; skici b in c),
- *srednji bližnji* (ali *ameriški*) – od pasu navzgor (skici d in e),
- *bližnji (veliki) plan* – obraz (f in g) in
- *detajl* (npr. le ustnice, prsti itn.).

Kamera lahko preigra vso lestvico planov, z gibanjem kamere pa so kadri postali daljši in meje med njimi vse bolj zabrisane. Ko kamera na svoji poti preigra lestvico planov, imenujemo to gibanje *travelling*⁴.

Prostorske in časovne razsežnosti filma se prepletajo tudi v filmskih ločilih (*rez, prehodi, smeri gibanja, ...*), ki jih bomo zaradi njihove vloge v procesu montaže spoznavali v izobraževalnem gradivu o filmski montaži.

4 Vožnja kamere.

03 Filmski čas in filmski prostor

Za lažje predstavljanje načinov, s katerimi se film vzpostavlja v časovni in prostorski razsežnosti, se je treba ozreti na sam začetek ...

Prvo desetletje zgodnjega filma⁵ je zaznamoval izraz *film atrakcije*. Zgodnji filmi so kot atrakcijo prikazali tehnične zmožnosti novega filmskega medija, spektakel človeških podob, prizore iz narave, čarodej Georges Méliès je npr. presenečal z razkošnostjo scene.

Zgodnji filmi so navadno prikazovali eno samo sličico ali zaporedje, niz sličic/scen, posnetih od spredaj oziroma statično kot fotografije, odrske predstave. Dokler je film obstajal v enem samem posnetku, ni poznal časovne povezanosti ali sočasnosti dogodkov.

Predstavljeni dogodek (npr. Lumièrov prihod vlaka na postajo iz leta 1895) se je odvil v enem samem kadru oz. posnetku.

Takrat so režiserji dogajanje predstavljali na enem samem prostoru. Enotni zorni kot prikazovanja je potreboval od dogajanja oddaljeno kamero, kar je pomenilo, da so se nastopajoči posvečali predvsem igri teles, ne

pa ustvarjanju značajev likov. Bližnji posnetki (veliki plani) so služili kot posebna zanimivost ali komični vložki. Filmi so se takrat prodajali kot polizdelki, med samim prikazovanjem pa so nato dobivali svojo končno podobo – vrteli so jih z različno hitrostjo, premontirali so jih ali kaj izrezali, zamenjali, pobarvali, dodajali glasbo in zvočne efekte, nekatere so pospremiili s komičnimi ali čarovniškimi vložki.

Po zgodnji stopnji prehodnega obdobja se je v filmu vzpostavila prostorska povezanost – samostojne sličice so se umaknile prostorski združitvi posameznih, med seboj povezanih posnetkov, kar je pogojevalo tudi drugačen časovni prikaz: sosledje, hkratnost in notranjo vzorčnost prikazanih dogodkov. Atrakcije (npr. obrati kamere, subjektivni kadri, veliki plani), ki so prej nastopale kot element estetike, so se zdaj podredile razvoju pripovedi. Pripovedna nepretrganost je kmalu vključevala tudi izmenjavo bližnjih prostorov in prečni prerez vzporednega dogajanja. Do leta 1908 so se francoski in ameriški filmi prilagodili vzorčnemu traku pripovedi in se naslonili na ponavljanje, zavlačevanje, prese- nečenje, stopnjevanje napetosti in zaključke.⁶

⁵ Če bi želeli na grobo definirati posamezna obdobja razvoja medija filma, bi med leti 1895 in 1918 uvrstili zgodnji film, sledilo je desetletje poznega nemega filma, zvočni film se je začel razvijati leta 1926 (do 1945), z letom 1946 (do 1960) je nastopil povojni film, od leta 1960 pa nastaja sodobni film.

⁶ Cook, Pam: *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Slovenska

Torej, za razliko od filma, ki je obstajal v enem samem posnetku, že dva kadra vzpostavita odnos, ki je lahko *sočasne* narave – dogodek ali dejanje, prikazano v drugem kadru, poteka v istem času (istočasno) kot dogodek ali dejanje v prvem kadru, a le s to razliko, da se dogodek v drugem kadru vrši na drugem kraju (kar imenujemo griffithovska oziroma križna montaža); v primeru *kontinuiranosti*⁷ je drugi kader nadaljevanje dogajanja prvega kadra; pri *elipsi*⁸ drugi kader spet predstavi nadaljevanje dogajanja iz prvega na način, da izpusti daljši ali krajši časovni presledek.

Kot smo že omenili, je film časovne odnose vzpostavil, ko se je izoblikoval kot pripoved. Takrat je razvil dvojno časovnost: t. i. *diegetski* čas⁹ – gre za kronološki (linearni¹⁰) čas zgodbe, o kateri film pripoveduje, in *narativni* (pripovedni) čas.

kinoteka in UMco, 2007, str. 4–6.

7 Nepretrganost, neprekinjenost.

8 Izpustitev določenih prizorov ali odlomkov dogajanja.

9 Izraz izvira iz pojma diegeza, ki v najširšem smislu zajema vse, kar učinkuje na razumljivost filmske zgodbe in zasnovo sveta, ki ga film upodablja; tj. vse kar je v filmu predstavljeno: čas, prostor, prizorišče, osebe in ostale pripovedne elemente – tudi tiste, ki jih ne vidimo, vendar iz zunanjosti polja vplivajo na dejanja filmskih likov.

10 Linearnost – način pripovedi, ki poteka z jasnimi

Med diegetskim in narativnim časom se vzpostavljajo različna razmerja:

1. dogodki so lahko *sočasno* predstavljeni: npr. z globino polja, ki omogoča sonavzočnost dveh ali več motivov v istem kadru, z zasukom oziroma gibanjem kamere¹¹ (npr. kamera z odmikom od pravkar prikazanega prizora razkrije, da gre za snemanje filma, ali da določen prizor nekdo na skrivaj opazuje) in z glasom v *offu*¹² (npr. komentatorski glas poroča o tem, kaj počne lik, medtem ko ga gledamo v prizoru);
2. zaporedni dogodki v filmski zgodbi so sočasno predstavljeni npr. tako, da se v aktualnem prizoru pojavijo posnetki prejšnjih ali prihajajočih dogodkov;
3. sočasni dogodki so predstavljeni zaporedno – križna montaža (npr. kadri lika pod tušem se izmenjujejo s kadri z vlomilci, ki se plazijo v hišo); in

motivacijami vzrokov in učinkov, brez odlogov in ovinkov.

- 11 Vtis spreminjajočega se kadriranja prizora, običajno je učinek dejanskega gibanja kamere, lahko pa ga povzročijo tudi zum in določeni posebni učinki.
- 12 Glas, ki nima svojega vira v filmski sliki oz. v prikazanem dogajanju, vendar domnevno izhaja iz prostora zunaj kadra (zunanost kadra).

4. zaporedni dogodki so v diegezi zaporedno predstavljeni – gre za prevladujoč način, ki pozna več variacij; zaporedni dogodki v zgodbi ali diegezi so v pripovedi lahko tudi izpuščeni, lahko so le omenjeni ali nakazani, npr. s fotografijo (fotografija liku obudi spomin na otroštvo).¹³

Ko pripoved sledi zaporednim dogodkom, pri gledalcu navadno ustvari napeto pričakovanje nadaljevanja, učinek suspenza (filmske napetosti) pa je lahko dosežen tudi z elipso oziroma nepopolno predstavitevijo (preteklega ali sedanjega) dogodka (primer: *Dvoriščno okno*).

¹³ Vrdlovec, Zdenko v Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: Filmski leksikon. Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 112–113.

04 Študije primerov

DRŽAVLJAN KANE

(*Citizen Kane*) ZDA, 1941, čb, 119'

režija: Orson Welles

scenarij: Orson Welles, Herman J. Mankiewicz

fotografija: Gregg Toland

glasba: Bernard Herrmann

montaža: Robert Wise

igrajo: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Agnes Moorehead (Kanova mati), Everett Sloane (Bernstein), George Colours (Thatcher), Ruth Warrick (Emily), Dorothy Comingore (Susan Alexander), Ray Collins (Gettys), William Alland (Thompson), Paul Stewart (Raymond), Harry Shannon (Kanov oče), Buddy Swan (Kane kot deček)
produkcija: RKO Radio

Zgodba

Skozi oči novinarja Jerryja Thompsona se izrisuje biografija denarnega mogotca Charlesa Fosterja Kana (Orson Welles) po njegovi smrti. Bil je zelo vpliven lastnik časopisne mreže v Združenih državah Amerike, veljal je za kralja medijev in pionirja senzacionalističnega pristopa k oblikovanju javnega mnenja. Biografija obsega tako meteorski

vzpon kot tudi tragični razkroj njegovega osebnega življenja. Prične se z besedo, ki jo je Kane izrekel na smrtni postelji – »rožni popek«. Zaradi slednje se začne prava novinarska gonja – Thompson poskusi izprašati Kanovo drugo ženo, Susan Alexander (Dorothy Comingore), zdaj alkoholičarko in lastnico majhnega kluba, a noče odgovarjati na njegova vprašanja. Thompson zato poišče podatke o Kanovi mladosti v dnevniku Walterja Parksa Thatcherja, pokojnega bankirja in varuha mladega Kana. Skozi razne raziskovalne prijeme pa se izrisujejo obrisi glavnega junaka ...

Globinska ostrina

Večina filmskih teoretikov, zgodovinarjev in kritikov meni, da je prvenec čudežnega dečka Orsona Wellesa izumil posamezna sredstva filmske govornice, kot jih poznamo danes, tista, ki so že obstajala, pa izpilil do popolnosti.

Film ponuja stilistično virtuoznost, oporekanje in spretno poigravanje s konvencijami (pravili) *studijskega sistema*¹⁴ oziroma s *hollywoodskim filmom* – Welles, izhajajoč

¹⁴ Studijski sistem velja za eno od osnov, na katerih se vzpostavi film kot medij.

iz radikalnega gledališča in radia, se je po metodah in poetiki s svojimi deli močno razlikoval od preostalih režiserjev oziroma studijskih izdelkov tistega časa. Veliki francoski mislec André Bazin¹⁵ ga je proglasil za začetnika novega obdobja filma.

V Wellesovem prvcu lahko prepoznamo mnoge za tisti čas inovativne elemente. Mednje sodi kompleksna pripovedna zgradba – dogodki, povezani z glavnim junakom, so prikazani z več perspektiv, uporabi tudi vrsto prič (avtorja je navdahnili roman *Srce teme* Josepha Conrada). Prav tako je domišljena tudi uporaba zvoka, ki ne izhaja izključno iz realnosti, ampak je zvok tudi umetno proizveden, pogosto zasnovan na nenavadnih elipsah, s katerimi so izvedeni časovni in montažni prehodi.

Premik je zaznati tudi na povsem tehnični ravni, saj je simbolne učinke dosegal z inovativnimi filmskimi tehnikami, in sicer z uporabo fotografije z globinsko ostrino – s *širokokotnimi objektiv*¹⁶, s spodnjimi *snemalnimi koti*¹⁷

in skonstruiranimi stropi (nujni zaradi globine polja), s kadri z zasukom navzgor, z osvetlitvijo od spodaj, dolgimi kadri z vožnjami kamere, prekrivanjem dialogov, hitrimi *panoramami*¹⁸ (npr. sekvenca z zakoncema).

Državljan Kane se ponaša z dotlej nikoli videno globino polja. Fotografija z globinsko ostrino, pri kateri je izostrenih več globinskih ravnin (s pomočjo optičnega kopiranja sta z direktorjem fotografije Gregom Tolandom kombinirala ločene posnetke v različnih planih, toda z enako ostrino), je nastopila v funkciji podčrtavanja dramatičnih trenutkov, še posebej v odnosih med posameznimi liki.

Slednje se npr. zelo nazorno odraža v prikazovanju odnosa med Kanom in ženo Susan Alexander, ki se vse bolj krha. Vedno večja razdalja in odtujenost med zakoncema se poleg globinske ostrine v kombinaciji s kadri/protikadri slika tudi z osvetljavo (Welles je eksperimentiral tako z lečami kakor s svetlobo) in zvokom.

15 »Oče« filmske teorije.

16 Objektiv s kratko žariščno razdaljo, s širokim vidnim kotom in močno globinsko ostrino; poudari objekte v ospredju, obenem pa zaradi širkega kota ne izgubi njihovega ozadja.

17 Pozicija kamere v odnosu do predmeta, ki ga snema;

če ga kaže od spodaj navzgor, gre za spodnji snemalni kot.

18 Zasuk. Način gibanja kamere, ki se suče okrog svoje vertikalne osi na desni ali na levo ter tako preiskuje prostor.



Slika 2: *Državljan Kane*: globinska ostrina

Vprašanja za pogovor

- Katere inovativne tehnike je uporabil Welles?
- Kakšno vlogo ima globinska ostrina? Kaj izraža?
- Na kakšen način se pripoveduje zgodba? Ali je podana linearno ali prizori preskačujejo v preteklost ali prihodnost?
- Kakšno je vloga kadra/protikadra?
- Kako je prikazan odnos med Kanom in njegovo ženo?

Zanimivosti

Premiero je film doživel davnega 1. maja 1941, leta 1962 pa ga je prestižna britanska filmska revija *Sight & Sound* razglasila za najboljši film vseh časov. Glasovanje so ponovili vsakih 10 let – in vedno je zmagal *Kane*.

Film je bil devetkrat nominiran za oskarja, nagrajen je bil le scenarij.

Orson Welles

Rojen leta 1915 v Wisconsinu, umrl leta 1985 v Hollywoodu. Že v otroštvu so ga prepoznavali kot izjemno nadarjenega. Svojo kariero začne v gledališču, nato nastopa na Broadwayu, kmalu se preizkusi tudi na radiu kot voditelj, scenarist in producent.

Svetovno znan postane, ko 30. oktobra 1938 na radiu predvaja igro *Vojna svetov*. Ta v slogu poročil zelo prepričljivo opisuje invazijo Marsovcev in povzroči paniko med poslušalci, ki preslišijo uvodno razlago, da gre za izmišljeno vsebino. Uspeh *Vojne svetov* mu odpre vrata v Hollywood, kjer se preizkusi v več vlogah. Zaslovi s svojim prvim *Državljan Kane*, ki ga mnogi kritiki (še vedno) proglašajo za najboljši film vseh časov. Pri filmu je sodeloval kot scenarist, producent, režiser in igralec. Sledi zelo uspešen film *Veličastni Ambersonovi* (The Magnificent Ambersons, 1942), a producenti postajajo vse bolj sumničavi do Wellesovih avtorskih projektov, on pa si prizadeva ponoviti uspeh svojega prvenca in išče producente tudi zunaj hollywoodskega studijskega sistema, vrača se h gledališču. Nekateri njegovi filmi ostajajo nedokončani – *Don Kihot* (Don Quixote), *Druga stran vetra* (The Other Side of the Wind). Po Shakespearu je posnel filme *Macbeth* (1948), *Othelo* (Othello, 1952), *Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight/Campanadas a medianoche, 1966); v omenjenih delih se je preizkusil tudi kot igralec shakespearevskega kova. Med pomembnejša Wellesova dela sodijo še *Tujec* (The Stranger, 1946), *Dama iz Šanghaja* (The Lady from Shanghai, 1947), *Dotik zla* (Touch of Evil, 1958), *Tretji človek* (The Third Man, 1949) in *Človek za vse čase* (A Man for All Seasons, 1966).

PRAVILO IGRE

(*La règle du jeu*); Francija, 1939, čb, 112'

režija: Jean Renoir

scenarij: Jean Renoir

fotografija: Jean Bachelet

glasba: Roger Désormières po partiturah W.

A. Mozarta, Pierra Alexandra Monsignyja, Camillea Saint-Saënsa, Johanna Straussa

montaža: Marthe Huguet, Marguerite Renoir

igrajo: Marcel Dalio (Robert de la Chesnaye), Nora Gregor (Christine), Jean Renoir (Octave), Roland Toutain (André Jurieux),

Mila Parély (Geneviève de Marras), Paulette Dubost (Lisette), Julien Carette (Marceau), Gaston Modot (Schumacher), Pierre Magnier (general), Eddy Debray (Corneille), Pierre Nay (Saint-Aubin), Odette Talazac (gospa de la Plante), Richard Francoeur (la Bruyère), Claire Gerard (gospa Bruyère), Léon Larive (kuhar)

produkcija: Société de production des films de Jean Renoir/Nouvelle edition française

Zgodba

Mlad junaški vojni pilot André Jurieux (Roland Toutain) je zaljubljen v Christine de la Chesnaye (Nora Gregor), ženo premožnega aristokrata Roberta de la Chesnyja (Marcel

Dalio). Ta ravno poskuša prekiniti razmerje z ljubico. V svojem podeželskem dvorcu priredi lovsko zabavo, katere se poleg njega in žene udeležijo še njegova ljubica, zaljubljeni pilot in pilotov prijatelj Octave. Poleg peripetij v višjih slojih potekajo tudi intrige med služabniki. Ljubezenski zapleti dosežejo vrhunec v dolgem in živahnem prizoru grajske zabave, ko liki zapuščajo eno in vstopajo v drugo sobo ter razdirajo ali navezujejo razmerja. Na dvoru se tako zariše napeta, tragikomična kritika dekadentne evropske buržoazije tik pred začetkom druge svetovne vojne.

Postavitev likov v prostor/globinska ostrina

Jean Renoir je povsem na novo definiral pomen sočasnih dogajanj v istem kadru, razporejenih po globini polja. S pomočjo fotografije z globinsko ostrino in z gibljivo kamero prikaže skladen prostor, ki ga odkriva kamera; pri tem se zdi, da ljudi in posamezne predmete odkriva mimogrede, po naključju. Z gibanjem kamere povezuje gledalce in prostor, kamera pa po Bazinu v Renoirjevih filmih odigra vlogo »nevidnega gosta«.

Film kaže na avtorjevo vse večje zanimanje za skupne točke in razpotja umetnosti (umetnega) in življenja (realnosti). Renoir

s filmom razvije nov model realizma – z daljšimi kadri in z bolj gibljivo kamero (kat zamenjavo za montažno razčlenitev prizora) povečuje celovitost in nepretrganost samega dela. V zamenjavi perspektive znotraj iste scene, z gibanjem kamere in s *subjektivnimi kadri*¹⁹ opazovalca in opazovanega pa se odražajo povsem modernistične težnje.²⁰ Z globinsko ostrino vzpostavlja in ohranja zapletena razmerja med nemalo osebami, premikajočimi se po *interierju*²¹ in *eksterierju*²² glavne lokacije. Ameriški teoretik Paul Schrader si je zastavil vprašanje, kako posneti situacijo s tolikimi ljudmi: »*Kot nor blokiraš igralce, kot nor jih vodiš iz kadra, jih spremljaš in se vračaš z drugimi /.../ Namesto da bi se Renoir približal, ima skupinski posnetek, približa kamero na dvojico, jo obrne z enim od likov in vas privede do nečesa drugega. Zelo podobno*

19 Kader, posnet s pozicije, ki jo domnevno zaseda gledajoča oseba, in kaže tisto, kar naj bi ta gledala: običajno mu sledi ali predhaja kader z gledajočo osebo.

20 Modernizem je gibanje v literaturi in umetnosti 20. stoletja, ki je poudarjalo esterske inovacije. Tematsko ga privlačijo nove tehnologije, mestno življenje in problemi posameznikove identitete.

21 Notranjost.

22 Zunanost.

tistemu, kar je počel Welles.«²³ A »*Renoir uporablja tehniko globinske ostrine varčneje in bolj rahločutno od Wellesovega razsipništva v Državljanu Kanu. Pravzaprav postane sestavni del njegovega značilnega kadriranja in premikov s kamero, ki jo Renoir uporablja za opisovanje zapletenih odnosov med liki.*«²⁴

Zgleden primer slednjega je prizor, v katerem se gozdar Schumacher v kuhinji sooči s partnerico Lisette. Ta se je zapletla v afero z divjim lovцем Marceaujem, katerega je prisiljena skriti v sosednjo sobo, ko se pojavi Schumecher. Slednji se z Lisette sreča ob vzhodju stopnic v ospredju, nato pa se premakne h kuhinjski mizi v ozadju. Nasprotni kot ju nato spet postavi v ospredje, medtem ko kaže Marceauja, ki se hoče odkrasti v zadnji del prostora. V obeh kadrih sta izostrena prvi in drugi plan, tako da se vzpostavijo in nato potrdijo prostorska razmerja, hkrati pa se ob Marceaujevem poskusu pobega vzpostavi komična napetost.

Podobno ostrino film dosega tudi v prizoru, v katerem vstopi v hišo letalec

23 Cook, Pam: *ibid.*, str. 150.

24 Allen, Michael v *Ibid.*



Slika 3: Globinska ostrina v *Pravilu igre*

Jurieux. Ko kamera zaokroži za dvema od glavnih igralk in pokaže Andréja na pragu, vidimo, kako se Lisette in Schumacher odzoveta na njegov prihod. V nadaljevanju se pri nasprotnih vratih pojavijo še druge osebe, ki se sprehodijo iz ozadja in pridružijo glavni skupini, zgrinjajoči se tik pred kamero. Prostorski plani so spet izostreni in dajejo vtis skupine enakovrednih oseb. Ko se prizor konča, se akcija osredotoči na gostiteljico Christine, postavljeno v ospredje; ta pripoveduje o svojem prijateljstvu z Andréjem, ki stoji za Christine v pol razdalji – njegova podoba je zamegljena, dokler se ona ne premakne nazaj k njemu in ju kamera izostri: »*Ostrenje je očitno povezano s prikazom spominjanja in sprejemanja, ki je predmet dogajanja.*«²⁵

»Pravila igre« – družbene razlike

Eno izmed možnih dojemanj *Pravila igre* je, da ga beremo kot zapleteno raziskavo družbenih razlik. Ta se odvija med hišno zabavo, kjer se zberejo gostje iz visoke družbe, katerih ljubezenske spletke se zrcalijo v vzporednih dejavnostih med služabniki, nastala protislovja ostajajo nerazrešena.

²⁵ Ibid.

Sam avtor je film oklical za »veselo dramo«, v njej pa na ciničen način prikaže nasprotje med delavskim razredom in propadajočo aristokracijo proti koncu 30. let. Slednje se loti s kritičnega vidika, a hkrati tudi s človekoljubno občutljivostjo, kar je tipično za njegove filme.

Avtorjevo zanimanje za igro in gledališka pravila, ki prežemajo ves njegov opus, so v tem delu še posebej pomembni, saj postanejo del tematske strukture.

Vprašanja za pogovor

- Kakšno funkcijo ima globina polja?
- Na kakšen način so postavljeni liki v prostor?
- Na kakšen način avtor zariše like in gradi njihove značaje?
- Na kak način sledi kamera likom?
- Na kakšen način se povečuje filmska napetost?

Zanimivosti

Čeprav film velja za mojstrsko delo, ga je obcinstvo leta 1939, ko je bil premierno prikazan, slabo sprejelo. Eden izmed gledalcev je celo prižgal časopis in skušal zanetiti požar v kinematografu, kjer so film vrteli.

Pravilo igre je vplivalo na režiserje slovitega francoskega *novega vala*²⁶ (na primer François Truffaut in Alain Resnais) in še posebej na režiserja Clauda Chabrola, od ameriških ustvarjalcev pa predvsem na Roberta Altmana – film *Gosford Park* (2001), povzet po Renoirjevi zgodbi, je dobil oskarja za najboljši scenarij leta 2002.

Jean Renoir

Rojen leta 1894 v Parizu, umrl leta 1979 na Beverly Hillsu. Sin slikarja Augusta Renoirja se najprej na očetovo pobudo ukvarja s keramiko, kmalu pa se začne zanimati za film. Med prvo svetovno vojno služi pri zračnih silah. Navdušuje se nad filmi Charlieja Chaplina, osebno pa ga usmerijo predvsem dela Erica von Stroheima.

Renoir je imel dolgo filmsko kariero – od nemih del v dvajsetih in vse do šestdesetih let –, njegovi najpomembnejši filmi pa sodijo v trideseta leta prejšnjega stoletja. Snemal je tematsko različne filme, med zgodnjimi lahko izpostavimo *Psico* (La Chienne, 1931), v kateri je vpeljal številne elemente, kasneje značilne za njegova dela, in sicer *globinsko mizansceno*²⁷, dinamično gibanje

kamere in nepričakovane spremembe vzdušja, ter film *Toni* (1935), ki velja za pomembnega predhodnika italijanskega neorealističnega gibanja. Sredi tridesetih je posnel nekaj filmov pod vplivom levičarske Ljudske fronte: *Življenje pripada nam* (La vie est à nous, 1936) in *Marseljezo* (La Marseillaise, 1938), nedokončan *Izlet* (Partie de campagne, 1936), v katerem je elegantno ujel ravnotežje med humornim in tragičnim, ter *Veliko iluzijo* (La grande illusion, 1937), ki tematizira pacifizem in ima toliko večji pomen, saj je bila posneta ravno v času, ko je se je približevala vojna z Nemčijo. Po okupaciji Francije odide za desetletje v ZDA. Vrnitev v domovino označuje tudi premestitev tematskega poudarka na kulturno zgodovino skozi oživljanje preteklosti.

V njegovih delih lahko prepoznavamo razne reference, tudi citate in poklone drugim vejam umetnosti – književnosti (znotraj nje posebej naturalizmu), gledališču (komedija dell'arte), slikarstvu (impresionizem), zaradi jedrnatosti in jasnosti izražanja pa ga prištevajo med klasike in kultne avtorje klasičnega pripovednega stila. Bil je tudi pionir tehnike dolgih kadrov, ki je se je širše razmahnila v štiridesetih. Pri tej tehniki kamera nenavadno

objekti, ki so kameri najbližji, in tistimi, ki so od kamere najbolj oddaljeni; vsak od teh objektov je lahko v žarišču.

26 Francosko filmsko gibanje proti koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let.

27 Globinski prostor – razporeditev (mizanscenskih) elementov, pri kateri gre za precejšnjo razdaljo med

dolgo počiva na liku, ne da bi rezala dogajanje, nato pa mu navadno sledi z gibanjem.

Med druga pomembnejša dela sodijo: *Gospa Bovary* (Madame Bovary. 1934), *Ženska na obali* (La femme sur la plage, 1947) in *Zajtrk v travi* (Le déjeuner sur l'herbe, 1959). S svojimi deli je navdihoval mnoge režiserje, med drugim je vplival na Fritzja Langa ter na mnoge pripadnike francoskega novega vala in neorealiste.

DVORIŠČNO OKNO

(*Rear Window*); ZDA, 1954, barvni, 112'

režija: Alfred Hitchcock

scenarij: John Michael Hayes po zgodbi Cornella Woolricha

fotografija: Robert Burks

glasba: Franz Waxman

igrajo: James Stewart (L. B. Jeff Jefferies), Grace Kelly (Lisa Fremont), Thelma Ritter (Stella), Wendell Corey (inšpektor Thomas Doyle), Raymond Burr (Lars Thorwald)

produkcija: Paramount

Zgodba

Fotoreporter Jeff Jefferies (James Stewart) je zaradi zlomljene noge priklenjen na invalidski voziček in ujet v svojem majhnem, soparnem stanovanju v New Yorku. Kratkočasi se s klepetanjem z negovalko Stello (Thelma Ritter) in dekletom Liso Fremont (Grace Kelly), razvajeno svetovljanko, ki mu očitno izkazuje zaljubljenost, glede česar sam zavzema precej neodločen položaj. Zaradi dolgočasje prične skozi okno z daljnogledom opazovati dogajanje v stanovanjih sosednje hiše na drugi strani dvorišča. Z voajerizmom spoznava in analizira življenje

tipičnih mestnih prebivalcev, še posebej ga zanima usoda trgovskega potnika Larsa Thorwalda, ki očitno nima srečnega zakona. Ko neke nemirne, vroče noči Thorwaldova soproga izgine, Jeff posumi, da je bil priča umoru. Odslej vso svojo skrb posveča le še temu, da bi dokazal umor in razkrinkal morilca. V preiskovanje poskusi vplesti inšpektorja, a znatno bolj uspešen je pri dekletu Lisi, ki pri razreševanju skrivnostnega izginotja z veseljem priskoči na pomoč.

Subjektivna struktura

Veliko Hitchcockovih filmov obravnava dejanje gledanja in vohunjenja. Izmenjava pogledov omogoča posamezne prizore obsedenosti, fobije ipd., v katere so vključeni vsi – tako liki, kot tudi avtor in občinstvo.

Dvoriščno okno je svojevrsten filmski poskus – levji delež je narejen po metodi dokumentarnega filma, in sicer posnemanja skrite kamere. Prizori iz sosednje hiše izhajajo z gledišča glavnega junaka Jeffa, kar imenujemo *subjektivni kader*²⁸. Dramatične

trenutke ustvarijo tisti dogodki, ki jih pravzaprav ne vidimo – Hitchcock gradi filmsko napetost tako, da dejanja, ki se odvijajo pred očmi hendikepiranega fotografa, nemalokrat zaslutimo najprej v njegovih očeh; tak režijski postopek ustvarja vtis izjemne prepričljivosti, hkrati pa venomer pospešuje filmsko napetost.

Pozornost se ohranja z vse jasnejšim nadzorom nad usodami sosedov, ki se gibljejo od humornih, konfliktnih, pa vse do dramatičnih. Avtor se osredotoča na čustveno življenje likov in s sestavljanjem posameznih koščkov mozaika ironično zariše tipične žensko-moške odnose.

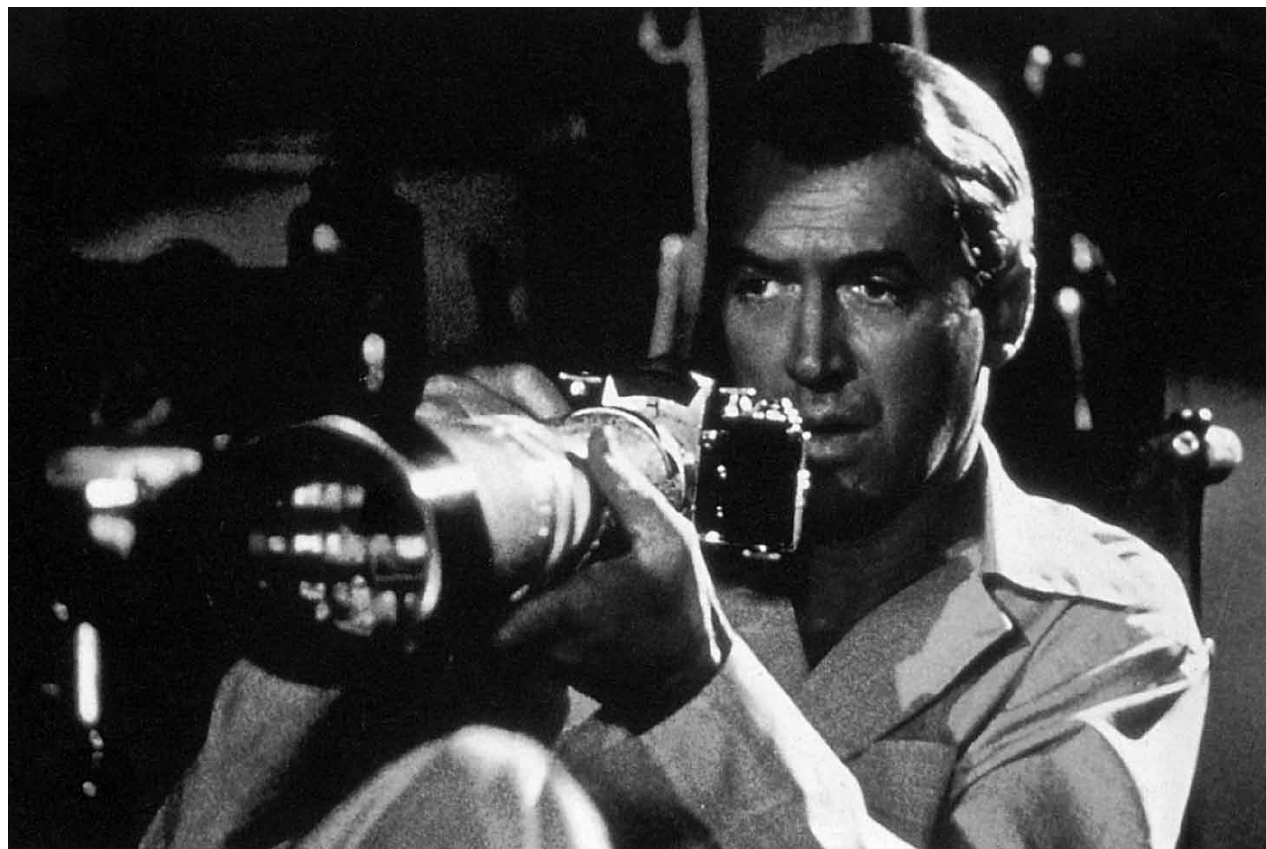
Gibanje kamere in lestvica planov

Z analizo uvodne sekvence skušajmo zarisati še posamezne prostorske razsežnosti, natančneje gibanje kamere in njeno preigravanje planov, ki smo jih opredelili v teoretskem delu.

Kamera začne tik za najavno špico potovali proti oknu in se zaustavi na okenski polici, platno pa prekrije okno, medtem ko v kadru vidimo okna z nasprotni strani dvorišča. S te točke (z okenske police) zagledamo mačko na dvorišču. Kamera ji sledi

²⁸ Pri objektivnem kadru gledalec vidi objektivno dogajanje, kot bi ga npr. videl, če bi bil prisoten na samem snemanju. Avtorjev kader je komentar nekega

dogajanja.



Slika 4: James Stewart kot voajer v *Dvoriščnem oknu*

navzgor po stopnicah, se narahlo dvigne in zasučje v počasni panorami spet na drugo stran dvorišča, spet nazaj do okna, za katerim opazimo spečega glavnega junaka, takoj nato pa zagledamo v velikem planu termometer, ki opozarja na vročino. Nanizajo se prvi trije kadri – prvi traja do okenske police, drugi sledi mački in nas pripelje nazaj do okna in spečega Jeffa, tretji pa je termometer. Če bi kamera posnela ves prizor v povezanem gibanju, bi bil ves posnet v enem kadru. Mejo med prvim in drugim kadrom v našem primeru označuje sprememba snemalnega kota, med drugim in tretjim pa dva velika plana. Pri gibanju kamere se torej kader zaznamuje s prekinitvijo gibanja, ki mu sledi nov snemalni kot ali nov prostorski izsek.²⁹

Uvodna sekvenca *Dvoriščnega okna* se ponuja tudi kot lep zgled za razlago temeljne filmske operacije – kadriranja, pri katerem gre za določanje, kaj je del filmske podobe in kaj ostane zunaj nje. Filmska podoba lahko le delno zajame prostor, predstavljenim podobam pa lahko s pomočjo planov podeljuje različne velikosti.

²⁹ Povzeto po Vrdlovec, Zdenko v Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec: *ibid.*, str. 296–297.

Vprašanja za pogovor

- Kako je uporabljena kamera, da proizvaja pomen?
- Kaj pomeni subjektivna struktura?
- Na kakšen način se izgrajuje filmska napetost?
- Kaj pomeni elipsa?
- V kakšnem zaporedju se razkriva zgodba?

Zanimivosti

Igralski zvezdi, legendi James Stewart in Grace Kelly, sta bili za igro v *Dvoriščnem oknu* nagrajeni z oskarjem.

Vloga Jamesa Stewarta kot fotografa velja za eno najznamenitejših, čeprav bliskavico uporabi le, da bi zaslepil morilca, ki ga je odkril in izzval s svojim voajerizmom.

Alfred Hitchcock

V zgodovino filma se zapiše predvsem kot mojster suspenza. Posnel je več kot petdeset filmov, v svojih delih pa povečini portretiral običajne ljudi v stiskah in okoliščinah, ki jih niso razumeli ali zmogli nadzorovati.

Rojen leta 1899 v Londonu, umrl leta 1980 v Hollywoodu. V Londonu je študiral inženirstvo in navigacijo. Kmalu se je navdušil za fotografijo,

s filmom se je sprva spoprijemal kot risar napisov za neme filme, nato postal asistent režije v podjetju Gainsborough Pictures, kjer mu je Michael Balcon leta 1925 zaupal režijo. Hitchcock že s svojim tretjim filmom *Najemnik* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), ki ponuja različico Jacka Razparača, pridobi sloves mojstra trilerja.

Sledi ustvarjalna kriza, v kateri nastaneta prvi Hitchcockov zvočni film *Izsiljevanje* (*Blackmail*, 1929) in detektivski film v ekspresionističnem stilu *Umor* (*Murder!*, 1930). Ko ga znova angažira Balcon, posname nekaj izjemno uspešnih trilerjev, ki temeljijo na metodi odkrivanja in vsebujejo elemente vohunskega filma – *Človek, ki je preveč vedel* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), *39 stopnic* (*The 39 Steps*, 1935) itd.. Gre predvsem za dela z motivom nedolžnega osumljenca, ki je prisiljen, da se sam loti preiskave. Ključno vlogo odigrata gledalčevo poistovetenje z junakom, ki je doseženo z mnogimi subjektivnimi kadri, in napetost, ki ne izhaja le iz dramatičnih situacij, ampak tudi iz pogostih postavljanj gledalca v nadrejen položaj liku (gledalec namreč veliko bolje pozna nevarnosti položaja lika). Z lahkotnostjo izražanja, duhovitimi dialogi in živopisnimi liki že v svojih britanskih delih pomembno prispeva k svetovnemu opusu tako imenovanega klasičnega pripovednega filma. Na začetku druge svetovne vojne odide v Hollywood,

kjer se hitro prilagodi hollywoodskemu studijskemu sistemu, o čemer priča tudi njegov prvi ameriški film *Rebeka* (*Rebecca*, 1940), nagrajen s prestižno nagrado oskar za najboljši film.

Nadaljuje s snemanjem vohunsko-pustolovskih trilerjev; nekateri nakazujejo težnje *filma noir*³⁰ – *Senca dvoma* (*Shadow of a Doubt*, 1943) –, razkriva se nov vizualen in kontekstualen motiv – nasprotje pojavnega in bistvenega, pri čemer izhaja iz zapleteno zasnovanega negativnega lika. Dela iz sredine štiridesetih odražajo opazno eksperimentiranje z montažo in *zornim kotom* – *Rešilni čoln* (*Lifeboat*, 1944); *Dvoriščno okno*.

Zlato obdobje njegovega ustvarjanja sodi med leti 1958 in 1963; takrat posname tudi svoje največje mojstrovine – *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958), *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959), *Psiho* (*Psycho*, 1960) in *Ptiči* (*The Birds*, 1963) –, v katerih motiv skrivnega in pojavnega pripelje do vrhunca, vzročnost dogajanja pa prinaša tudi iracionalne elemente, s katerimi zarisuje obrise grozljivke in fantazije ter nakazuje modernistične težnje.

30 Francoski kritiki so izraz uporabili za ameriške detektivske in kriminalne filme z mračnim vzdušjem in kontrastno lučjo. Ta žanr se je pojavil v štiridesetih in petdesetih letih, kasneje pa so ga večkrat oživili.

**FILMSKA MONTAŽA:
SOVJETSKI
MONTAŽNI FILM**

01. Uvod

Montaža iz vseh negibnih in gibljivih, prostorskih in časovnih elementov ustvari celoto filma. Po Robertu Bressonu se mora slika *»v stiku z drugimi slikami spremeniti, tako kot se barva v stiku z drugimi barvami. Modra ob zeleni ni ista kot ob rumeni, rdeči«*. Montaža je pravzaprav miselni proces, film pa postane mentalni objekt, namenjen recepciji oči in možganov.

Na začetku stoletja se pojavi kot skoraj izključno tehnična teorija, a že v manj kot tridesetih letih bliskovito

prehodi vse faze razvoja. Še v fazi dominacije neme slike doseže popoln razcvet in proslavi svoje izumitelje, Davida Warka Griffitha in Sergeja Eisensteina.

V učnem gradivu bomo posamezne osnovne mehanizme, tipe in ključne elemente montaže s poudarkom na značilnostih sovjetskega filma montaže (ki velja za enega temeljnih filmsko-zgodovinskih gibanj v polju montaže) prepoznavali v filmskih delih nekatere ključnih sovjetskih filmskih montažerjev.

02. Osnovni pojmi

Za nadaljnje razumevanje posameznih mehanizmov montaže je treba na samem začetku definirati nekaj osnovnih pojmov.³¹

ZAČETKI KONTINUIRANEGA GIBA

Realnost je v filmu posredovana z iluzijo: ko se zavrti 24 sličic v sekundi, vidimo gibanje (ne pa presledkov med slikami), dva ločena posnetka lahko dajeta občutek kontinuirane akcije (takrat reza ne zaznamo). Montaža lahko prispeva k pripovedni jasnosti, če gledalcu omogoča razumeti časovna in prostorska razmerja med posnetki. Zastavljajo se vprašanja, kot so, ali dogajanje v filmu poteka linearno ali preskakuje, ali smo se z novim kadrom premaknili v nov prostor ali ostajamo v istem.

V prvem desetletju 20. stoletja je obstajala predvsem težnja k neprekinjeni zvezi z vsakim prejšnjim kadrom. Za ohranjanje »neprekinjenosti« so režiserji poznali več načinov, leta 1917 pa se je iz njih razvil *sistem kontinuirane montaže*, ki je temeljil na treh osnovnih načinih povezovanja kadrov:

Križna montaža in David W. Griffith

Pred letom 1906 je zgodbo sestavljalo eno nepretrgano dogajanje, filmi z zgodbo niso prehajali med prizorišči in dogajanji. Če je dogajanje obsegalo več akcij – tudi če naj bi se te odvijale hkrati –, je film v celoti pokazal eno (prvo) in šele nato prešel k drugi. Kot zgled lahko navedemo filme s pregonom, v katerih navadno neki dogodek sproži pregon, nato pa se osebe preganjajo iz *kadra*³² v kader, dokler ne ujamejo krivca.

Thompson in Bordwell³³ kot enega najzgodnejših zgledov prehajanja z enega kraja dogajanja k drugemu (vsaj z dvema kadroma na vsakem prizorišču) navajata Vitagraphov film *Za las* (The 100-to-One Shot) iz leta 1906, ki prikazuje situacijo, v kateri je treba v roku plačati najemnino, sicer bo stanodajalec družino deložiral. Zadnji štirje kadri prikazujejo junaka, ki rešuje družino:

- *Kader 29*: Ulica z drvečim avtomobilom.
- *Kader 30*: Notranjost hiše, stanodajalec zahteva od starega očeta, da se izseli.
- *Kader 31*: Ulica pred hišo, junak stopi iz avta.

31 Poglavlje je pretežno povzeto po Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana, Slovenska kinoteka in UMco, 2009, str. 35–40.

32 Kader je osnovna prostorska enota, pomeni pa vse tisto, kar ostane znotraj robov filmske podobe.

33 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 35.

- *Kader 32*: Notranjost hiše, junak plača stanodajalcu najemnino in raztrga nalog za deložacijo; sledi splošno veselje.

Gledalci so montažne prehode z enega kraja dogajanja na drugega razumeli kot hkraten potek različnih dogodkov.

Z razvojem križne montaže najpogosteje povezujemo Davida W. Griffitha, ki je sprva nastopal v manjših gledaliških in filmskih vlogah, nato pa je (pri družbi Mutoscope and Biograph) začel režirati in kmalu izvirno uporabljati pripovedne postopke.

Griffith je med sočasnimi režiserji veljal za najbolj drznega preizkuševalca možnosti križne montaže³⁴ – kot primer (po: Thompson in Bordwell) navajamo *Samotno vilo* (*The Lonely Villa*, 1909), v kateri tatovi z lažnim vabilom zvabijo očeta daleč stran od hiše v podeželski samoti; film sestavljajo preskoki med kadri s tatovi in družino v hiši ter z očetom na poti.

Griffith je še več let eksperimentiral s križno montažo, posebej v *prizorih*³⁵ reševanja v zadnjem hipu, okoli leta 1912

pa je bila križna montaža v ameriških filmih že dokaj uveljavljena tehnika.

Analitična montaža

Pri analitični montaži se prizorišče razdrobi v različne plane. Najenostavnejši prehod je prehod k bližnjemu planu – npr. najprej je v splošnem planu prikazan človek, ki nekaj počne, nato pa od blizu vidimo v kadru le njegovo gesto (v tem primeru gre za detajl).

Montaža po soseščini

Pri tej vrsti montaže gre za prizore, ko lik zapusti prizorišče kadra in se pojavi v naslednjem. Na samem začetku uporabe te tehnike se je pojavljala kaotičnost pri smeri gibanja – večkrat so se pojavili nelogični vstopi v prostor in izstopi iz prostorov, zato je režiserji začeli dosledneje uporabljati gibanje igralcev v isti smeri. Konsistentno gibanje (ali *180 stopinj*³⁶) pa je kmalu postalo eno izmed nenapisanih pravil hollywoodske montaže.

Sosednja prostora lahko nakažemo tudi tako, da oseba gleda ven iz polja, naslednji kader pa pokaže, kaj oseba vidi. Sprva so za

³⁴ *Ibid.*, str. 36.

³⁵ Prizor je časovno kontinuirano dogajanje na istem kraju v enem ali več kadrih, ki ga pokažejo z različnih vidikov.

³⁶ 180 stopinj pomeni, da mora kamera ostati v polkrogu na eni strani dogajanja, zato da ohranja isto smer dogajanja na ekranu oziroma na platnu.

subjektivne kadre uporabljali teleskope in mikroskope, na začetku drugega desetletja pa so navadno pokazali osebo, ki gleda v *zunanost polja*³⁷, gledalec pa je iz položaja kamere v drugem kadru razbral, da gleda, kar vidi oseba oziroma filmski junak. Kadar se slednje ne pokaže natančno z gledišča junaka, se rez imenuje *spoj prek pogledov*.

Za temeljni način uprizarjanja dialoških prizorov še danes velja postopek, imenovan *kader/protikader*, ki pomeni, da imamo najprej opraviti z enim vidnim poljem, nato pa z dvema – pogovor dveh ljudi, ki se gledata iz oči v oči, je navadno uprizorjen na način, da kot gledalci ne preskakujemo od enega k drugemu, ampak ostajamo v eni polovici prostora, lahko vidimo tudi del hrbta enega sogovornika, medtem ko drugega gledamo v obraz; v nasprotnem primeru, če kamera ne pokaže protikadra, se pri gledalcu pojavi slutnja strahu.

Omenjene zgodnje tehnike kontinuiranosti so se razširile po svetu, a prva svetovna vojna je mednarodno kroženje filmov prekinila. Tako so se razvili posebni nacionalni filmski stili; mi se bomo osredotočili na sovjetskega.

37 K zunanosti polja sodijo elementi, ki jih kader odreže.

FILMSKA LOČILA

Glede na nekaj navedenih temeljnih montažnih pravil se zdi smiselno pomuditi še pri filmskih ločilih in njihovi vlogi pri filmski montaži.³⁸

Za najenostavnejši vmesnik med dvema statičnima kadroma velja *čisti rez* – rez oziroma vez med dvema *fotogramoma*³⁹; vez zato, ker povezuje dve raznorodni sličici.

Ruski režiser Lev Kulešov se je leta 1921 lotil eksperimenta, ki priča o miselnem procesu filmske montaže: podobo obraza igralca Možuhina je izmenično kombiniral s podobami krožnika juhe, krste s truplom ženske in deklice pri igri, občinstvo pa je na igralčevem obrazu zaporedoma prepoznalo lakoto, žalost in veselje. Omenjeni eksperiment, poimenovan tudi *učinek Kulešov (K-efekt)*, zgovorno priča o tem, da je vez med dvema podobama lahko zgolj miselna.

Sicer lahko rez režiser skrije ali pokaže. Slednje se lahko zgodi, če ga režiser ne zna skriti, če hoče, da se rez vidi, ali če na

38 Povzeto po Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 50–57.

39 Fotogram je najmanjši materialni delček filma; je sličica z vrednostjo ene štiriindvajsetinke sekunde (natančno toliko časa se zadrži pred svetlobnim snopom projektorja).

njegovo mesto postavi eno izmed vidnih ločil. Med ta sodijo *mednapisi* nemih filmov, ki imajo poleg sporočilne funkcije tudi uporabno vrednost, saj »zapirajo« en posnetek in »odpirajo« drugega. Če se med dvema slikama pojavi črnina, to imenujemo *black-out*. Za nemi film sta značilni tudi *odtemnitev* in *zatemnitev*, ki ločujeta posamezne gage burlesk, sekvence drame ali celo cele epizode zgodovinskih spektaklov. Pri *irisu* se podoba na platnu oži, kakor da bi zapiral zaslonko fotografskega fotoaparata (obratno se slika lahko tudi odpre).

K montažnim elementom vztrajanja dveh podob hkrati sodi *dvojna ekspozicija*, ki nastopi, ko se v eni sami filmski podobi znotraj istih robov znajde vsebina dveh kadrov; lahko pa zadeva celo površino slike ali kolaž.

Kot smo že omenili, lahko z *vzporedno ali križno montažo* dosežemo, da si na več koncih hkrati; več stvari naenkrat se lahko upodobi z *razcepljeno sliko*; poseben primer mešanja več podob v eno predstavlja t. i. *back* ali *rear projection* – npr. notranjost avtomobila je posneta v studiu, tisto, kar vidimo skozi okna, pa je projicirano.

O *prelivu* govorimo, kadar se dve podobi stakneta, da bi se nato prelili ena v drugo (ena zbledi, druga se krepi); poznamo prostorski in časovni preliv (← *flash-back* in → *flash-forward*). V klasičnem pripovednem filmu velja preliv za privilegirano ločilo, kadar je treba zamenjati aktualni položaj junaka; preliv je posebej značilen za *film noir*, ki pogosto posega po prvoosebne glas, včasih tudi po *subjektivni kameri* (kakor bi zadeve videl glavni junak/junakinja).

03. Gibanje sovjetskega montažnega filma

Od postopkov, značilnih za klasično filmsko naracijo, v kateri kontinuirana montaža zagotavlja prostorsko orientacijo in vodi zgodbo, se s tem poglavjem premikamo k sovjetski revolucionarni zakladnici montažnih prijemov, za katero se po Stojanu Pelku zdi, da venomer razkazuje svoje montažno poreklo.

SOCIALNO-POLITIČNI KONTEKST

V Franciji in Nemčiji se je avantgardno gibanje začelo po prvi svetovni vojni, sovjetski film montaže pa se je pojavil v dvajsetih letih; avantgardno filmsko gibanje je (kot tudi v Evropi) nastalo v okvirih komercialne kinematografije. Za razumevanje slovitega sovjetskega filma montaže pa je treba v grobem zarisati specifične okoliščine, v katerih je nastal.⁴⁰

Boljševiška revolucija je prinesla tudi nadzor vlade nad kinematografijo, vendar je denarno ni mogla dovolj podpreti. Obdobje po revoluciji nizajo tri etape. V času vojnega komunizma (1918–1920) je Sovjetska zveza (SZ) zaradi državljanske vojne presta-

jala hudo pomanjkanje, kinematografija pa se je borila za svoj obstoj – snemali so predvsem kratka »filmska sporočila« in *agitke*⁴¹ s prosovjetskimi propagandnimi sporočili za vojake in kmete.

Z novo ekonomsko politiko (1921–1924) so skušali državo izvleči iz krize, kinematografija si je sčasoma opomogla – Lenin se je zavzemal za ravnovesje med vzgojnimi in zabavnimi filmskimi programi ter film proglasil za najpomembnejšo med vsemi umetnostmi (kot propagandno in izobraževalno sredstvo za množice). Takrat je skupina Kulešova eksperimentirala s prizori ter odkrivala in preizkušala že omenjeno montažno tehniko – učinek Kulešova. Leta 1922 je vlada ustanovila osrednje distribucijsko podjetje Goskino, ki je nadziral tudi uvoz in izvoz filmov; v neruskih republikah so ustanavljali še druga produkcijska središča, povečala se je produkcija igranih filmov.

Sledi obdobje kinematografskega razcveta (1925–1933). Ker distribucijsko podjetje Goskino ni uspelo vzpostaviti filmske industrije, je vlada ustanovila novo družbo

40 Naslednji dve poglavji povzeti po Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 105–127.

41 Agitka – agitaciji namenjeno umetniško delo. Agitacija – pridobivanje koga za kaj (po SSKJ).

Sovkino; slednjo so morala podpreti tudi zasebna podjetja, ki so še smela delovati. Glavni prispevek Sovkina je bila Eisensteinova *Križarka Potemkin*, ki velja za najslavnejši film montažnega gibanja in prvi sovjetski film z mednarodnim uspehom. Sovkino je imel nalogo poskrbeti za kinematografe v mestih in za potujoči kino na podeželju. Velik del dobička za izpolnjevanje omenjene naloge je prihajal z uvozom tujih filmov, ki pa so ga morali kmalu znižati, saj so tuji filmi kljub cenzorskemu premontiranju veljali za ideološko škodljive. Zato si je Sovkino prizadeval okrepiti izvoz domačih filmov v tujino, s tem pa je podpiral tudi mlade montažerje. Gibanje sovjetskega montažnega filma je bilo že na svojem začetku uspešno predvsem zato, ker so nekateri izvozni filmi prinesli dobiček, ta pa je z nakupovanjem nove produkcijske in predvajalne opreme pomagal graditi sovjetsko filmsko industrijo.

Poleg izvoza je Sovkino produciral filme, ki so predstavljali ideologijo komunistične vlade, in jih prikazoval po vsej deželi. Zgodnji filmi montažnega gibanja, ki so dinamično prikazovali zatiranje v carski Rusiji in zgodovinske upore, so bili uspešni tako na trgu kakor pri kritikih.

Gibanje sovjetskega montažnega filma je bilo zatrto okoli leta 1928, ko je prva petletka uvedla strogo državno kontrolo. Montažerjem so očitali predvsem prezah-tevnost za široke množice in preveč ukvarjanja s samo filmsko formo v primerjavi s podajanjem ideološke usmeritve. Vodilnim režiserjem montažnega gibanja tako niso več odobrili scenarijev in denarja za produkcijo.

ZNAČILNOSTI SOVJETSKEGA FILMA MONTAŽE

Po boljševiški revoluciji se je začelo prevpraševanje politične vloge umetnika. Iz iskanja družbeno koristne umetnosti se je okoli leta 1920 porodil *konstruktivizem*⁴²: umetnikom ni bilo treba opustiti njihovega načina dela, le prilagoditi so ga morali koristnim namenom – za konstruktivista mora imeti umetnost družbeno funkcijo, umetnik ni navdihnjen vizionar, ampak spreten posameznik, ki z materialom svojega medija ustvarja umetniško delo. Konstruktivisti so umetnino navadno primerjali s strojem. »Komunizem

⁴² Konstruktivizem je umetniško in arhitekturno gibanje, ki izvira iz SZ, ključna postavka, po kateri se je ravnilo, pa je bilo zavračanje umetnosti zaradi umetnosti same.

je naglašal dostojanstvo dela in tako sta tovarna in stroj postala simbola nove družbe. V studiih so torej videli tovarne, v katerih delavci sestavljajo koristne izdelke.«⁴³

Revolucija je bila ključna tudi za formiranje nove generacije režiserjev, ki je nastopila v prvi polovici dvajsetih let; vanjo sodijo tudi glavni predstavniki sovjetskega filma montaže Sergej M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov.

Teorija

Režiserji montažnega gibanja so bili prepričani, da sta filmska teorija in ustvarjanje močno povezana. Ena ključnih oziroma izhodiščnih idej teorije in stila montažerjev, ki izvira že pri Kulešovu⁴⁴, je, da gledalčev pogled v kinematografu ni odvisen od posameznega kadra, ampak od montaže kadrov. Montažerji so montažo teoretsko odkrili in jo prepoznali kot osnovno filmsko izrazno sredstvo. Nasprotovali so tradicionalnemu načinu in v montaži

videli temelj revolucionarnega filma, ki bo navdušil množice. A v svojih besedilih in v pogledih so se tudi v marsičem razhajali.

Kulešov, ki je bil med njimi najbolj konservativen, je občudoval jedrnatost pripovedovanja v ameriških filmih, montažo pa je obravnaval predvsem kot tehniko emocionalnega učinkovanja. Temu je sledil Pudovkin, ki je montažo razumel kot dinamično, pogosto diskontinuitetno pripovedno montažo.⁴⁵ Vertov je kot konstruktivist poudarjal družbeno koristnost dokumentarnega filma, »*montaže ni razumel kot lepljenje posnetega materiala, ampak kot organizacijo vidnega sveta v neprekinjenem procesu od začetnega opazovanja do končnega filma*«,⁴⁶ pri čemer »*vsaka faza zahteva kombinacijo 'filmskih dejstev'*«. ⁴⁷ Poudarjal je tudi, da mora režiser »*preračunati razlike med posnetki: razlike med svetlimi in temnimi toni, hitrim in počasnim gibanjem itn. – te razlike ali 'intervali' so jedro filmskega učinka na gledalca*«. ⁴⁸

43 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 112.

44 Lev Kulešov velja za najstarejšega režiserja montažnega gibanja, ki je delal že pred revolucijo, nato pa poučeval na Državni filmski šoli; iz njegove delavnice so izšli pomembni režiserji montažnega gibanja.

45 »Kulešov in Pudovkin sta bila kot režiserja veliko drznejša od svojih teoretskih pogledov.« Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 116.

46 Villain, Dominique. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2000, str. 115.

47 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 115.

48 *Ibid.*

Najbolj kompleksno si je montažo zamislil Eisenstein, ki je menil, da je bistvo montažnega načina v konfliktu – med kadri ne gre le za povezovanje, ampak za vzpostavljanje njihove medsebojne konfliktnosti.⁴⁹ »V pojmu montaže kot konflikta je Eisenstein predvidel tudi možnost 'intelektualnega' filma, ki ne bi pripovedoval zgodbe, marveč bi podajal abstraktne ideje, podobno kot esej ali politična razprava.«⁵⁰

Stil in forma sovjetskih filmov montaže

Navadno so bili sovjetski filmi tematske komedije in konvencionalne ekranizacije literarnih del. Montažerji, ki so želeli ponazoriti boljševiško doktrino, pa so najpogosteje snemali upore, spopade in stavke v zgodovini revolucionarnega gibanja – Eisensteinova *Križarka Potemkin* in Pudovkinova *Mati* sta tako nastali ob 20-letnici spodletele revolucije leta 1905.

Za sovjetske filme montaže je značilno, da ne vsebujejo nadnaravnih elementov. V skladu z marksističnim načelom so glavno

gibalo dogajanja družbene sile: »Osebe sicer reagirajo in delujejo, vendar ne toliko kot psihološko različni posamezniki, marveč prej kot člani različnih družbenih razredov – tako lahko en sam protagonist predstavlja splošen tip ali razred.«⁵¹ Tako je Eisenstein pri *Križarki Potemkin* povsem izločil glavne junake in kot protagoniste vpeljal množice.

Oblikovni postopki montažerjev so bili diametralno nasprotni gladki kontinuiteti hollywoodskih filmov; dinamično napetost so vzpostavljali tako, da so kadre povezovali na živahen, energičen način. Navadno so predmet ali negibni lik prikazali iz več snemalnih kotov, posamezno dejanje pa razbili na dva ali več kadrov (za razliko od hollywoodskega, kjer dejanje navadno zaseda en sam kader).

Zelo značilni sta tudi *prekrivajoča montaža* – ko kader ponovi del ali vse dejanje iz prejšnjega kadra; če več kadrov vsebuje takšne ponovitve, se čas na platnu znatno podaljša – in *eliptična montaža*, ki del dogodka izpusti. »Protislovna časovna razmerja, ki jih ustvarjata eliptična in prekrivajoča se montaža, spodbujajo gledalca,

49 *Intelektualna montaža* ustvarja svoj učinek z nizanjem kadrov brez vzročne zveze ter tako spodbuja gledalca, da sam »poveže«, osmisli pomen razmerja med kadri.

50 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 116.

51 *Ibid.*

da sam osmišljuje pomen dogajanja.«⁵²

Ne glede na ponavljanje posameznih dejanj je za sovjetski film montaže zelo značilna tudi hitra ritmična montaža.

Montaža torej lahko ustvarja konflikt prek prostorskih razmerij, pri čemer mora gledalec sam sestaviti oziroma povezati čas in prostor dogajanja. Nenavadna prostorska razmerja so montažerji ustvarjali tudi z rezi med dogajanjem. Križna montaža, ki je bila v dvajsetih letih že v vsesplošni uporabi kot sočasno dogajanje na različnih mestih, pa je »v sovjetskih filmih rabila tudi abstraktnejšim namenom oziroma je povezovala dejanja s tematskega vidika«.⁵³

Kot montažni konflikti lahko delujejo tudi likovni kontrasti, ki poudarjajo napetost, dramatičnost dogajanja. Za simbolne poudarke so uporabljali tudi posebne učinke, kot sta *razcepljenost kadra* in *dvojna ekspozicija*.

Montažerji so eksperimentirali tudi z igro – v enem samem filmu so lahko uporabili več načinov igre, npr. od povsem realističnega do zelo stiliziranega. Navadno se kot

liki v sovjetskih montažnih filmih pojavljajo predstavniki družbenih razredov ali poklicev, zato so režiserji vpeljali angažiranje nepoklicnih igralcev, katerih zunanji videz naj bi ponazarjal like, ki jih igrajo; metodo so poimenovali *tipaž*. »*Tipaž je bil prispevek k realizmu*,« sicer pa so sovjetski igralci raje prevzemali poenostavljene tehnike konstruktivističnega gledališča in cirkusa, kot sta npr. *biomehanika*, ki je temeljila na obvladovanju telesa in ne na izražanju emocij, in *ekscen-tričnost*, ki je temeljila na grotesknosti.⁵⁴

⁵² *Ibid.*, str. 117.

⁵³ Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 119.

⁵⁴ Povzeto po *Ibid.*, str. 124.

04. Študije primerov

KRIŽARKA POTEMKIN

(*Bronosec Potemkin*); Sovjetska zveza, 1925, čb, nemi, 74'

režija: Sergej M. Eisenstein

scenarij: Nune Agaždanova-Šutko

fotografija: Eduard Tissé

montaža: Sergej M. Eisenstein

igrajo: Aleksandr Antonov (Vakulinčuk),

Vladimir Barski (kapitan Golikov),

Grigorij Aleksandrov (poročnik Gilja-

rovski), Mihail Gornorov (mornar)

produkcija: Goskino

Zgodba

Filmski spomenik legendarnemu uporu mornarjev na oklepnicu Potemkin ob 20. obletnici revolucije iz leta 1905. Mornarji na križarki se uprejo, ker so nezadovoljni s slabo oskrbo. Poveljnik ukaže ustrelitev upornikov, toda mornarji se ukazu uprejo in družno pomečejo častnike s krova ...

Dialektična montaža (montaža ekstaze)

»Idejo podob je treba sestaviti tako, da vzgibljejo čustva, ta pa nato po svoje prebudijo serijo idej. Gibanje gre tako od podobe k čustvu, od čustva pa k tezi.«

Sergej Eisenstein

Montaža ekstaze je dialektična intelektualna montaža, pri kateri dve podobi nikoli ne dajeta le vsote, teze in antiteze, ampak tudi zmnožek, sintezo, ekstazo. Montaža naj bi spodbujala gledalca, da bi dojel konflikt med elementi in sam ustvaril novo idejo, koncept.

»Junak« filma je brezimna množica.

Revolucionarna montaža striktno sledi principu trka: vsak izmed petih aktov (po shemi antične tragedije) se na sredi prelomi in prevladujoče razpoloženje spremeni v svoje nasprotje. Z montažo je ustvarjena napetost, ki povzroči silen čustveni odziv.

»Eisenstein je pri filmu tesno sodeloval s snemalcem Tisséjem, kajti slovita 'sekvenca'⁵⁵ na stopnišču Odeše' je zahtevala radikalno nove

⁵⁵ Sekvenca je relativno samostojen pripovedni odlo-mek filma, sestavljen iz več prizorov; lahko je tudi epizoda – npr. v filmih, kjer se poigrava z izrazitimi interpunkcijami, se navadno uporabi napis, ki loči dve poglavji oziroma epizodi.

filmske tehnike, da bi režiserjeve ideje lahko zaživele v praksi. Montaža je bila načrtovana in film so posneli v skladu s tem načrtom.»⁵⁶

Rezi so temeljili na načelu povezovanja raznolikih podob, načelo pa naj bi nove ideje ustvarilo ne zaradi podob samih, ampak zaradi že omenjenega trka med podobami.

Vprašanja za pogovor

- Na kakšen način poteka pripovedovanje zgodbe? Ali je zgodba podana linearno?
- Naštejte nekaj konfliktov, trkov, nasprotij (v kateremkoli smislu ali na katerikoli ravni).
- Koliko časa se vam zdi, da traja gib v prizoru, v katerem mornar med pomivanjem posode razbije krožnik? Kaj bi lahko dolžina trajanja tega giba pomenila? Ali se gib ponavlja?
- Kakšen prostor je ustvaril avtor glede na mornarjevo spreminjajočo se pozicijo?
- Kakšen je ritem?
- Kaj je po vašem mnenju vplivalo na inovativnost Eisensteinove montaže? (Ko je Eisenstein pisal svoja prva besedila,

prvič režiral v gledališču in ustvaril prvi film, je Lenin razglasil film za najpomembnejšo vseh umetnosti ...)

Zanimivosti

Kot otrok se je Eisenstein navduševal za film in fasciniral ga je cirkus. Študiral je gradbeništvo, v državljanski vojni je kot gradbeni inženir gradil mostove, obenem pa dekoriral agitacijske vlake in delal scenografske osnutke za skeče v Rdeči armadi. Snemanje filmov je rad primerjal z gradnjo mostov.

Gledališko režijo je čez čas zamenjal za filmsko. Svoj prvenec, film *Stavka* (Stačka), ki velja za prvi veliki film montažnega gibanja, je posnel leta 1925, ko je imel 26 let. V istem slogu so sledili še *Križarka Potemkin*, *Oktober / Deset dni, ki so pretresli svet* (Oktjabr' ili desjat' dnei, kotorye potrasli mir, 1928) ter *Staro in novo / Generalna linija* (Staroe i novoe / General'naja linija, 1929).

Križarka Potemkin je prvi izmed sovjetskih filmov montaže, ki je doživel mednarodni uspeh – zelo priljubljen je bil v Nemčiji, predvajan pa je bil tudi v drugih državah; v ZDA so ga predvajali že leta 1926, sicer pa so bili sovjetski filmi v Ameriko uvoženi po letu 1928.

Zaradi uspeha *Križarke* v tujini je imel Eisenstein s kolegi v prihodnjih nekaj letih precej svobode pri svojem ustvarjanju.

⁵⁶ Cook, Pam: *ibid.*, str. 246.



Slika 5: Križarka Potemkin



Slika 6: Mož s kamero

MOŽ S KAMERO

(*Čelovek s kinoapparatom*); Sovjetska zveza, 1929, čb, nemi, 71'

režija: Dziga Vertov

fotografija: Mihail Kaufman

montaža: Dziga Vertov in Elizaveta Svilova
produkcija: VUFKU

Zgodba

Protagonist filma je snemalec s svojo časovno in prostorsko prisotnostjo v vseh sodobnih, javnih in zasebnih vidikih urbanega življenja. Je v nenehnem gibanju: vzpenja se na tovarniške dimnike, mostove, prihaja na kopališča, snema iz drvečega avtomobila ali motorja, leži na progi, da bi posnel vlak, ki brzi proti kameri, istočasno se nahaja v bolnišnicah, porodnišnicah, na pokopališčih, prisostvuje pogrebom, športnim tekmam, je na ulicah, trgih ...

Kino-oko

»Gledalca prisilim, da določen pojav vidi na način, ki ga imam sam za najbolj koristnega. Oko se tako podredi kameri, da ga ta vodi od enega do drugega giba slehernega dejanja.«

Dziga Vertov

Vertov raziskuje odnos med zvokom, besedo in podobo, prezira pa kakršnokoli pripoved. *Mož s kamero*, »film o moči filma« na platnu prikazuje publiko, ki gleda dokumentarec o nastajanju naslovnega filma. »Vrtoglavo nizanje kratkih kadrov in umetelnih prekri- vanj se je zdelo oblastem izzivalno, tako da je moral Vertov svoj sistem ublažiti.«⁵⁷ Film je komentar sovjetske družbe, ki povezuje več mest v en dan v življenju dokumen- tarca, s prikazovanjem samega filmskega procesa ter z uporabo posebnih učinkov, kot sta npr. dvojna ekspozicija in razceplje- nost kadra, pa odraža moč medija filma.

Vertov skozi objektiv kamere, sledeč tezi o *kino-očesu*, pri kateri gre za dvojno ekspozici- cijo očesa v okviru leče objektiv⁵⁸, tematizira industrijsko-produkcijski proces, v katerem izpostavlja lastno mesto v njem in vlogo kamerinega objektiv. S podobo se ukvarja konkretno in abstraktno: konkretno na film- skem traku zaživi v podobah dokumentiranja

57 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 117.

58 Šprah, Andrej: *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998, str. 32.

moskovskega vsakdana, medtem ko abstraktno nastopa kot označevalec totalitete družbe produkcije in samorefleksije – *Mož s kamero* je namreč tudi film o lastnem nastanku.⁵⁹ Gre torej za film z dvema sklopoma, in sicer *film v filmu* ter *film o filmu*, ki od gledalca zahtevata zelo aktivno vlogo.

Mož s kamero se zaradi formalne ekstravagančnosti močno razlikuje od »velemestnih« filmov, nastalih v dvajsetih letih (npr. Vigojevega družbenokritičnega *Zavoljo Nice* (À propos de Nice, 1929) ali liričnih *Mostu* (De brug, 1928) in *Dežja* (Regen, 1929) nizozemskega dokumentarista Jorisa Ivensa itn.). Vertov vzpostavlja neko sožitje med premišljeno programsko izbiro tipa forme – dokumentarističnim pristopom – in njeno sporočilnostjo – osredotoča se na aktualnost ter navdušuje nad prihodnostjo, zaradi katere je treba preoblikovati sedanost. Na ta način združuje oba pola avantgardne produkcije, saj mu je refleksijo – premislek uspelo vplesti v sam umetniški akt.⁶⁰

⁵⁹ Cvar, Nina: »Pogled s strani«: Interpretacija Vertovovih filmskih podob iz *Moža s kamero* skozi Badioujevo 20. stoletje. *Agregat VI* (13–14), 95–101. 2008, str. 99.

⁶⁰ Šprah, Andrej: *ibid.*, str. 32.

Vprašanja za pogovor

- Kaj prikazuje film?
- Koliko filmov se pravzaprav odvije?
- Kakšne dolžine so kadri?
- Kakšna je po vašem mnenju funkcija kratkih kadrov?
- Katere posebne učinke v filmu prepoznate?
- Kaj sporoča razcepljeni kader, v katerem se razcepi Bolšoj teater – hram tradicionalnega baleta in opere? Za kakšni umetnosti veljata opera in balet? In za kakšno umetnost je takrat v Sovjetski zvezi veljal film? Komu je bil namenjen?

Zanimivosti

Preden je Denis Arkadijevič Kaufman (Dziga Vertov) začel snemati filme, je študiral glasbo in nato medicino, pisal pesmi in znanstvenofantastična besedila ter komponiral. Med letoma 1914 in 1916 se navduši nad avantgardami, pod tem vplivom pa si nadene tudi znameniti psevdonim Dziga Vertov, pri čemer »vertov« pomeni vrteti in krožiti, »dziga« pa ob ponavljanju ustvarja zvok vrtečih se kolesc kamere.

Leta 1918 postane urednik prvih sovjetskih filmskih novic pod Levom Kulešovom, v dvajsetih

letih pa posname nekaj celovečernih dokumentarcev (nekateri izmed njih so v stilu montažnega gibanja).

Ko je bila vzpostavljena stroga državna kontrola nad filmsko produkcijo, je Vertov moral zapustiti Moskvo in se preseliti v Ukrajino, kjer je pod ukrajinsko filmsko družbo VUFKU posnel *Moža s kamero*.

MATI

(*Mat'*); Sovjetska zveza, 1926, č-b, nemi, 98'

režija: Vsevolod Ilarionovič Pudovkin

scenarij: Natan Zarhi po romanu Maksima Gorkega

fotografija: Anatolij Golovnja

igrajo: Vera Baranovska (Pelagija Vlasova, mati), Nikolaj Batalov (Pavel), Aleksandr P. Čistjakov (Mihail), Ana Zemtzova (študentka), N. Vidonov (Miša)

produkcija: Sovkino

Zgodba

Rusija leta 1905. Potem ko očeta mladega revolucionarja Pavla, sicer policijskega ovaduha, po nesreči ubijejo med zatiranjem stavke, policija potrka na njihova vrata. Pavlova mati razkrije mesto, kjer sin skriva orožje, saj misli, da ga bo tako rešila. A obso-dijo ga na nekaj let zapora. Ko se zave svoje napake, začne mati sodelovati z revolucionarji. Ko Pavel pobegne iz zapora, se mu mati pridruži na delavskih demonstracijah.

Konstruktivna montaža

Pudovkinov prvi celovečerni film ostaja zvest duhu knjižne predloge, po kateri je posnet (a

je ne preslikava dobesedno), in sicer enemu najznamenitejših primerov proletarske književnosti, v katerem je Gorki rast razredne zavesti ruskega proletariata zarisal s preoblikovanjem značaja ženske srednjih let. Pudovkin in scenarist Zarhi sta adaptacijo zasnovala na prikazu psihološke motivacije likov; tako je avtor izhajal predvsem iz igralske metode Stanislavskega, ki od igralca terja, da igro utemeljuje v lastnem izkustvu.

V nasprotju z Eisensteinovim konceptom intelektualne montaže je Pudovkin uporabil konstruktivno montažo, da bi čim bolj neposredno in jasno povezal posamezne pripovedne enote. Film tako deluje kot svojevrsten niz funkcionalne uporabe vizualnih simbolov za komentar dela, odkrivanje psiholoških motivov obnašanja in psihološkega stanja likov. Primer slednjega so predvsem materina bedenja nad moževim truplom ter Pavlove fantazije o pobegu, ki jih odražajo preskoki med *velikim planom*⁶¹ njegovega obraza z

nekoliko zanesenim izrazom ter podobo prebujanja pomladi; od junaka v zaporu prehaja k ledu, ki se topi na reki, kar ponazarja njegovo upanje na izpust iz zapora.

Z ritmičnim izmenjavanjem simetričnih delov različnih razpoloženj in tempa je Pudovkin po vzoru Griffithove križne montaže na liričen način kombiniral in postavljajl drugega proti drugemu prizore množičnih dogodkov in zasebne dramatične trenutke navadnih ljudi ter na ta način izoblikoval alternativo epskemu modelu, značilnemu za *Križarko Potemkin*.

Vprašanja za pogovor

- Kateri družbeni razred prikazuje lik matere?
- S čim/s katerimi pripomočki, na kakšen način je prikazan družbeni razred?
- Na kakšen način je prikazano materino trpljenje?
- Kako se razvija zgodba?

⁶¹ *Plan* je osnovna gibljiva enota filma; je parameter *kadra* (del filma, ki ga določajo parametri velikosti, gibljivosti, trajanja, snemalnega kota in gledišča), ki z razdaljo kamere do snemalnega kota določa njegovo velikost v sliki (pri tem gre za objekt, ki je izostren, medtem ko neizostreni deli slike ne spadajo v plan).

Veliki plan je tako vrsta plana, ki pokaže glavo in ramena in običajno predstavlja samostojen kader, lahko pa je tudi učinek gibljive kamere, ki se zaustavi na obrazu ali prehaja z enega obraza na drugega. Povzeto po Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec: *ibid*.



- Kakšna je igra? Ali so geste realistične, morda v igri zaznavate pretiravanje?
- Kaj po vašem mnenju pomeni narobe obrnjena slika proti delavcem na konjih drvečih vojakov?

Zanimivosti

Vsevolod Pudovkin je želel postati kemik, dokler ni leta 1919 videl Griffithove *Nestrpnosti* (Intolerance, 1916). Nato se je pridružil delavnici Kulešova, kjer se je šolal za igralca in režiserja.

S prvencem *Mati* po romanu Maksima Gorkega je mojstrsko in izvirno prispeval k utemeljitvi montažnega gibanja. *Mati* je bil od vseh filmov montaže v ZSSR najbolj priljubljen, zato je tudi Pudovkin med montažerji požel največ odobravanja; eksperimentiranju z montažo se je lahko predajal do leta 1933.

**FILMSKA IGRA,
STUDIJSKI IN
ZVEZDNIŠKI SISTEM
TER SLOVENSKE
FILMSKE ZVEZDE**

»Nesrečna boš, ko boš enkrat odrasla ... toliko sem se trudila ... rada bi vedela, kaj počno tiste ženske, o katerih pišejo, s svojimi otroci? Pozabljaš na vse svoje želje. Odrasla boš, postala boš zrel človek in tvoj mož bo pomemben mož, ker bo imel zaslužek in ti imenitna, ker mu boš vdana. Počasi se boš potopila med ljudi, ki se dotikajo drug drugega z besedami, samo z besedami. Počasi se boš naučila delat vse tisto, česar nisi nikdar želela. Ah, če se bo to zgodilo, bom namesto tebe trpela najprej jaz. Trpela bom, ko boš ti prvič razočarana in potem vedno znova, zato ker nisem znala prenest lastnih izkušenj nate. Ko si se nama ti rodila, sva bila oba s tvojim očetom tako srečna, toliko sva ti hotela ustvariti, ti podariti, te popeljat v življenje. Tisto zimo, leto dni pred tem, takrat, ko sva se s tvojim očetom seznanila, je nekoč padal sneg in padal in zapadel do večera tako globoko, da potem v naši ulici nihče ni spal, ker je bilo preveč snega in so avtomobili obtičali; vozil ni ne tramvaj, ne trolejbus, nobenega trušča, nobenega prometa. Tisto noč ... tisto noč sva se s tvojim očetom sprehajala. Vse je bilo tiho. Luči v oknih so sijale pozno v noč in ... vse je bilo preplavljeno s posebno svetlobo. In zdelo se nama je, da je

vse to praznično razpoloženje pripravljeno samo za naju dva. Tako sva rekla, da praznika ne smeva pokvariti drugim, tistim, ki so vse to pripravili za naju. Tako sva sklenila, da se bova poročila. In še ... leto ali dve pred tem ... sem se nekoč sprehajala sama. Natančno se spominjam. Čakala sem na zimo. Jesen je bila, listje je odletavalo, čakala sem ... želela sem si zime kot nekakšnega velikega doživetja. Takrat sem trdno sklenila oči, tako trdno, da je bil okrog mene sam mrak. Ničesar nisem videla, ničesar več, samo slutila sem vse mogoče. In to me je preplavljalo v temnih krogih, ki so prihajali, se oddaljevali in zmeraj znova, znova prihajali in ... jaz sem se ... hkrati vsega tega bala in si ... vsega tega želela, zato ker je bilo v mojih očeh vse tako vznemirljivo in tako zelo moje, tako zelo samo moje ... In poletje pred tem, vsa moja takratna leta ... koliko sem pričakovala!«

Mama (Štefka Drolc), Na papirnatih avionih, Matjaž Klopčič, 1967

01. Uvod

»Igralci in igralkе so tisti čar in mik, ki pritegne pred kinematografska platna največje množice gledalcev.«⁶²

Igralke in igralci imajo zelo pomembno vlogo pri nastajanju filma; sodelujejo namreč in so neposredno povezani z mnogimi filmskimi »delavci«: prav delo z igralci je na prvem mestu režiserskega dela, v tesni navezi so s kostumografom,

maskerko, za katera bi lahko rekli, da pravzaprav soustvarjata filmske vloge.

V pričujočem učnem gradivu s pomočjo predstavitve studijskega sistema ter koncepta zvezde in zvezdniškega sistema zarisujemo značilnosti filmske igre, v zadnjem poglavju pa se s študijskimi primeri vlog posameznih slovenskih filmskih igralcev, pospremljenimi z inserti iz filmov, dotaknemo še slovenskega igralskega prostora.

62 Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 75.

02. Osnovni pojmi

Od klasičnega studijskega sistema do koncepta zvezde in zvezdniškega sistema

Danes pojem zvezde povezujemo predvsem s Hollywoodom oziroma s hollywoodsko industrijo 20. stoletja. Za razumevanje samega koncepta zvezdnitstva se moramo pomuditi najprej pri studijskem sistemu.

Prva ameriška studijska konkurenta, Biograph in Edisonova filmska družba, sta se skorajda deset let tožila zaradi različnih patentov, nato pa ju je v združenje pod imenom Motion Picture Patents Company pahnila vedno večja konkurenca prikazovalcev. Po letu 1905 se je namreč prikazovanje filmov v ZDA populariziralo s selitvijo iz dotedanjih gledališč in potujočih kinematografov v tako imenovane *nickelodeone* – šlo je po večini za odslužena gledališča, ki so lahko sprejela tudi do 200 gledalcev, posledično pa je bila vstopnica vidno cenejša. *Nickelodeoni* so se izkazali za obetaven posel in vanje so vlagali mnogi evropski priseljenci⁶³ – bratje Warner (Warner Bros), William Fox (20th Century Fox), Carl Laemmle (Universal), Adolph Zukor (Paramount), Marcus Loew in Louis B. Mayer (MGM), ki so botrovali nastanku *klasičnega studijskega sistema*

⁶³ Njihova imena poznamo iz napovednikov največjih svetovnih filmskih družb.

med letoma 1915 in 1920. Še pred tem pa je (v letih od 1910 do 1913) glavno produkcijsko središče in sinonim filmske industrije postalo mesto Hollywood⁶⁴.

Tržna moč neodvisnih prikazovalcev je uspela razbiti nadvlado velikih pionirjev, nato pa se z geografsko selitvijo temeljito organizirati. Nastal je sistem, kot ga poznamo še danes in izoblikovali so se studii: pet velikih (Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO) in trije majhni (Universal, Columbia, United Artists) ter studii B-produkcije (Republic, Monogram, PRC). Studijskemu sistemu je tesno sledil zvezdniški sistem.⁶⁵

Na začetku 20. stoletja je pojem zvezde v kinematografsko industrijo izvozila evropska tradicija koncertnih mojstrov, opernih div in gledaliških zvezd. Ko je Adolph Zukor leta 1913 ustanovil Famous Players Film Company (Filmsko družbo slavnih igralcev), je temu kmalu sledilo pojavljanje imen,

⁶⁴ Sprva so filme snemali na Vzhodni obali ZDA, nato pa so se predvsem zaradi klimatskih pogojev – kalifornijsko sonce je namreč omogočalo daljše urnike zunaj in pod steklenimi strehami studiev – začeli premikati na Zahodno obalo.

⁶⁵ Povzeto po Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 29 in 75, ter Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 26–31.

kot so Lillian Gish, Gloria Swanson in Rudolph Valentino – in sicer nad naslovom filma oziroma na mestu, ki je bilo dotlej rezervirano za producentske hiše v najavni špici. Obrazi igralk so se začeli pojavljati na pročeljih dvoran, njihova imena na filmskih plakatih. Ko so igralka Mary Pickford, igralec Douglas Fairbanks in režiser David Wark Griffith (kasneje se jim je pridružil še slovit igralec in režiser Charlie Chaplin) ustanovili združenje umetnikov United Artists, so igralci pridobili tudi status umetnikov, še zmeraj pa so veljali predvsem za zvezde, ki so pridobivale vse večji pomen: »*Specifična narava filmskega medija je pomnožila njihovo prisotnost na vseh koncih sveta – in kjerkoli je v temi zabrlel kak projektor, že je zažarela njihova zvezda. V tridesetih letih se je tako družba MGM lahko pohvalila, da je pri njih 'več zvezd kot na nebu'.*«⁶⁶

Zvezdniški sistem je temeljil na pravni pogodbi, s katero si je studio za nekaj časa igralce prisvojil – tako so lahko nastopali le v filmih v produkciji določenega studia, ta pa je lahko oblikoval, spreminjal in izkoriščal filmsko, javno

in zasebno podobo igralca. V tridesetih in kasneje so se pojavili posamezni tipi junakov, na primer: »moški-ki-je-veliko-preživel« (Clark Gable, Gary Cooper), »dobri-slabi« fantje (Humphrey Bogart), robati fantje (Clark Gable), »pošteni izobčenci« (John Wayne), usodne ženske (Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck) ... V petdesetih so se pojavile erotične zvezde (Marilyn Monroe), James Dean pa je kot adolescenčen, nevrotičen in problematičen junak utelešal probleme mladine.⁶⁷

V Hollywoodu so v tridesetih producirali okoli 600 filmov letno, na teden pa si jih je ogledalo okoli 80 milijonov gledalcev. Vsak izmed osmih omenjenih studiev je imel svojo zasedbo zvezd, režiserjev, scenaristov in scenografov ter množico tehničnega in strokovnega osebja. Vsak studio je na svoj način prispeval k oblikovanju hollywoodskega klasičnega filma: Paramount s komedijami v režiji Ernsta Lubitscha, Billyja Wilderja in Prestona Sturgesa z zvezdami, kot so bili Mae West, W. C. Fields, bratje Marx, s filmi Josepha von Sternberga z zvezdo Marlene Dietrich ter z

⁶⁶ Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 75.

⁶⁷ Povzeto po Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *ibid.*, str. 668–670.

zgodovinskimi spektakli Cecila B. DeMilla; v studiu MGM, ki je – kot nakažemo že zgoraj – veljal za najbolj zvezdniškega, so se proslavile zvezde, kot so Joan Crawford, Greta Garbo, Clark Gable, Judy Garland, Spencer Tracy idr., producirali pa so predvsem glamurozne filme, npr. *Čarovnik iz Oza* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) in *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939). Fox, ki se je v tridesetih preimenoval v 20th Century-Fox, je produciral predvsem muzikale s Shirley Temple, Alice Faye in Carmen Miranda, v štiridesetih pa so zanj začeli delati režiserji kot John Ford, Elia Kazan in Joseph Mankiewicz. Warner je nizal družbene drame, biografske filme, zaslužni so za kultna filma *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) in *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) z velikima zvezdama Ingrid Bergman in Humphreyjem Bogartom. Dvanajst let je pri Warnerju snemal Raoul Walsh, poleg Bergmanove in Bogarta pa so imeli med zvezdami še Bette Davis, Barbaro Stanwyck idr. RKO je imel največ uspeha s *King Kongom* (Ernest B. Schoedsack, 1933) in z muzikali s Fredom Astairom, produciral pa je tudi Wellesovega *Državljana Kana*. Zvezda Universal je bil v nemem obdobju Rudolph

Valentino, nato pa je studio začel z grozljivkami – producirali so *Drakulo* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) in *Frankensteina* (James Whale, 1931) ... United Artists so uspešno distribuiral zlasti nekatere Chaplinove filme, s produkcijo so začeli šele v 50. oziroma ob razpadu studijskega sistema. Columbia se je uvrstila med velike hollywoodske studie predvsem po zaslugi režiserja komedij Franka Capre, ki je dobil tudi tri oskarje.

Leta 1939 je hollywoodska filmska industrija dosegla vrhunec z uspešnicami, kot so *Gospod Smith v senatu* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra), *Poštna kočija* (*Stagecoach*, John Ford) *Čarovnik iz Oza*, *V vrtincu* ... Že naslednje leto je vlada sprožila kampanjo, ki je pomenila začetek konca studijskega sistema – podpirala je namreč lastnike neodvisnih kinodvoran, ki so hollywoodsko osmerico obtoževali *monopola*⁶⁸. Po izbruhu druge svetovne vojne je Hollywood izgubil evropske trge in začeli so snemati filme z vojno tematiko; tak je npr. Chaplinov

⁶⁸ *Monopol* pomeni združenje podjetij, ki ima namen odpraviti medsebojno konkurenco in si prisvaja izključno pravico do izdelovanja in prodajanja česa (po SSKJ). V našem primeru predstavlja monopol 8 studiev, ki so imeli lastništvo in nadzor nad kinematografskim omrežjem v ZDA in nad distribucijo filmov v tujino.

Veliki diktator (*The Great Dictator*, 1940). Nekateri senatorji so zahtevali preiskavo o »politični usmeritvi« filmske industrije. V teh letih so nastale sindikalne organizacije igralcev, režiserjev in scenaristov. Leta 1948 je vrhovno sodišče razsodilo, da se mora pet velikih studiev odpovedati lastništvu in nadzoru nad kinematografskim omrežjem, kar je odprlo vrata neodvisnim prikazovalcem in producentom, njihove filme pa so še zmeraj distribuiral veliki studii. Te je začela ogrožati in izpodrinjati tudi televizija ... V sedemdesetih se je pojavil novi Hollywood, ki je pomenil institucionalno preobrazbo ter pravo estetsko revolucijo.

Na tej točki moramo omeniti vsaj še nekaj velikih imen režiserjev-avtorjev, povojnih prišlekov, ki so se obrti učili v gledališču ali studijskem sistemu, in znotraj tega izumili povsem samosvoj stil ter bili s strani francoskih filmskih mislecev pri reviji *Cahiers du cinéma* pripoznani za avtorje – Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Robert Aldrich, Anthony Mann idr.

»Kljub temu da je filmska industrija doživljala take vzpone in padce, so režiserji različnih generacij in profilov naredili iz povojnega hollywoodskega filma najmočnejšo

silo v svetovnem filmu. Studijski sistem je izgubil gospodarsko trdnost, a žanri in stili klasičnega filmskega ustvarjanja so predstavljali okvir, znotraj katerega so režiserji lahko delali avtorske filme. Ambiciozni mladi filmski ustvarjalci, ki so se na začetku šestdesetih uveljavili v Evropi, so iskali navdih prav v povojnem Hollywoodu.«⁶⁹

Konec zvezdniškega sistema je povezan s propadom studijskega sistema in z vse večjo vlogo avtorja ter z bolj problemskimi tipi filma. Zvezde v filmski umetnosti poleg zvezd režiserjev seveda še zmeraj obstajajo, nimajo pa tolikšnega statusa kot v klasičnem hollywoodskem studijskem sistemu. Vse bolj so nadomestljive z novimi zvezdami, ki se dandanes vsak trenutek »rojevajo« skozi poplavo najrazličnejših medijev.

69 Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 323.

03. Razvoj in značilnosti filmske igre

Sprva si je film igralce »sposojal« med drugimi nastopači (npr. cirkusanti), ko pa je zabavnim točkam na sejmu želel dodati pridih resne zabave, jih je poiskal v gledališču. Poleg žanrov posamezne specifičnosti znotraj filmske igre pripisujemo tudi posameznim filmskim obdobjem – jasna je npr. razlika med igro v nemem in igro v zvočnem filmu, določena filmska gibanja so prinesla določene drzne spremembe tudi v igri ...

Za obdobje zgodnjega nemega filma je značilno predvsem pretiravanje. Igralci so se izražali z gestami in pozami, ki so delovale vihravo, dinamično in vsiljivo. David W. Griffith je za svoje filme raje iskal privlačna dekleta in jih naučil podajati čustva z drobnimi izrazi obraza in držo telesa; nekatere njegove igralkе, še zlasti Mary Pickford in Lilian Gish, so postale velike zvezde.

Ko so filmi postali pripovedno kompleksnejši, njihovi liki pa bolj dovršeni, se je pojavil nov stil igre, bolj podoben vsakdanjemu obnašanju – emocije so igralci izražali z nežnejšo obrazno mimiko, drobnimi gestami in uporabo predmetov. Tako se je v poznem nemem obdobju uveljavila vrsta odličnih igralcev, kot so Emil Janings, Greta

Garbo, Charles Laughton, Lars Hanson in drugi, izviren način igre so v nemem obdobju razvili komiki, npr. Buster Keaton in Charlie Chaplin, in te je prihod zvoka najbolj prizadel (tako Chaplin vse do *Velikega diktatorja* ni hotel spregovoriti).

Na prehodu iz zvočnega v nemi film se je končala kariera mnogih slavnih igralk in igralcev nemega filma, hkrati pa se je ponudila filmska in zvezdniška kariera popularnim pevcem in gledališkim igralcem. Prvi zvočni filmi so bili precej klepetavi, zlasti komedije, v katerih so situacijsko komičnost, značilno za neme filme, zamenjali duhoviti dialogi. V drugih žanrih se je uveljavljal realističen in vse manj teatralen način igre, ki so ga na različne načine izvajali posamezni igralci: Bette Davis, Humphrey Bogart, Katherine Hepburn idr.

V tridesetih letih je Group Theatre v Ameriko iz Moskovskega akademskega gledališča (MHAT) pod vodstvom Stanislavskega prinesel »metodo« bolj realistične, *naturalistične igre*. Najvplivnejši učenec Stanislavskega je bil Elia Kazan, ki se je sicer naselil v Hollywoodu, a je na Broadwayu še naprej režiral gledališka dela. Kmalu je posnel nekaj filmov (morda med najbolj znane sodita *Tramvaj »Poželenje«*



(A Streetcar Named Desire, 1951) in *Baby Doll* (1956), obe priredbi del dramatika Tennesseeja Williamsa). Po vojni je z dvema sodelavcema ustanovil Actors Studio, ki je sledil *metodi Stanislavskega* – ta od igralca terja, da igro utemeljuje v lastnem izkustvu. Ena izmed poti do naravne igre je bila *improvizacija*. Najslovitejši predstavnik metode je bil Marlon Brando. S slednjim, pa tudi s Kazanom, Jamesom Deanom, Karlom Maldnom ter drugimi sodelavci Actors Studia, je imela *metoda Stanislavskega* zelo močan vpliv na Hollywood. Z Grup Theatrom je sodeloval tudi sloviti režiser Nicholas Ray (James Dean npr. v njegovem filmu *Upornik brez razloga* (Rebel Without a Cause 1954) nastopi v vlogi trpečega, otroško pasivnega in negotovega junaka).⁷⁰

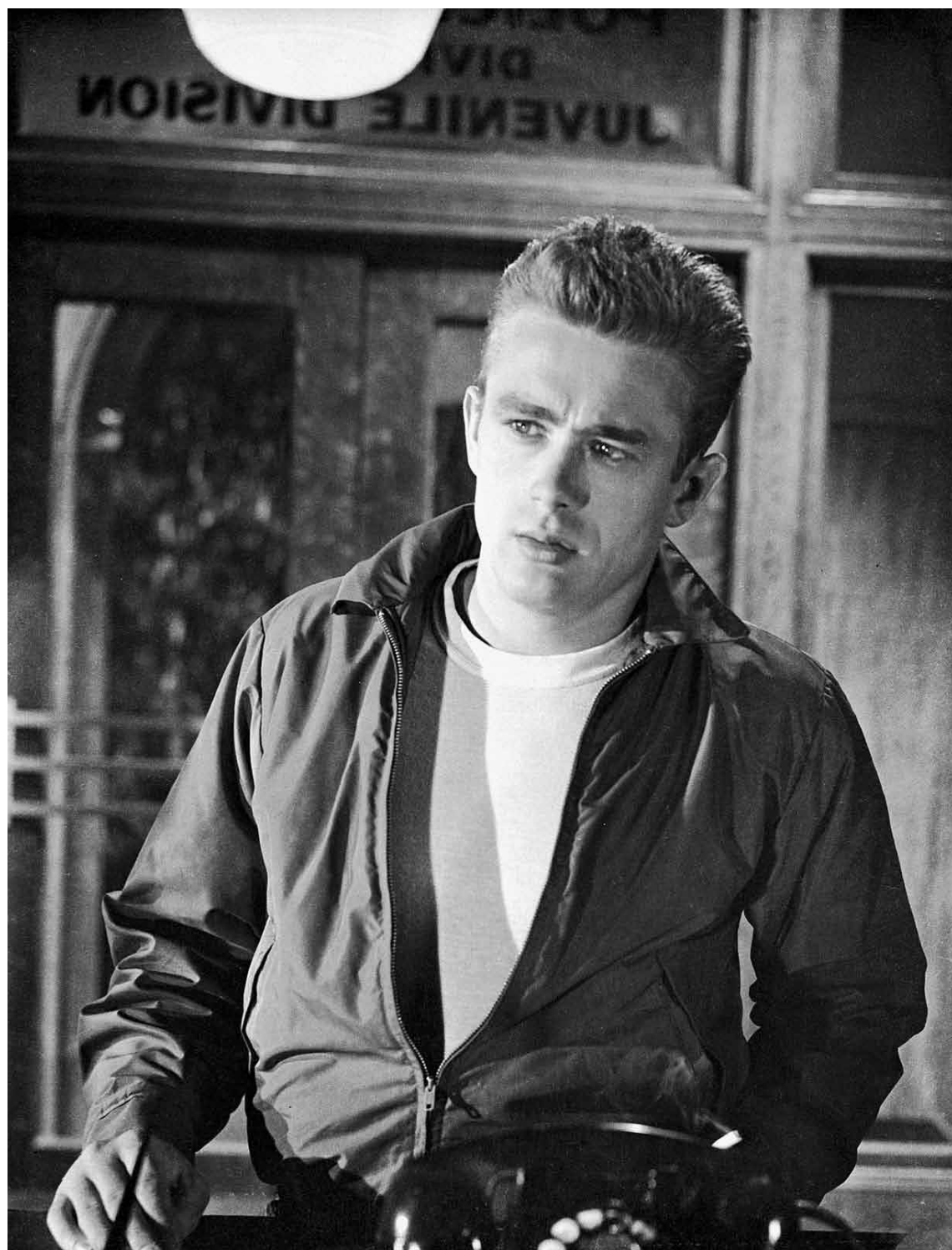
Z italijanskim neorealizmom in francoskim novim valom so v filme množično vstopali *naturščiki* – neprofesionalni igralci, ki dobijo vlogo na avdiciji ali pa jih najdejo na »ulici«. Sovjetski režiserji filma montaže so vpeljali angažiranje nepoklicnih igralcev, katerih zunanji videz naj bi ponazarjal like

oziroma ustrezal določenemu tipu osebe, ki jih igrajo; metodo so poimenovali *tipaž*. V hollywoodskem sistemu se je izbiranje igralcev imenovalo – kot še dandanes – *casting* (*typecasting* – vloga se ujema z igralčevim videzom in osebnostjo; pri *casting against type* pa je igralec izbran za vlogo, ki je običajno ne igra); igralce, ki najbolj ustrezajo likom, izbira *casting director*.

Filmski zvezdniki so igralci ter ikonične, zunajfilmske osebnosti; njihova imena prežemajo najrazličnejše medije – dandanes iz filmske industrije prehajajo v popularno glasbo, iz oglaševanja v manekenstvo, iz promocije izdelkov v politiko ipd. –, njihovi manirizmi (navade, prepoznavne lastnosti in gestikulacija) nam postanejo na neki način domači, kakor da bi jih poznali intimno. Navadno so tudi scenariji za njihove filme oziroma filme, v katerih nastopijo, napisani tako, da se ujemajo z osebnostno podobo, ki so si jo ustvarili. Vendar pa lahko zvezdnik pokaže svoje odlike oziroma igralske sposobnosti tudi tako, da tu in tam zaigra lik, ki mu ni ravno »pisan na kožo«.

Zvezdniška filmska igra lahko zavzema zelo različne oblike: »*Za številne filmske zvezdnike se zdi, da pred kamero zgolj*

⁷⁰ *Ibid.*, str. 319–321.



*razmišljajo, in nastopajoči pogosto z minimalnimi kretnjami dosežejo čustveni 'podtekst'. A vendar je ekshibicionistični Fred Astaire prav tako pomemben filmski igralec kakor domnevno introspektivni Marlon Brando, čeprav Astairovo delo v celoti sloni na elegantnih, skrajno stiliziranih telesnih gibih – ne le v plesnih prizorih, temveč tudi ko si samo prižge cigareto, sedi na stolu ali gre iz točke A v točko B.*⁷¹

Mnogo najbolj razvpitih zvezdniških igralcev (npr. Marilyn Monroe) je ustvarilo en sam tipski lik, ki so ga v različnih filmskih delih znova in znova sijajno in prepoznavno odigrali. Seveda pa obstaja tudi druga skrajnost, ko igralci kakor kameleoni menjajo svojo podobo v različnih vlogah (npr. Johnny Depp). Če skušamo povzeti – filmski igralci se v grobem delijo na naslednje tipe: 1. takšni, ki iz filma v film igrajo iste vloge (en tip lika), 2. takšni, ki vlogo projicirajo na lastno osebnost, in 3. tip – karakterni igralci, ki se podredijo igranemu liku.

Sama pojavnost posameznih zvezd in gestikulacija sta odvisni tudi od posameznih

*žanrov.*⁷² Tako se navadno pri komedijah, muzikalih in kostumskih dramah ali spektaklih spodbuja »odrski slog«, medtem ko realistični filmi težijo bolj k zadržanosti ... A konec koncev bi lahko rekli, da večina filmov navadno vsebuje raznovrstno mešanico igralskih slogov in veščin.

Z razvojem same filmske govorice in predvsem z iznajdbo *velikega plana*⁷³ so pretirane teatralne geste zamenjale drobne, skrivnostne finese obraza, za katere se je v tridesetih letih – po francoskem režiserju Jeanu Epsteinu – uveljavil izraz *fotogeničnost*.

»Velika večina filmov je odvisna od oblike komunikacije, pri kateri so pomeni odigrani. Ko jih gledamo, ne uživamo le

⁷² *Žanr* je model fikcijskega oz. narativnega filma, ki opredeljuje skupne značilnosti večjega števila konkretnih del; med skupnimi značilnostmi in potezami lahko nekatere še posebej prevladujejo.

⁷³ *Plan* je parameter *kadra* (del filma, ki ga določajo parametri velikosti, gibljivosti, trajanja, snemalnega kota in gledišča), ki z razdaljo kamere do snemalnega kota določa njegovo velikost v sliki (pri tem gre za objekt, ki je izostren, medtem ko neizostreni deli slike ne spadajo v plan). *Veliki plan* je tako vrsta plana, ki pokaže glavo in ramena in običajno predstavlja samostojen kader, lahko pa je tudi učinek gibljive kamere, ki se zaustavi na obrazu ali prehaja z enega obraza na drugega. Povzeto po Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *ibid.*

⁷¹ Naremore, James v Cook, Pam: *ibid.*, str. 115.

ob pripovedovanju zgodbe, temveč nam ugodje zbuja tudi telesa, izrazni gibi in znane igralske veščine. Morda naše ugodje izhaja iz tega, ker nam filmi omogočajo, da prepoznamo in sprejmemo v temelju zaigrano plat vsakdanjega življenja: varno nas umestijo zunaj dramatičnih dogodkov, v položaj, v katerem lahko opazujemo, kako ljudje lažejo, prikrivajo čustva ali drug pred drugim uprizarjajo predstave.»⁷⁴

Številni igralci klasične hollywoodske dobe so ustvarili tako žive like, da je bil zaradi njihovega nastopa vsak film, v katerem so igrali, naj je bil še tako slab ali pa dober, še za kanec boljši. Dobri filmski igralci razumejo lik, ki ga igrajo, z lahkoto se premaknejo na točke, ki so jim jih označili na tleh scene, in so sposobni izrazno uporabljati kostume in rekvizite. Kadar zaigrajo prepoznavne zgodovinske osebnosti, tako da jih oponašajo, to imenujemo *filmska impersonacija*.⁷⁵

Na tem mestu moramo omeniti še nekaj izrazov, povezanih z igro: *kaskader* je tisti,

ki igralcu »posodi« svoje telo, kadar gre za nevarne podvige; *dvojnik* pa igralcu posodi le dele telesa. Navadno v filmu nastopijo tudi *statisti*, ki polnijo predvsem množične prizore, igrajo mimoidoče ali se mimogrede pojavljajo v ozadju.

⁷⁴ Naremore, James v Cook, Pam: *ibid.*, str. 114.

⁷⁵ Lep zgled filmske impersonacije predstavlja britanska igralka Helen Mirren s svojo upodobitvijo Elizabete II. Kot je zapisal Naremore, nas v *Kraljici* (The Queen, 2006) s svojo igro »spominja na Elizabeto, ne da bi jo suženjsko posnemala«.

04. Študije primerov – slovenske zvezde

Glede na majhnost slovenskega prostora pri nas ne moremo govoriti o zvezdniškem sistemu, kot ga je vzpostavil Hollywood. V primerjavi z Jugoslavijo, kjer so mnogi igralci zasedali zvezdniški status (npr. Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Milena Dravić itn.), so slovenski igralci in igralkе zasijali le v kakšni filmski vlogi – kot je povedal slovenski filmski igralec Lojze Rozman: »Pri nas nikoli ni bilo zvezdnštva ... Že sama slovenska mentaliteta je protizvezdniška ... Po navadi se zgodi tako, da si v mladosti dober, potem pa te kar naenkrat ni več. To zvezdnštvo pa zahteva neko permanentno pojavljanje na odru ali v filmu. Sam sem imel to srečo, da sem igral v najboljših slovenskih filmih, a ne morem reči, da je to zvezdnštvo.«⁷⁶

Duša Počkaj

Duša Počkaj je znala v filmu *Ples v dežju* prehajati od ene vloge k drugi, z lahkoto posebnega koraka, je nekoč zapisal Jože Dolmark in »morda se ji je v Hladnikovem prvencu zares usodno pripetilo to, da se ji je Film kot Film ponižno priklonil in jo s svojimi tremi podobami povabil na nič manj usoden ples tako, da sta skupaj odplesala med zvezde«.⁷⁷

⁷⁶ Ravnjak, Marjana: v Vrdlovec, Zdenko: »Lojze Rozman, filmski 'mož dejanja'«. V *Poklon Lojzetu Rozmanu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2010, str. [5-6].

⁷⁷ Dolmark, Jože: »Dušin kristal časa«. V *Poklon Duši Počkaj*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2004, str. [8].

PLES V DEŽJU

Boštjan Hladnik, 1961

režija in scenarij: Boštjan Hladnik

avtor literarne predloge: Dominik Smole

fotografija: Janez Kališnik:

glasba: Bojan Adamič

montaža: Kleopatra Harisijades

igrajo: Janez Albreht, Miha Baloh, Demeter

Bitenc, Janko Hočevar, Janez Jerman,

Franci Jež, Vida Juvan, Rado Nakrst,

Mojca Platner, Duša Počkaj (Maruša),

Ali Raner, Arnold Tovornik, Joža Zupan

produkcija: Triglav film

Zgodba

Slikar Peter pooseblja moško hrepenenje po sreči: rad bi srečal idealno žensko, popolno življenjsko sopotnico. V njegovi podnajemniški sobi ga zvečer obišče neka ženska; ko jo odslovi, se v sanjah znajde na deževni ulici, strmeč proti edinemu osvetljenemu oknu, na katerem se pokaže ženska silhueta z vabečimi kretnjami. Kasneje v gostilni naveličano prisede k svoji ljubici, gledališki igralki Maruši, s katero ima razmerje že sedem let, in jo po kosilu zapusti ...

Duša Počkaj kot Maruša

V svoji prvi in obenem največji filmski vlogi je Duša Počkaj nastopila kot gledališka igralka, kar je tudi v resnici bila.

Filmski insert: Ko Maruša vstopi v gledališče, je prikazana iz zgornjega snemalnega kota, ki gledališče povzdigne oziroma postavlja gledalca na posvečeno mesto institucije, na »gledišče gledališča«. S te perspektive je Maruša videti pomanjšana, saj v tem gledališču ni zvezda, česar se tudi sama dobro zaveda (*»sinoči sem bila čudovito zanič«*). Toda želi si biti gledališka zvezda. S postavitvijo situacije – odpoved službe – na oder in ne v ravnateljstvo pisarno pridobi sama situacija grotesken in paradoksalen pridih, saj oder predstavlja Marušin teren. *»Groteskni vtis ni toliko v tem, da realno dejanje dobi pečat teatralnosti oziroma gledališkega prizora, kot pa v tem, da prav na tistem odru, na katerem ne sme več nastopati, odpuščena igralka odigra svojo zadnjo in najbrž tudi najboljšo partijo: ko je od gledališča zavržena, ko je zlomljena v točki svoje simbolne identifikacije, ko nikogar in ničesar več ne predstavlja,*



Slika 10: Duša Počkaj kot Maruša

postane dobesedno dramatis persona, oseba, ki prestaja svojo lastno dramo.«⁷⁸

Zanimivosti

Ples v dežju, prvenec Boštjana Hladnika, črna melodrama⁷⁹ v ekspresionistično-modernističnem slogu, velja po mnenju mnogih kritikov za najboljši slovenski film vseh časov.

Leta 1961 je Duša Počkaj za vlogo Maruše prejela nagrado za glavno žensko vlogo v Pulju in leta 1962 priznanje Metoda Badjure.

Štefka Drolc – mati

»Štefka Drolc je v slovenski film prinesla preprosto naravnost, domačnost, čudovito milino, v katero se je filmska kamera vselej zlahka zaljubila, naj je bila Na svoji zemlji, Na papirnatih avionih ali Na klancu, v intimi velikega plana ali v epizodnih drugih planih, vselej jo je našla. Resnično, kakor življenje. S svojo toplino in svetlobo je bila kot ustvarjena, da postane slovenska filmska mati, v tradicionalni (Na klancu) in moderni podobi (Na papirnatih avionih).«⁸⁰

78 Vrdlovec, Zdenko: »Zvezda ni rojena«. V *Poklon Duši Počkaj*. Ibid., str. [17].

79 *Melodrama* je poleg komedije najbolj razširjen filmski žanr. Nekateri filmski zgodovinarji in teoretiki menijo, da je ne opredeljujejo v tolikšni meri elementi, ampak predvsem kombinacija elementov, značilnih za hollywoodski klasični film, in sicer poudarjena čustvenost, naključnost in usodnost dogodkov oz. zapletov, ganljivost spričo napačnih ravnanj junakov ... Povzeto po Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *ibid.*.

80 Škafar, Vlado: »Zgodba o materi«. V *Poklon Štefki Drolc*. Ljubljana: Slovenska kinoteka. 2005, str. [5].



Slika 11: Štefka Drolc v vlogi sodobne meščanske matere

NA PAPIRNATIH AVIONIH

Matjaž Klopčič, 1967

režija in scenarij: Matjaž Klopčič

fotografija: Rudi Vaupotič

glasba: Jože Privšek

montaža: Milka Badjura

igrajo: Janez Albreht, Leopold Bibič, Mirko Bogataj, Štefka Drolc, Sveta Jovanović, Katja Levstik, Snežana Nikšić, Stanislava Pešić, Janez Rohaček, Jože Rus, Sava Sever, Nuša Svetina, Dare Ulaga

produkcija: Viba film – Ljubljana

Zgodba

Fotograf ujame v svoj objektiv dekle, ki bi jo rad srečal. Je baletka in živi sama z materjo. Po naključju jo sreča in skupaj odideta v park. Pozimi fotograf najame koč v gorah, kjer se z baletko ljubita. Baletka se odloči, da se bo poročila, čeprav to njeni materi ni pogodu. Toda to je že druga zgodba.

Štefka Drolc v vlogi sodobne meščanske matere

Filmski insert: Filmska zgodba se odvija v modernih šestdesetih, ko so se na

novo zastavljala vprašanja odnosov med spoloma in generacijami.

Zanimivosti

Gledališka in filmska igralka ter pedagoginja Štefka Drolc o razlikah med igro v gledališču in filmu ter o čutenju v igranju: »*Film ima veliko izrazitejši telesni stik, v gledališču nismo nikoli tako skrajno telesno povezani, zato je še neka distanca, v filmu pa je lahko ta stik zelo tesen in telo se seveda odzove in se lahko zamaje.*

Kamera je drug poslušalec, mogoče najbolj intimen, najbolj pozoren, v gledališču pa veš, čutiš, da si se tam v parterju nekoga dotaknil, da ga je moje čutenje, da so ga moje besede napolnile in ga niso pustile praznega, da ostajam ob njem, tudi ko odide.

... *potopiti se skušaš čim globlje v resničnost, ampak veliko vlogo igra asociativni spomin, ki prenese to, česar si sposoben v resničnem življenju ali kar si doživel, pomaga zbuditi ta vzgib v tebi in se srečati z istim ali podobnim čutenjem.*«⁸¹

81 Več v Škafar, Vlado: »Srečanja s seboj. Pogovor s Štefko Drolc«. V *ibid.*, str. [29–30].

Majda Potokar

Jane Kavčič (asistent Franceta Štiglica pri filmu *Na svoji zemlji*) je o delu Štiglica s Potokarjevo v televizijski oddaji povedal: *»Potokarjeva je svoja razpoloženja izražala z očmi, in to je bilo zanj kot režiserja najbolj pomembno; bolj kot interpretacija, saj prepričljivost filmskemu igralcu daje ravno pogled. Seveda, če igralec ta razpoloženja lahko doživlja, kar pa je Majda Potokar nedvomno znala.«*

NA SVOJI ZEMLJI

France Štiglic, 1948

režija: France Štiglic

scenarij: Ciril Kosmač

fotografija: Ivan Marinček

glasba: Marijan Kozina

montaža: Ivan Marinček

igrajo: Ivan Belec, Metka Bučar, Avgusta Danilova, Štefka Drolc, Tone Eržen, Ivan Fugina, Jože Gale, Ivan Grašič, Štefan Hlede, Janez Jerman, Milan Juričev, Oskar Kjuder, Miro Kopač, Franjo Kumer, Andrej Kurent, Vasja Ocvirk, Lojze Potokar, Majda Potokar, France Presetnik, Angela Rakar, Boris Sešek, Stane Sever, Stane Starešinič, Gabrijel Vajt, Aleksander Valič, Jure Vizjak, Mileva Zakrajšek, Jože Zupan
produkcija: Triglav film

Zgodba

Dogajanje zarisuje zadnji leti osvobodilnega boja na slovenskem Primorskem med 2. svetovno vojno. Začne se s prihodom nemškega oficirja Kutschere, ki se nameni iztrebiti »bandite« v Baški Grapi. Tu so vsi krajani na strani narodnoosvobodilnega boja, le Drejc, na katerega pritiska



Slika 12: Majda Potokar kot Nanička

mati, obenem pa bi se rad poročil s Tildico, ki je za partizane, še omahuje ...

Majda Potokar kot Nanička

Filmski insert: Slovenski igralec Polde Bibič o liku Naničke: »*Drobceno bitje v prevelikem vojaškem plašču, z grobo partizansko kapo nad nežnim, skoraj prosojnim obrazom, čigar lepota se je prekrila s klovnovsko belino, iz črnih očesnih votlin se je motno svetlikal izgubljeni pogled široko razprtihi očmi. Sivi obup, tako strašen, da so še klici na pomoč onemeli ...*«⁸²

Zanimivosti

Na *svoji zemlji* Franceta Štiglica je prvi slovenski celovečerni in zvočni film.

TO SO GADI

Jože Bevc, 1977

režija: Jože Bevc

scenarij: Jože Bevc

fotografija: Ivan Marinček

glasba: Janez Gregorc

montaža: Darinka Peršin Andromako

igrajo: Janez Albreht, Maks Bajc, Ivo Barišič, Demeter Bitenc, Stanislava Bonisegna, Boris Cavazza, Mojca Cavazza, Lenča Ferenčak, Maks Furijan, Majda Grbac, Jože Horvat, Suzana Jeklič, Mila Kačič, Milada Kalezič, Manca Košir, Andrej Kurent, Franc Markovčič, Bojan Marošević, Saša Miklavc, Jana Osojnik, Sandi Pavlin, Anton Petje, Radko Polič, Majda Potokar, Janez Premru, Andrej Prevc, Tatjana Pugelj, Bogo Sajovic, Bert Sotlar, Alenka Svetel, Dušan Škedl, Majolka Šuklje, Alja Tkačev, Matjaž Turk, Dare Ulaga, Dare Valič, Iva Zupančič

produkcija: Viba film – Ljubljana

Zgodba

Štebe je vdovec in po poklicu voznik, ki ima pet sinov. Gospodinji jim Rozi. Fantje s svojimi malimi šalami in deškimi nagajivostmi spravljajo v obup vso malomeščansko

82 V *Poklon Majdi Potokar*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. [9].

sosesko. Zato jih zmerjajo z »gadi«. Rozi kar naprej grozi, da jih bo zapustila, in končno odide na Dolenjsko. Prav takrat pa pride na obisk njena nečakinja Meri, ki se v hišo celo vseli, a ne more nadomestiti Rozinih gospodinjskih sposobnosti. Za Meri se začne zanimati Štebetov prijatelj Tone. Meri je vedno manj doma in Tone o tem nič ne ve. Štebetovi vse bolj pogrešajo Rozi in Tone, ki Rozi pozna, uredi, da se vrne. Vsi so presrečni in tudi Meri razkrije svoja »skrivna pota«: hodila je v šolo in tako postala voznica mestnega avtobusa.

Majda Potokar v vlogi gospodinje Rozi

Filmski insert: Potokarjeva v komediji *To so gadi* odigra vlogo odrezave gospodinje Rozi, ki skrbi za pet sinov vdovca Štebeta (Bert Sotlar). Sosedje jih skupaj z Rozi okličejo za »gade«, saj jim grenijo življenje. Zato Rozi pogosto odhaja in enkrat tudi zares odide ...

Po vrhunskih nastopih v prejšnjih filmih (kurirka Magda v *Ne joči Peter* Franceta Štiglica iz leta 1964, predvsem pa Hudabivška Meta v *Samorastnikih* Igorja Pretnarja iz leta 1963, vloga Zefe v *Rdečem klasju* Živojina Pavlovića iz 1970 ...) vloga

Rozi sicer ne presune pretirano, a kljub temu odraža odlike karakterne igralkе.

Zanimivosti

Za vlogo Rozi je Majda Potokar leta 1977 prejela nagrado revije *Stop* na Tednu domačega filma v Celju.

Komedija je bila izjemno popularna pri gledalcih, medtem ko so jo kritiki ostro zavračali. Dandanes pa film tudi kritiki pojmujejo kot zgled za produkcijo, ki pritegne domače občinstvo. Na ta način je Potokarjeva z Rozi postala del filmske klasike. Leta 2010 je po filmu nastala gledališka predstava.⁸³

83 Več v Kocjančič, Nerina T.: »Majda Potokar – igralka poguma in modrosti«. V *ibid.*, str. [21].



Slika 13: Majda Potokar kot Rozi

Lojze Rozman

Lojze Rozman je pripadal generaciji igralcev, ki je v petdesetih v gledališče vnesla »nov stil«, h kateremu je – kot pravi sam – prispeval z »*živčno-nevrotičnim načinom*«. Značilnosti gledališke igre je nato prenesel tudi v film, jih prilagodil zakonitostim medija in venomer dosledno izgradil koherentnost filmskega lika.

Nastopil je v mnogih filmskih vlogah, in celo ko so bile te epizodne narave, se je njegova vloga lahko merila s protagonistovo, predvsem pa je delovala tako, kakor da je napisana prav za tega igralca, za njegov glas in obraz ...⁸⁴ Njegove filmske vloge (*Tistega lepega dne*, *Akcija*, *Pet minut raja*, *Samorastniki* ...) je zaznamovala težnja po *akciji*.

ZGODBA, KI JE NI

Matjaž Klopčič, 1967

režija in scenarij: Matjaž Klopčič

fotografija: Srečko Pavlovčič

glasba: Jože Privšek

montaža: Milka Badjura *igrajo:* Maks Bajc, Danilo Bezljaj, Leopold Bibič, Mirko Bogataj, Boris Cavazza, Milena Dravič, Lučka Drolc, Mateja Glažar, Julij Guštin, Marjan Hlastec, Janez Hočevvar, Vinko Hrastelj, Brane Ivanc, Sveta Jovanović, Lidija Kozlovič, Elvira Kralj, Franjo Kumer, Ančka Levar, Lojze Ločina, Branko Miklavc, Snežana Nikšič, Vera Per, Stanislava Pešič, Radko Polič, France Presestnik, Petre Prličko, Meta Pugelj, Ali Raner, Lojze Rozman, Stane Sever, Tone Slodnjak, Dušan Škedl, Dare Ulaga, Dare Valič, Jože Zupan, Anka Zupanc, Erika Železnik;
produkcija: Viba film – Ljubljana

Zgodba

Ker ne more nadzorovati in oblikovati svojega življenja, Vuk z občutkom neko-ristnosti beži pred samim seboj in pred svetom, ki ga obkroža. V njem je veliko moči, pa vendar se zaveda, da se mu čas in življenje izmikata. Skozi lasten pobeg

⁸⁴ Povzeto po Vrdlovec, Zdenko: »Lojze Rozman, filmski 'mož dejanja'«. V *Poklon Lojzetu Rozmanu*. *ibid.*



Slika 14: Lojze Rozman kot Vuk

odkriva iluzijo verovanja v svet, ki je toliko lepši, kolikor bolj je oddaljen.

»Največja zgodba je v resnici prav tista, ki v človeku teče vsak trenutek, brez reda in brez prestanka, prežeta s pričakovanji, hrepenenji, spomini, slutnjami, strahovi. Tok zavesti, resnična kri človeka, je zgodba Klopčičevega filma in prinaša jo z vso mladostjo in starostjo. V primeru Zgodbe, ki je ni pripada ta zavest delavcu z obrobja dežele, ki še ni našel svojega mesta v družbi, ljudi, s katerimi bi šel skozi življenje, ničesar, za kar bi pripel svoje tavanje, odkar je zapustil mater, svoj prvi dom. Utrinki življenja, utrinki občutij, ki se včasih izrazijo z besedo, včasih v tišini, počasi rišejo portret človeške duše, ki čaka na svoje pravo življenje, morda na sneg, v katerem bo vse videl in ničesar slišal, v katerem bo sam in obenem skupaj z vsemi. Ko sneži, pogosto slišim prihajati Klopčičeve podobe.«⁸⁵

Lojze Rozman kot Vuk v Klopčičevi Zgodbi, ki je ni

Lojze Rozman nastopi v glavni vlogi v modernističnem prvencu Matjaža Klopčiča:

odigra vlogo sezonskega delavca Vuka, ki ga bolj kot socialni status določa njegov položaj zbezanega in blodnega antijunaka.

Filmski insert: Z montažnimi preskoki se v prav tako blodni zgodbi Vuka prestavlja in postavlja v razne nepovezane situacije, ki imajo včasih povsem sanjski, nadrealističen pridih.

Zanimivosti

Lojze Rozman je za vlogo Vuka dobil nagrado za glavno moško vlogo na festivalu v Pulju.

Igralsko umetnost je Rozman prenesel tudi v svoje zasebno življenje – leta 1960 se je poročil s slovensko gledališko in filmsko igralko Dušo Počkaj.

⁸⁵ Škafar, Vlado v festivalskem katalogu – Kino Otok 5, 2009, str. 38.

Polde Bibič

Leopold – Polde Bibič, igralec, pedagog in publicist, »*ljudski človek intelektualnega tipa*«, kakor ga je označil Jože Dolmark, se je tako v gledališču kakor v filmu izkazal za »*edinstvenega mojstra govorne besede in igralca neomajnega razpona*«. ⁸⁶ V njegovem filmskem igralskem repertoarju (ki obsega 36 filmov) so najbolj odmevni liki: umetnik Marko iz *Papirnatih avionov*, proletarec Tone v *Poslednji postaji*, Žašler v *Vdovstvu Katarine Žašler*, oče Malek v *Moj ata socialistični kulak* in notar dr. Janez v *Cvetju v jeseni*. ⁸⁷

Že po omenjenih naslovih je sicer jasno, da je veljal za »Klopčičevega igralca«, a je sodeloval tudi z večino slovenskih starejših in mlajših režiserjev.

MOJ ATA SOCIALISTIČNI KULAK

Matjaž Klopčič, 1987

režija: Matjaž Klopčič

scenarij: Tone Partljič

fotografija: Janez Kališnik

glasba: Jože Privšek

montaža: Darinka Peršin Andromako

igrajo: Ivo Ban, Janez Bermež, Leopold Bibič, Sonja Blaž, Ivan Godnič, Urška Hlebec, Brane Ivanc, Anica Kumer, Vesna Lubej, Bine Matoh, Milena Muhič, Vlado Novak, Matjaž Partlič, Anton Petje, Janez Škof, Peter Ternovšek, Milena Zupančič
produkcija: Viba film – Ljubljana

Zgodba

Piše se leto 1945, svetovna vojna je končana. V vas se vračajo vojaki, Jožeta Maleka pa ni in ni. Žena Mimika ter otroka Tinček in Olga vedo le to, da je iz nemške armade prebegnil v sovjetsko Rdečo armado.

Življenje na vasi teče naprej. Ko se oče vrne, je družina srečna. Ata celo preimenuje hčer Olgo v Volgo, v spomin na Ruse. Toda nad njimi se začno zbirati temni oblaki. Naenkrat ni več dobro, če si bil Stalinov vojak. Maleka osumijo, da je informbirojavec.

⁸⁶ Več v Dolmark, Jože: »Polde Bibič – človek, igralec in zvezdnik, ki ga preprosto moraš imeti rad.« V *Poklon Poldetu Bibiču*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2009, str. [5]

⁸⁷ *Ibid.*

Na zaslišanju se sicer s sprenevedanjem izmuzne, zato pa zaprejo bratranca Vanča, ki mu je dal informacije. Maleka razlastijo tudi kot agrarnega posestnika, saj napoči čas kolektivnih kmetijskih zadrug. Sanje o socialističnem kulaku so bile pač le sanje.

Polde Bibič kot »ata«

Filmski insert: Vloga očeta Jožeta Maleka v Klopčičevi »politični farsii« *Moj ata socialistični kulak* je ob doktorju Janezu iz *Cvetja v jeseni* morda najbolj popularna Bibičeva vloga. Jože Malek predstavlja »junaka« iz obdobja kolektivizacije, ki se ne more odločiti med Titom in Stalinom ...

Umestitev v srednješolske učne načrte

Film prikazuje čas tik po drugi svetovni vojni – obdobje socializma. Na zelo duhovit način pokaže ključne probleme, s katerimi so se ljudje soočali prva leta po osvoboditvi. Izpostavi za takratni čas pomembne dogodke (vrnitev vojakov s svetovnih bojišč, nacionalizacija, agrarna reforma, spor z informbirojem), zato ga je mogoče uporabiti tudi kot izjemno informativen didaktičen pripomoček pri predmetu zgodovine.

Zanimivosti

Ko so v Svečini snemali film *Moj ata socialistični kulak*, so na cesti potrebovali pomoč miličnika in v cerkvi pomoč župnika. Režiser Matjaž Klopčič je kljub nenehnemu opominjanju oba vztrajno napačno naslavljajl: »gospod miličnik« in »tovariš župnik«. ⁸⁸

⁸⁸ Bibič, Polde: »Med filmom in gledališčem«. V *ibid.*, str. [20].



Vprašanja za pogovor

- Ali poznate kakšno filmsko zvezdo?
Katerega igralca, igralko bi v slovenskem prostoru opredelili za zvezdo?
- Ali v Sloveniji obstaja studijski sistem? (Zakaj ne?)
- Na kakšen način nastane zvezda, kako je nekomu dana pojmovna oznaka zvezda? (Kdo pravzaprav je filmski zvezdnik/zvezdnica?)
- Kje se filmske zvezde pojavljajo?
- Naštete nekaj igralcev, ki navadno nastopajo v zelo podobnih vlogah ali v eni sami vlogi?
- Skušajte si predstavljati, da bi se vloge, katerih inserte smo si ogledali, premešale in bi igralci nastopili v drugih vlogah ...
Ali ste katerega izmed teh igralk/igralcev videli še v kakšni drugi vlogi?
- S katerimi filmskimi »delavci«
sodeluje igralec/igralka?

AVTORSKI FILM

01. Uvod

Že konec petdesetih in na začetku šestdesetih let so francoski »novovalovci« pripisovali prvenstvo misli v podobah nad verbalno mislijo nekaterim ameriškim režiserjem – s tem so poudarjali, da se cineast lahko izrazi kot *avtor* tudi v okvirih popularnega filma oziroma prisil producentnega ali studijskega sistema.

Še danes poznamo avtorje, katerih delo je »žanr« zase. Po Bordwellu in Thompsonovi je *auteur* domnevni ali dejanski avtor filma, običajno identificiran z režiserjem, pojem pa je včasih uporabljen tudi v vrednostnem

pomenu za razlikovanje dobrih filmskih ustvarjalcev (*auteurs*) od slabih. Enačenje režiserja s filmskim *avtorjem* in vrednotenje filma kot avtorskega dela imata dolgo zgodovino, vendar sta šele v petdesetih letih dobila večji poudarek, zlasti v francoski in angloameriški kritiki. V učnem gradivu bomo skozi slednji skušali podrobneje pojasniti pojem avtorstva in avtorskega filma, avtorske poteze treh velikih avtorjev – Jean-Luca Godarda, Nicholasa Raya in Johna Forda – pa bomo prepoznavali na osnovi njihovih del.

02. Politika avtorjev

Razprava o avtorstvu v filmu je imela v filmskih študijah privilegiran položaj od petdesetih dalje, ko je francoska filmska revija *Cahiers du cinéma* zasnovala zelo vplivno *politiko avtorjev*, pa vse do osemdesetih, ko se je akademski poudarek premaknil proti študijam občinstva in recepcije.

Pojem *politika avtorjev* korenini v francoskem novem valu, ki se je začel leta 1959 oziroma na začetku šestdesetih in je bil močno povezan z »očetom« filmske teorije – Andréjem Bazinom ter generacijo piscev okrog francoske filmske revije *Cahiers du cinéma*, ki so v določenem trenutku svoje pisalne stroje zamenjali s kamerami; mednje sodijo na primer Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol ... Po gibanju se jih je prišla oznaka »novovalovci«.

Novovalovci so se s svojimi filmi – posebej na estetski ravni – odmaknili od tradicionalnega filma; Stojan Pelko v *Filmskem pojmovniku za mlade* piše, da so avtorji »sesuvali« dotedanji francoski film. Poleg tega so tudi preuredili pogled na samo filmsko zgodovino – ali kot je zapisal Jean-Luc Godard: »*Novi val je mogoče definirati z novim razmerjem do fikcije in do realnosti.*«

Pogled so preusmerjali na formalne poteze, tehnično znanje in osebno vizijo velikih hollywoodskih režiserjev, kot so Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Fritz Lang, Vincente Minnelli itn., in jim v svojih filmih namenili kar nekaj poklonov. Hkrati so slavili ameriške nizkoprorračunske in B filme ter hoteli eksperimentirati z novimi filmskimi oblikami, ki so bile v nasprotju z uveljavljenimi *žanri*⁸⁹ in stereotipi. Tako so si »izposojali« od bogate tradicije svetovne kinematografije ter ji dodajali svoje poudarke in neposrednost, ki jo je omogočal ekonomski in tehnološki razvoj (mladi francoski filmski ustvarjalci so lahko eksperimentirali z izražanjem svojih osebnih razmišljanj o filmu, ker so bili zaradi tehničnega napredka stroški bistveno nižji, oprema je bila lažja in cenejša, prav tako tudi filmski trak). »*Novi val je film iz studia popeljal na ulice, pri tem pa slavil njegove na novo odkrite možnosti.*«⁹⁰

S politiko avtorjev (*la politique des auteurs*) so mladi francoski publicisti dali

89 Žanri – »različni tipi filmov, prepoznavni po njihovih konvencijah: običajni žanri so grozljivka, gangsterski film in western«. Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 735.

90 Cook, Pam: *ibid.*, str. 405.

vedeti, da jih bolj kot žanrske, studijske ali nacionalne pripadnosti zanimajo osebni, *avtorski* stili posameznih režiserjev. Če so režiserji dotlej veljali za mojstre obrti, so jih novovalovci častili kot pomembne umetnike 20. stoletja. Avtorji so bili tako izumitelji forme, filmska forma pa opredeljuje tudi samo vsebino filma.

Prvi postulat politike avtorjev je, da »*avtorji filmov niso tisti, ki jih pišejo, ampak tisti, ki jih realizirajo. Srce filma ni njegova vsebina, ampak režija.*« (Pascal Bonitzer) Menili so, da je režiser kljub industrijski in skupinski naravi filmske produkcije tako kot vsak drug umetnik ustvarjalni vir končnega izdelka.

Filmske ustvarjalce in kritike, ki so pisali za *Cahiers du cinéma*, so zanimala vprašanja forme in mizanscene, pa tudi teoretična analiza odnosa umetnika in filmskega izdelka do družbe. Pojmovanje posameznega umetnika kot vira v filmu jih je privedlo do razlikovanja med *režiserji*, ki so samo režirali (in so sicer obvladali filmska izrazna sredstva), in tistimi, ki so v vseh svojih filmih ustvarjali skladen pogled na svet in se odlikovali po povsem svojstvenem slogu – te so imenovali *avtorji*.

Po letu 1964 so novi francoski filmi zakrivili nekaj producerskih polomij. Del ustvarjalcev je nato prestopil v filmsko industrijo, nekaj jih je še naprej ustvarjalo filme, ki so vplivali na svetovni film, v očeh kritike pa so si novovalovci tako kot njihovi hollywoodski zgledi zagotovili položaj avtorjev.

03. Teorija avtorstva

Ameriški filmski kritik Andrew Sarris je politiko revije *Cahiers du cinéma* preimenoval v *avtorsko teorijo*, polemiko o novem avtorskem filmu pa v kritično metodo za vrednotenje filmov; po večini ameriških, nekaj pa tudi evropskih umetniških. Na ta način se je izoblikoval panteon velikih režiserjev.

Preden se je v Franciji v petdesetih pojavila politika avtorjev, je tradicionalna filmska kritika menila, da industrijska narava filmske produkcije onemogoča vidnost avtorstva v filmu v kateremkoli možnem smislu. Pri *umetniškem filmu*⁹¹ v okvirih kapitalističnega gospodarstva je umetniku zagotovljen privilegirani položaj manjšine, subvencionirana družba, delček te družbe pa predstavlja njegovo občinstvo. Pripisovanje kulturnih izdelkov imenu posameznega umetnika zagotavlja, da se ti izdelki tržijo kot umetnost in ne kot množična produkcija, tržno nišo pa predstavlja določeno občinstvo; razlika

med umetniškim filmom in množično produkcijo je težko določljiva – »*popularna kultura si nenehno prilašča umetnost, umetnost pa popularno kulturo*«. ⁹²

V začetnem obdobju Hollywooda so zelo cenili eksperimentiranje z estetikom – »*filme so tržili kot izjemne filmske dogodke; položaj teh filmov kot umetnosti je bil del njihove potrošne vrednosti in pri trženju je bil pomemben znak navzočnosti 'umetnika' (Griffithov logotip, Chaplinov lik 'potepuha')*«. ⁹³

Poznamo več pristopov k avtorski teoriji. Ko se je moč velikih studiev povečevala, so pomembnejši kot režiserji pri trženju postali producenti in igralci (zvezde, zvezdniški sistem), zato je v času politike avtorjev ideja o namenih posameznega režiserja pri hollywoodskem filmu ustvarjala polemiko. Vendar pa je umetniški film močno vplival na novi hollywoodski film v šestdesetih, ko so se na oglasnih panojih začela ob naslovih filma pojavljati imena režiserjev, npr. *Velika rdeča divizija* (The Big Red One,

91 *Umetniški film* – »1. kritični izraz za filme, ki so sicer nastali v pogojih komercialne produkcije, vendar izpričujejo obliko in stil, ki se jima pozna vpliv modernističnih teženj v 'visoki umetnosti' in ki predstavljajo alternativo popularnemu filmu; 2. izraz, s katerim v ameriški filmski industriji označujejo uvožene filme za zgornji srednji razred ali visokoizobraženo občinstvo«. Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 735.

92 Cook, Pam: *ibid.*, str. 388.

93 *Ibid.*

1980) Samuela Fuellerja, *Noč čarovnic* (Halloween, 1978) Johna Carpenterja ipd.

V sedemdesetih so filmski teoretiki pričeli dvomiti o temeljnih predpostavkah avtorske teorije, kot so estetska skladnost, izražanje sebe in ustvarjalnost, a avtorske študije niso izginile, temveč so se preoblikovale »iz *pojasnjevanja celotnega filma v kritično metodologijo, ki zastavlja vprašanja filmskim študijam in kulturnim praksam na splošno*«. ⁹⁴

Dandanes ime režiserja kot avtorja še zmeraj ostaja pomembno, in čeprav je filmska teorija opustila »preprosto« avtorsko analizo, večina časopisnih in revijalnih kritik upošteva idejo o režiserju kot umetniku.

»Posledice vpliva umetniškega filma na novi Hollywood in razmaha popularnega umetniškega filma so vidne v tem, da se je funkcija avtorja/umetnika, ki je bila nekoč omejena na umetniški film, razširila na popularni film, pri katerem je ime režiserja mogoče uporabiti, da bi h komercialnemu filmu pritegnili večje število gledalcev.« ⁹⁵

⁹⁴ Ibid., str. 387.

⁹⁵ Ibid., str. 389.

04. Študije primerov

DO ZADNJEGA DIHA

(*À bout de souffle*); Francija, 1960, čb, 90'

režija: Jean-Luc Godard

scenarij: Claude Chabrol, François

Truffaut, Jean-Luc Godard

fotografija: Raoul Coutard

montaža: Jean-Luc Godard

glasba: Martial Solal

igrajo: Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Jean Seberg (Patricia Franchini), Daniel Boulanger (inšpektor), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Claude Mansard (Claudius Mansard), Jean-Luc Godard (informator), Liliane Robin (Minouche)

produkcija: SNC/Productions
Georges de Beauregard/Impéria

Zgodba

Pišejo se šestdeseta. Mladi kriminalec Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) se po kraji avtomobila v Marseillu ter izgubi nadzora in uboju policista poda v Pariz, da bi izterjal dolgove in se srečal s Patricio Franchini (Jean Seberg), ameriško študentko v Parizu. Ta zasleduje slavne ljudi in si prizadeva za svojo novinarsko kariero. Michela sicer ljubi, a se zaveda negotove prihodnosti s tako radikalno osebo. Michel se znajde pred

zaprtjem, a uspe mu izigrati policiste. Zdi se, da je njegova usoda v Patriciinih rokah ...

Jean-Luc Godard

Avtor sodi med najbolj radikalne eksperimentatorje in politično zavedne režiserje francoskega novega vala. Problematiziral je samo formo, obstoječe družbene strukture in zgodovino idej.⁹⁶ Je eden izmed kritikov, ki so pisali za *Cahiers du cinéma* in zagovarjali umetniško vrednost popularnega filma.

Sklicevanje in sopostavljanje referenc

Do zadnjega diha je Godardov prvi celovečerni film. Velja tudi za prvi novovalovski film, ki je bil finančno uspešen. Beremo ga lahko tudi kot manifest francoskega novega vala.

Gre za poklon Hollywoodu in znotraj tega še posebej nizkoprorračunskim kriminalnim filmom. Zgodbo je navdihnil ameriški gangsterski film. Glavni junak, majhen lopov Michel (Jean-Paul Belmondo), se zgleduje po sloviti ameriški ikoni, zvezdniku Humphreyju Bogartu, in povzema ter posnema njegovo podobo s plakatov.

96 Williams v Cook, Pam: *ibid.*, str. 405.



Slika 16: Jean-Paul Belmondo in Jean Seberg v filmu *Do zadnjega diha*

V svojem obsežnem opusu se Godard nenehno sklicuje na bogate tradicije in na druge filme ter z najrazličnejšimi *referencami*⁹⁷ in citati povezuje na videz nezdržljive zamisli kot tudi samo formo.

V svojih delih dosledno sledi tezi, da je film *intertekstualen* medij – da je ustvarjen iz vplivov drugih umetnosti. To dokazuje tudi v svojem prvencu, in sicer z referencami na druge filme in druge popularne oblike, kot so stripi in časopisi, pri čemer je pomembno predvsem, kako te elemente postavlja drugega proti drugemu.

»Tako sta npr. dokumentarni stil filma in uporaba realnih lokacij v konfliktu z aluzijami na hollywoodske stereotipe in tako se razkrije konvencionalna narava obeh /.../ Glede pogoste uporabe prenosne kamere pa bi lahko rekli, da podpira romantično slavljenje svobode posameznika, ki zaznamuje številne filme novega vala in filozofijo politike avtorjev.«⁹⁸

Na estetski ravni se film od konvencij odmika z gibanjem kamere, s čimer odvrta pozornost od spolne intimnosti,

z uporabo »nepravilnih« skokovitih montažnih prehodov, neposrednega pogleda v kamero, improviziranih dialogov ...

Slavljenje Hollywooda v filmu je ironično, saj glavnega junaka na koncu uniči prav obsedenost z ameriškim – očaranost z ameriško popularno kulturo in z neodvisnim ameriškim dekletom (Jean Seberg).

V nasprotju s hollywoodsko produkcijo je tudi nizkoprorračunska narava filma: *Do zadnjega diha* je bil posnet s prenosno kamero ob uporabi naravnega zvoka in naravne osvetlitve na resničnih lokacijah v štirih tednih brez obstoječega scenarija in snemalne knjige.

Vprašanja za pogovor

- Ali v filmu prepoznate elemente iz kakšnega hollywoodskega filma?
- Na katere žanre vas spominja film?
- Ali poleg sklicevanja na druge filme prepoznate še kakšno referenco?
- S čim je obseden glavi junak?
- Na kakšen način je film posnet? (So uporabili statično ali prenosno kamero?)
- Ali je film posnet na resničnih ali na »postavljenih« lokacijah oziroma v studiu?

97 Referenca – kar je s čim v določeni soodvisni povezanosti (SSKJ).

98 Cook, Pam: *ibid.*, str. 405.

Zanimivosti

Zaradi nizkopračunske narave se je film vzpostavil kot nov in uspešen model produkcije, ki so ga posnemali tudi zunaj Francije. Proslavil je tudi protagonista, do tedaj skorajda neznanega Jean-Paula Belmonda, ki je, čeprav je bil lik Poiccarda zelo originalno zamišljen, kmalu postal eno večjih odkritij novega vala in tako najpopularnejši francoski igralec tistega časa.

Ameriški režiser Jim McBride je leta 1983 posnel remake – *Do zadnjega diha* (Breathless).

JOHNNY GUITAR

(*Johnny Guitar*); ZDA, 1954, barvni, 110'

režija: Nicholas Ray

scenarij: Philip Yordan po

romanu Roya Chanslorja

fotografija: Harry Stradling Sr.

montaža: Richard L. Van Enger

glasba: Victor Young

igrajo: Joan Crawford (Vienna), Sterling Hayden (Johnny Guitar), Mercedes McCambridge (Emma Small), Scott Brady (plešoči deček), Ward Bond (John McIvers), Ben Cooper (Turkey Ralston), Ernest Borgnine (Bart Lonergan), John Carradine (stari Tom), Royal Dano (Corey), Frank Ferguson (šerif Williams), Paul Fix (Eddie), Rhys Williams (gospod Andrews), Ian MacDonald (Pete)
produkcija: Republic Pictures Corp

Zgodba

V zakotju Divjega zahoda žilava Vienna (Joan Crawford) postavi gostilno in načrtuje, da bo po prihodu železnice lahko okrog nje zgradila še civilizirano mesto. A predsodkov polni in do novih priseljencev sovražno naravnani domačini ji ostro nasprotujejo. V gostilno nekega dne prikoraka skrivnostni tujec po imenu Johnny

Guitar (Sterling Hayden), bivši revolveraš in bivši ljubimec pogumne podjetnice. Njegov prihod pospeši spiralo sovraštva, ki se žanru primerno izteče v vsesplošno nasilje.

Nicholas Ray

Avtor velja pri evropskih kritikih (npr. pri Jean-Lucu Godardu) za enega najbolj cenjenih ameriških režiserjev. Zaradi tematske in slogovne doslednosti v svojem filmskem opusu (ta se odraža v karakterizaciji junakov, ki navadno s svojo trdoto skrivajo samodestruktivno prisilo, dinamični kameri, razdelani scenografiji in mojstrski fotografiji) ter lastne družbene neprilagojenosti je od konca petdesetih let užival status izjemnega avtorja.

Politični vestern z junakinjo

»Vse, kar človek potrebuje, je skodelica kave in tobak ...«

Sterling Hayden kot Johnny Guitar

Na prvi pogled film premore vse tipične elemente vesterna: lokacija je majhno zakotno mesto, ki premore salon, hazarderje, bando, izobčence, izvrši se rop itn. Definiciji »baročnega« vesterna bi film ustrezal s kontrastom med povsem stilizirano (poenostavljeno



prikazano) pokrajino in bogato okrašenim Vienninim stanovanjem. Naslednja prostorska distinkcija so zgornji, Viennini zasebni prostori in spodnji javni moški svet, kjer tudi Vienna privzema moški princip obnašanja.

V žanrskih okvirih vesterna film vsekakor velja za nenavadnega – v grobem rečeno: naveličanemu revolverašu ukazuje trdna in neustrašna salonska dama, druga najbolj nenavadna ali vesternu tuja komponenta pa je sam konec filma – revolveraški dvoboj med dvema ženskama. Že sam osrednji konflikt med ženskama kaže tudi na melo-dramatsko primes, narekuje in podreja pa si pravzaprav celotno dogajanje.

»Ray je uporabil vsa pravila, vse klišeje, vse stereotipe, toda tako baročno in tako ekscesno, da je vsak kliše izgledal dvoumno, perverzno, antipatriotsko. 'Sklenil sem, da bom kršil vsa pravila vesterna.' Divji zahod je izgledal tako, kot da je senco nanj vrgla tedanja Amerika, filtrirana skozi film noir⁹⁹.«¹⁰⁰

99 *Film noir* – francoski kritiki so izraz uporabili za ameriške detektivske in kriminalne filme z mračnim vzdušjem in kontrastno lučjo. Ta žanr se je pojavil v štiridesetih in petdesetih letih, pozneje pa so ga večkrat oživili. Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 731.

100 Štefančič, Marcel, jr.: »Johnny Guitar. Kritika Protikomunistične histerije«. *Kinotečnik*, oktober 2011, str. 4.

Vprašanja za pogovor

- Katere tipične značilnosti vesterna prepoznate v filmu?
- Komu v filmu bi pripisali glavno vlogo?
- Kako je prikazana Vienna?
- Kakšno vlogo ima navadno ženska v vesternu?
- Kako je prikazan nekdanji revolveraš Johnny Logan/Guitar?

Zanimivosti

Johnny Guitar je bil produkcija studia Republic, sicer specializiranega za B filme, toda bil je najdražji film tega studia tisto leto (dva milijona in pol dolarjev), zato je sodil med A in B kategorijo.

»Glavno vlogo je resda igrala Joan Crawford, a njena kariera ni bila v vzponu, ampak v zatonu, kar je prispevalo k njeni nestabilnosti, njeni paniki in njeni narcistični 'želji', da izgleda kot moški, kot Clark Gable, da torej 'igra' moškega in da je na koncu ona tista, ki ustreli diabolično Emme Small, ne pa kdo drug.«¹⁰¹

Nekateri kritiki vidijo vlogo Vienne kot možnost pozitivne vloge ženske v vesternu, spet drugi kot feministično kritiko vesterna.

101 *Ibid.*

MOJA DRAGA KLEMENTINA

(*My Darling Clementine*); ZDA, 1946, čb, 96'

režija: John Ford

scenarij: Samuel G. Engel, Winston Miller, po zgodbi Sama Hellmana

fotografija: Joseph P. MacDonald

glasba: Cyril J. Mockridge

igrajo: Henry Fonda (Wyatt Earp), Victor Mature (Doc Holliday), Cathy Downs (Klementina Carter), Linda Darnell (Chihuahua), Walter Brennan (Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Alan Mowbray (Granville Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton), Grant Withers (Ike Clanton), Don Garner (James Earp)

produkcija: 20th Century Fox

Zgodba

Bratje Wyatt (Henry Fonda), Morgan (Ward Bond), Virgil (Tim Holt) in James (Don Garner) Earp gonijo govedo in pridejo v mesto Tombstone. Prva trojica gre v mesto, James pa ostane, da bi čuval lastnino; v tem času ga napadejo, okradejo in ubijejo Clantonovi, ki živijo na obrobju kraja. Wyatt se zato odloči, da ostane v mestu kot šerif. Postopoma razvije odnos vzajemnega

spoštovanja z bivšim revolverašem Docom Hollidayjem (Victor Mature), pritegne pa ga tudi prihod Docove nekdanje zaročenke iz Bostona Klementine Carter (Cathy Downs). Kmalu se zgodi družinski spopad pri O.K. Corralu leta 1882, kjer so legendarni šerif Wyatt Earp, njegova brata Virgil in Morgan ter njegov zvesti pajdaš Doc Holliday postrelili zločinske goveje barone, rodbino Clanton, in tako odstranili še zadnjo oviro za razcvet mesteca Tombstone.

John Ford

Avtor je eden vodilnih veteranov iz obdobja studiev, ki so se obdržali v prvi ligi Hollywooda. Fordova filmska kariera obsega umetniške eksperimente, žanrske filme ter industrijsko in neodvisno produkcijo.

Žanr vesterna je zaznamoval z nizom realistično prepričljivih, na avtentičnih prizoriščih posnetih ter do podrobnosti izdelanih in psihološko razčlenjenih filmov, kot so *Poštna kočija*, *Na apaški meji* (Fort Apache, 1948), *Junaki zaboda* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949), *Iskalci* in drugi.

Subverzivni vestern

Moja draga Klementina je prvi Fordov vestern po vrnitvi iz druge svetovne vojne in podobno kot predhodnega *Žrtvovani* (They Were Expendable, 1945) tudi tega prežemata žalost in upanje. Osredotočanje na lik legendarnega zahodnjaka Wyatta Earpa, ki ga avtor zarisuje kot galantnega junaka, prispeva k razumevanju filma kot alegorije boja dobrega in zla, skozi žanrski motiv pa nasprotja med civilizacijo in divjaštvom ter vrednotami med dvema družinama – Earpovi in Clantonovi.

Akcijske sekvence, revolveraške boje, ki sicer veljajo za tradicionalne konvencije žanra, tu izpodrinjajo podobe vsakdanjih hišnih opravil, ki »civilizirajo« divjino. Na estetski ravni je film posnet z bogato globino polja in *chiaroscurom*, zelo značilnim za Fordov slog. Posamezni izraziti kontrasti med svetlobo in temo, povezani z divjino, delujejo neoekspresionistično – pojavljajo se v prizorih anarhije in iracionalnosti; Clantonovi izrazi se od tistih prijetnih zvrstijo vse do okrutnosti v enem ali le nekaj kadrih. Temu nato Ford sopostavi lirično sekvenco plesa – gradijo jo povsem klasična kompozicija kadra in elegantni gibi likov, ki se izmenjujejo s *splo-*

*šnimi plani*¹⁰² glavnega junaka, posnetega z malce znižanega snemalnega kota.

Zelo značilno za Fordov slog je tudi, da avtor posamezne pomembne prizore izpušča ali jih krajša. Ključnega dogajanja za razvoj zgodbe pravzaprav ne vidimo, tudi prizor končnega obračuna je izjemno kratek, posebej v primerjavi s podobnimi prizori v kasnejših vesternih drugih režiserjev.

Moja draga Klementina velja tudi za Fordov najbolj romantičen vestern, za katerega se zdi, da je legendarnemu mitu Divjega zahoda, družinskemu spopadu pri O.K. Corralu leta 1882, dodelil povsem drugačno razsežnost. Postavitev junaka v položaj, v katerem je odvisen od usode, pripomore k občutku naraščajoče skepse in melanholičnemu vzdušju na samem koncu. Lindsay Anderson v knjigi *About John Ford* zapiše:

»Z Mojo drago Klementino Ford mitu nadene

102 O *splošnem planu* govorimo, ko gre za »kader* z majhno velikostjo prikazanih predmetov: stoječa človeška figura je vidna v vsej svoji postavi«. Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 734.

*Kader – »1. na snemanju neprekinjen tek kamere (posnetek); 2. v montiranem filmu neprekinjena slika s statično ali gibljivo kamero«. *Ibid.*, str. 732.



Slika 18: Cathy Downs in Henry Fonda

človeški obraz. Če je Poštna kočija zelo dobra proza, potem je Klementina čista poezija.»

Vprašanja za pogovor

- Ali ste spopad pri O.K. Corralu videli že v katerem drugem filmu?
- Katere so značilnosti klasičnega vesterna?
- Ali prepoznate elemente klasičnega vesterna tudi v tem delu?
- Na kakšen način so zarisani kontrasti med divjino in civilizacijo?
- Kako je prikazan glavni junak?
- Kako je prikazan Doc Holliday?
- In Clanton?
- *Zakaj v primeru Moje drage Klementine govorimo o subverziivnem vesternu?*

za distributerja pripravilo *Poštno kočijo* in *Dolgo potovanje domov* (The Long Voyage Home, 1940). Prerojeno podjetje Argosy je nato produciralo devet od Fordovih enajstih naslednjih filmov – od *Begunca* (The Fugitive, 1947) do staromodne komedije *Komur sonce sije* (The Sun Shines Bright, 1953), ki je Argosy potopila; neodvisni studii so namreč morali svoje filme distribuirati prek velikih distributerjev, posledica tega pa je bilo vse večje zadolževanje.

Zanimivosti

Legendarni mit o družinskem spopadu pri O.K. Corralu leta 1882 je predstavljen v mnogih vesternih: *Izobčenec* (The Outlaw, Howard Hughes, 1943), *Obračun pri O.K. Corralu* (Gunfight at the O.K. Corral, John Struges, 1957) itn.

Potem ko se je Ford pri 20th Century Fox sprl z Darrylom F. Zanuckom glede *Moje drage Klementine*, je obudil Argosy Pictures, manjše produkcijsko podjetje, ki ga je ustanovil konec tridesetih, da je

**ŽANRSKI FILM.
MELODRAMA,
KOMEDIJA,
WESTERN**

01. Uvod

Namen in vlogo žanra bomo skušali razložiti prek temeljnih značilnosti filmske industrije – standardizacije procesa proizvodnje in specializacije samih proizvodov, ki sta se vzpostavili znotraj hollywoodskega studijskega sistema.

V nadaljevanju ponujamo izbiro med tremi ključnimi žanrskimi predstavniki –

melodramo, komedijo in westernom – treh prepoznavnih in za sam razvoj oz. premene posameznega žanra pomembnih avtorjev-ustvarjalcev: Douglasa Sirka, Billyja Wilderja in Johna Forda. V njihovih delih bomo prepoznavali temeljne značilnosti posameznih žanrov.

02. Žanrski film

Žanre je treba razumeti predvsem kot »mehanizem, ki navznoter omogoča poenotenja (standarde), navzven pa razločevanja (specialnosti)«. ¹⁰³ Za žanr je značilen ustaljen način obravnavanja določene vsebine – žanr je »model fikcijskega oz. narativnega filma, ki opredeljuje skupne značilnosti večjega števila konkretnih del; sistem norm, konvencij, tematskih in formalnih zakonitosti, ki omogoča tipološko klasifikacijo oz. kategorizacijo posameznih filmov glede na njihove skupne poteze«. ¹⁰⁴ Med temi lahko nekatere v posameznih žanrih še posebej prevladujejo (jih zaznamujejo), navadno pa gre za kombinacijo več značilnosti.

V prvi vrsti velja žanr predvsem za zelo koristen pripomoček *prepoznavnosti*. ¹⁰⁵ Gledalcu pomaga, da se odloči, kaj bi rad videl. S pomočjo žanrske klasifikacije se lažje orientira, kaj ga čaka v kinodvorani, žanrska »nalepka«, npr. srhljivka, psihološka drama, romantična komedija in podobno, pa je navadno prisotna v vsakem opisu ali napovedniku filma.

Filmskim *studijem* ali producerskim hišam obstoj žanrov pomaga, da se izpiliijo v posameznem žanru. Tako poznamo npr. Universalove grozljivke iz tridesetih let, MGM ¹⁰⁶ je znan predvsem po glasbenih komedijah, Paramount po kostumskih filmih, RKO po muzikalih in nizkopračunskih grozljivkah itd.

Žanr pomaga tudi pri prepoznavnosti posameznega avtorja, saj »lahko ta izmojstri svojo obrt, veščino in umetnost znotraj strogo kodiranih pravil posameznega žanra (in jih slejkoprej, če je le dovolj velik in drzen, tudi prekrši). Hitchcockovi filmi suspenza, Sirkove melodrame, Fordovi in Hawksovi vesterni, Wilderjeve komedije zmešnjav, Cameronovi spektakli – vse to so mejniki, na katerih se gradi ime za zgodovino.« ¹⁰⁷

Ne nazadnje pa žanri pomagajo tudi *kritikom*, saj služijo kot nekakšno pomagalo pri ocenjevanju, primerjanju, razvrščanju, oklicevanju prebojev med filmskimi novitetai, ugotavljanju prekoračitev in odstopanj.

Žanr predstavlja osnovo filmske produkcije in vse filmske industrije (kamor sodijo produkcija, distribucija in prikazovanje), saj

¹⁰³ Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 86.

¹⁰⁴ Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec: *ibid.*, str. 676.

¹⁰⁵ Celotno poglavje pretežno povzeto po Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 82–107.

¹⁰⁶ Studio Metro-Goldwin-Mayer.

¹⁰⁷ Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 83.

omogoča standardizirano množično proizvodnjo in specializirano obvladovanje trga.

Ključnega pomena za žanrski film je jasna in pregledna zgodba, ki premore tudi ustrezen emocionalni naboj.¹⁰⁸ Zgodnejše oblike žanrskega filma so si pripovedne modele, konvencije in temeljne elemente izposojale od popularne literature, gledališča oz. broadwayskih glasbeno-plesnih predstav. Kmalu so ti z organizacijo prerasli v žanre, do žanrske kodifikacije pa je prišlo šele v zvočnem obdobju oz. klasičnem obdobju hollywoodskega studijskega sistema.

Studijski sistem se je na prihod zvoka odzval tako, da je temeljito standardiziral temeljne filmske postavke, kot so scenarij, igra, snemanje slike in zvoka, režija, montaža. Filmska produkcija se je pravzaprav »priključila« procesu, imenovanem *taylorizacija*.¹⁰⁹ Značilnost enega filma (razčleniti/

spojiti) je postala temeljna značilnost hollywoodske filmske industrije in filmi odlej letijo kakor s tekočega traku, vseeno pa ne gre za proizvodnjo enakih izdelkov, ampak prototipov (med deli kljub podobnosti obstaja razlika – tako pritegnejo hkrati stare kupce in novo občinstvo). Standardizacija se v Hollywoodu lepo zrcali v tem, koliko oseb je bilo »zavezanih tekočemu traku«: že samo v posameznih specializiranih *story departmentih* je bilo zaposlenih ogromno ljudi, ki so imeli natančno določeno vlogo pri ustvarjanju zgodb in scenarijev.

Množična žanrska produkcija se je v obdobju studijskega sistema najbolj razcvetela. V petdesetih pa so zakonodaja, naraščajoči stroški, razmah televizije in zmanjšano zanimanje občinstva povzročili razpad studijskega sistema, kar je vplivalo tudi na funkcijo in vlogo žanra. Nekateri žanri so skorajda izginili (npr. klasični pustolovski filmi), drugi so se dodobra spremenili. K prevetritvam je prispeval tudi tehnološki razvoj (barve, široko platno ipd.), novo žanrsko estetiko pa je prinesel

108 Nasproti žanrskemu filmu lahko postavimo *nežanrski film*, za katerega je značilno, da ga ne moremo uvrstiti med poznane žanre ali opredeliti njihove kombinacije; navadno ruši klasično načelo, ki temelji na zgodbi.

109 Frederick Winslow Taylor (ki sicer ni imel opraviti s filmom) se je ukvarjal z razčlenitvijo procesa dela na tako enostavne faze, da je sleherni del zamenljiv in obvladljiv in da ga nato brez kakršnekoli motnje lahko spet spnemo v tekoč proces. »Isto dvojno gibanje razčlenjenja in ponovnega veriženja najdemo tudi

pri filmu: gibanje je treba najprej razbiti na statične fotograme, nato pa ga s pomočjo mehanizma spraviti v brezhiben tek.« Ibid., str. 85.

tudi evropski umetniški film, ki je v dobri meri botroval estetiki novega Hollywooda.

Kot smo nakazali že v okvirih hollywoodskega studijskega sistema, žanri nimajo točno določenih trajnih značilnosti, temveč se njihove poteze spreminjajo s časom, kdaj celo do te mere, da žanr izumre ali pa se levi v enega ali več novih »potomcev«. Dandanes je za žanr zelo značilno, da se prepleta z drugimi žanrskimi modeli oziroma se členi na podžanre, čistih žanrskih modelov pa skorajda ni več. Treba je omeniti, da tudi enotna žanrska klasifikacija ne obstaja. Kljub slednjemu si bomo podrobneje ogledali tri klasične žanrske predstavnike – melodramo, komedijo in vestern – ter njihove ključne značilnosti in variacije, ki jim pritičejo.

Melodrama

Kot je zapisal Stojan Pelko¹¹⁰, je žanr melodrame v zgodovinskem spominu najtesneje povezan z imenom Douglasa Sirka, režiserja nizozemskega porekla, ki je v Hollywoodu zapustil izjemen opus melodram: *Veličastna obsesija* (Magnificent Obsession, 1954), *Vse, kar dovoli nebo*, *Zapisano v*

vetru (Written on the Wind, 1956), *Potemneli angeli* (The Tarnished Angels, 1958), *Imitacija življenja* (Imitation of Life, 1959).

Poleg komedije velja melodrama za najbolj razširjen filmski žanr, melodramsko strukturo pa je mogoče najti tudi v številnih filmih drugih žanrov. Veliko filmskih zgodovinarjev in teoretikov meni, da melodrame ne opredeljujejo toliko elementi, značilni le zanjo, ampak posebna kombinacija elementov, sicer značilnih za ves klasični hollywoodski film. K tem sodijo poudarjena čustvenost z vsemi svojimi skrajnostmi, naključnost in usodnost dogodkov, zapletov, ganljivost spričo napačnih ravnanj junakov in njihovih zapoznelih poskusov, da bi svoje napake popravili.¹¹¹ Veliko vlogo torej odigrajo čustva junakov, prav tako pa je namen takega filma zbuditi čustva pri gledalcu.

Žanr melodrame korenini v francoskem meščanskem teatru (ob koncu 18. stoletja se tako imenuje »popularna drama s poudarjeno patetičnimi učinki in izrazito glasbo«), danes pa ji »težo spodnaša profanizacija solz in melodramskih čustev v televizijskih limonadah oz. milnicah

¹¹⁰ Ibid., str. 99.

¹¹¹ Povzeto po Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec: *ibid.*, str. 370.

(soap-operas), pa naj bodo mehiške, brazilske italijanske, hrvaške ali slovenske«. ¹¹²

Žanr je prisoten že od zgodnjega nemega filma, prepoznavne melodrame pa je poleg Sirka (še pred njim) režiral David Wark Griffith, npr. *Zlomljena cvetova* (Broken Blossoms, 1919), v katerem nov tip ženske upodobi Lilian Gish, značilna estetizacija ljubezni pa nastopi s simbolizmom scenografije, križno montažo, diskretno igro junakov, zajeto v velikih planih). Zelo znan režiser melodram je tudi Joseph von Sternberg, predvsem s filmoma *Modri angel* (Der Blaue Engel, 1930) in *Šanghaj ekspres* (Shanghai Express, 1932) z usodno žensko in njegovo muzo Marlene Dietrich v glavni vlogi. Sodelovanje z njo v teh in drugih filmih je v tridesetih prineslo podžanr – *eksotično* ali *ekscentrično melodramo*. Drug skrajni podžanr je bil *spektakel* oz. *spektakelska melodrama*, npr. Flemingov film *V vrtincu*, za katerega je značilno, da melodramsko dogajanje postavlja v okvir nacionalnega epa.

»Osrednji tok melodrame predstavlja t. i. 'ženski film', ki postavlja v ospredje družbeno zatrto, vendar močno žensko, ki ne

hrepeni toliko po osvoboditvi kot po pravem, zaupanja vrednem in zanesljivem, celo očeto-vskem moškem. Na splošno so moški v teh filmih slabiči, površneži, sleparji, alkoholički ipd., zelo redke 'prave' moške morajo ženske – če jih že najdejo – najprej osvojiti, rešiti ali vsaj prebuditi iz otopenosti.« ¹¹³

Med *vojnimi melodramami* se gotovo spomnimo kultne *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza z velikima zvezdama Ingrid Bergman in Humphreyjem Bogartom; Sirkove melodrame, ki jih omenimo že na začetku poglavja, pa vsaka na svoj način tematizirajo in problematizirajo značilne vrednote ameriške družbe s poudarkom na instituciji družine.

Komedija

Komedija sodi poleg tragedije k temeljnim dramskim zvrstem. Tudi v filmu je doživela številne premene in podžanre. V splošnem velja, da osrednjo vlogo v komediji odigrata humor in tipično srečen konec, podrobnejša definicija pa je zaradi njene razvejenosti in raznovrstnosti skorajda nemogoča. Komedija lahko spravlja v smeh z značaji (*komedija nravi*), s situacijami (*situacijska*

¹¹² Pelko, Stojan: *ibid.*, str. 99.

¹¹³ Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec: *ibid.*, str. 371.

komedija, h kateri sodita burleska in *screwball* – prismojena, odbita komedija), z govorjenimi šalami (bratje Marx) itn.

Komičnost v filmski komediji lahko dosežemo z uporabo *filmske tehnike* (npr. pospešeno, prekinjeno ali sunkovito gibanje, preskoki v sliki, bliskovita montaža itn.), z izkoriščanjem komičnih razsežnosti iz *fantastike* (npr. igra z velikostjo, vpeljava dvojnikov), z *oživljanjem predmetnega sveta*, z izrabljanjem *travmatičnih prizorov* v komične namene (npr. lovljenje ravnotežja na prepadu, visenje v zraku itn.), z *gagi* ali *komičnimi dominicami* in s *parodijo na druge filmske žanre*.¹¹⁴

Žanr se je uveljavil že na samem začetku filma z Lumièrovim *Politim vrtnarjem* (L'Arroseur arrosé, 1895), se zelo hitro standardiziral in prevladal, predvsem med letoma 1910 in 1920. To je bilo zlato obdobje žanra, za katerega so bile značilne *slapstick komedije*, burleske, ki so temeljile na akciji in s katerimi sta se kot komika proslavila predvsem Charlie Chaplin in Buster Keaton. S prehodom na zvočni film se obdržijo gagi, ki jim je dodan humor besedne narave.

V tridesetih se nato razvijejo še drugi tipi komedij, kot so *glasbena komedija*, *romantična komedija* in *odbita komedija*. Burleska (v nemem obdobju jo razvije že Mack Sennet), parodija, romantična komedija ter verbalna komika bratov Marx pa predstavljajo temelje za nadaljnji razvoj komedije, ki je uveljavil številne tipe in podžanre – od *črne*, *satirične* in *absurdne* do *politične*, *socialne* in *erotične komedije*. Poleg Chaplina so komedijo v različnih obdobjih zaznamovali še drugi veliki režiserji in komiki, npr. Italijan Toto, tandem Stan in Olio, Jacques Tati, Jerry Lewis itn.

Vestern

Poleg drame in komedije velja vestern za najstarejšega in najbolj trdoživega med filmskimi žanri. Poleg muzikala predstavlja najbolj ameriški žanr – tematsko ga ni mogoče ločiti od mitologije Divjega zahoda, sicer pa tudi formalno in produkcijsko korenini v Hollywoodu.

V vesternu se zgodba navadno odvija v 2. polovici 19. stoletja (od konca secesijske vojne 1865 do zaprtja meje 1890 – gre za čas velikega pohoda priseljencev na Zahod, zlate mrzlice v Kaliforniji in Dakoti, gradnje transkontinentalne železnice, spopadov z Indijanci, sporov

¹¹⁴ *Ibid.*, str. 315–317.

glede novopridobljenih zemljišč) na ameriškem zahodu. Osrednje tipične figure, ki se pojavijo na prostranstvih, pašnikih, ob lokomotivah, poštnih kočijah ali na konjih, so navadno kavboji, Indijanci in šerifi, manjkati pa ne smejo niti obvezni pripomočki – pištole, lasi in klobuki. Osrednjo temo predstavljajo konflikti glede zemlje, živine ali konflikti z Indijanci.

Po eni strani – z omejitvami pri kostumografiji, scenografiji, izbiri okolij in igralcev – velja za žanr vesterna stroga kodifikacija, po drugi pa lahko brez škode za lastno identiteto privzema poteze drugih žanrov – western je lahko npr. zgodovinski spektakel, komedija, melodrama, psihološka drama, kriminalka itd. Med letoma 1910 in 1930 si je western na veliko sposojal še iz jahalno-strelskih predstav (Buffalo Bill) in pri burleski. Takrat je ustvaril tudi prve zvezdnike (Tom Mix, William Hart).

John Ford je eno ključnih imen žanra vesterna, saj ga je zaznamoval z vrsto vznemirljivih del, ki jih danes pojmuje kot klasike samega žanra; med njimi izstopajo zlasti *Poštna kočija*, *Na apaški meji*, *Junaki zahoda*, *Iskalci* itn. Na neki način je Ford odprl pot tudi drugim klasičnim mojstrom vesterna, kot so Howard Hawks, John Huston, Anthony Peckinpah, Sergio Leone idr.

V letih od 1940 do 1950 se je vse več ambicioznih režiserjev ukvarjalo z etičnimi vprašanji ter strukturnim protislovjem med naravo in civilizacijo. V petdesetih so se začele množično pojavljati tudi »indijanarice«, ki so do odnosa med Indijanci in belimi kolonizatorji nastopale bolj problemsko. Napovedovale so tudi preobrat v odnosu žanra do lastne mitološke podlage, do katerega je prišlo na začetku šestdesetih let. Sledili so številni poskusi demitizacije. Krizo identitete in z njo krizo klasičnega vesterna je najprej izkoristil *italovestern* s Sergiom Leonejem na čelu, ki je »izpeljal svojevrstno 'prenovo' žanra, utemeljeno po eni strani v vrnitvi h koreninam, po drugi v stilizaciji in absolutizaciji mita, očiščenega historičnih usedlin«. ¹¹⁵ Ameriški režiserji pa so preobratu dodali še tragično razsežnost: »Če je klasični western razkrival epski svet, je bil novi western predvsem boleč spomin na svet, ki je minil, za ironično protiutež pa se je v novega junaka prelevil dobri stari negativec klasičnega obdobja.« ¹¹⁶ Osrednjo osebnost novega vesterna je predstavljal Sam Peckinpah. V osemdesetih je western doživljal krizo.

¹¹⁵ *Ibid.*, str. 647.

¹¹⁶ *Ibid.*

03. Študije primerov

VSE, KAR DOVOLI NEBO

(*All That Heaven Allows*); ZDA, 1955, 89'

režija: Douglas Sirk

scenarij: Peg Fenwick, Edna Lee
in Harry Lee (zgodba)

fotografija: Russell Metty

montaža: Frank Gross

glasba: Frank Skinner

igrajo: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott), Jacqueline De Wit (Mona Plash), Charles Drake (Mick Anderson), Leigh Snowden (Jo-Ann), Merry Anders (Mary Ann), Donald Curtis (Howard Hoffer), Nestor Paiva (Manuel)

produkcija: Universal

Zgodba

Ameriško predmestje, sredina petdesetih. Cary (Jane Wyman), dobro situirana vdova, ki vztrajno zavrača dvorjenje Harveyja (Conrad Nagel), se zaplete v strastno romanco z mnogo mlajšim družinskim vrtnarjem Ronom (Rock Hudson). Privlači jo njegov stvaren pogled na življenje, ki se

kaže in udejanja kot ostro, sveže nasprotje rigidnim konvencijam njenega malomeščanskega, zdolgočasenega vsakdana. Ron jo zaprosi za roko, vendar pa njuna ljubezenska idila kmalu naleti na brutalno in nepremostljivo nasprotovanje okolice; ogorčeni so zlasti (sicer že odrasli in skorajda odseljeni) otroci zaljubljene vdove. Bolj kot dejstvo, da je Ron mnogo mlajši od Cary, jih moti njegov nižji socialni položaj. Ko ji otroci zagrozijo, da jo bodo zapustili, je Cary primorana razdreti zaroko in z Ronom z grenkobo nadaljujeta vsak svoje življenje. Ko so Caryjini otroci tik pred tem, da zapustijo dom, se zave, da se je pripravljena zoperstaviti družbenim normam in predati Ronu. Ko mu hiti povedati, da se je vrnila domov, Ron okreva po hudi nesreči.

Vse, kar dovoli nebo – ženski film in kritika družbe

V tej melodrami Douglas Sirk spet dokazuje večino in sposobnost nadzorovanja gledalčevih čustvenih reakcij. Junakinjini zavest, čustva in želje so postavljeni v samo središče zgodbe, prav tako Ronov videz, njegov nežni značaj in preprosta igra že na prvi pogled nakazujejo ženski film.



Slika 19: Stilizirana mizanscena

Film predstavlja dogodke z vidika glavne junakinje, njena duševna stanja pa nakazuje z vizualnimi kodi mizanscene. Slednje je sicer tipična poteza melodramske konvencije, po kateri »stilizirana mizanscena ponuja občinstvu privilegirano informacijo o osebah«.¹¹⁷

A kakor je značilno za Sirkove družinske melodrame, gre tudi v tem primeru za kritiko družbe oziroma ameriških buržoaznih vrednot petdesetih let. Zelo zgovorna je scenografsko-mizanscenska zaprtost Cary za okni, pohištvom in ogledali, ki deluje kot argument za ironično razumevanje avtorjevega stila in kot argument za razlago filma kot obsodbe represivne družbe. Tudi končno priložnost za ljubimca omogoči šele nepričakovana nezgoda – Ronova poškodba. Avtor ekspresionistične zakonitosti žanra obenem pripelje do vrhunca in izkoristi za kritiko zlagane družbe.

Vprašanja za pogovor

- Naštejte nekaj melodram.
- Katere melodramske prvine prepoznate v filmu?
- Kaj je osrednja tema filma?
- Kako je prikazana glavna junakinja?
- Kdaj nastopi prvi zaplet?
- Kakšno funkcijo odigra scenografija?

Zanimivosti

Film *Vse, kar dovoli nebo*, ki velja za eno najslovičnejših filmskih romanc vseh časov, je bil poleg Sirkove *Imitacije življenja* (*Imitation of Life*, 1959) neposreden vir navdiha za klasike, kot sta Fassbinderjev *Vsi drugi se imenujejo Ali* (*Angst essen Seele auf*, 1974) in Haynesov *Daleč od nebes* (*Far From Heaven*, 2002), François Ozon pa se mu je poklonil z zimskimi prizori v filmu *Osem žensk* (*8 Femmes*, 2001).

¹¹⁷ Elsaesser, Thomas v Cook, Pam: *ibid.*, str. 453.

APARTMA

(*The Apartment*); ZDA, 1960, barvni, 125'

režija: Billy Wilder

scenarij: Billy Wilder, I. A. L. Diamond

fotografija: Joseph LaShelle

montaža: Daniel Mandell

glasba: Adolph Deutsch

igrajo: Jack Lemmon (C.C. »Bud« Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (Jeff D. Sheldrake), Ray Walston (Joe Dobisch), Jack Kruschen (dr. Dreyfuss), David Lewis (Al Kirkeby), Hope Holiday (gospa Margie MacDougall), Joan Shawlee (Sylvia), Naomi Stevens (gospa Mildred Dreyfuss), Johnny Seven (Karl Matuschka), Joyce Jameson (blondinka v baru), Willard Waterman (gospod Vanderhoff), David White (gospod Eichelberger), Edie Adams (gospodična Olsen)
produkcija: The Mirisch Company

Zgodba

C. C. Baxter (Jack Lemmon) je neznatni uradnik v zavarovalniški družbi v New Yorku. V želji, da bi karierno napredoval, se svojim številnim šefom prikupi tako, da jim začne v uporabo čez noč oddajati

svoje stanovanje. Jutro za tem pa znova in znova ponižno čisti sledove razvratnih zabav. Baxter, sicer nezadovoljen s situacijo, ne želi izzvati šefov, zato izpolnjuje njihove nemogoče zahteve, po tihem pa upa, da bo vzbudil zanimanje pri ljubki upravljavki dvigala, hostesi Fran Kubelik (Shirley MacLaine), v katero je skrivaj zaljubljen.

Medtem ga sosedje označijo za ženskarja, ki vsako noč vodi domov vinjene osebe. Baxter raje prenaša kritike, kot da bi povedal resnico. Štirje menedžerji kmalu napišejo sijajna poročila o Baxterju – tako sijajna, da kadrovski direktor gospod Sheldrake (Fred MacMurray) posumi, da se v ozadju hvalospevov nekaj skriva, zato Baxterja pokliče v svojo pisarno. Pod pogojem, da sme tudi sam uporabljati njegovo stanovanje, mu zagotovi boljši položaj v podjetju. Ker želi priložnost izkoristiti še isti večer, Baxterju podari dve vstopnici za muzikal na Broadwayu. Ta, vznesen zaradi napredovanja, v gledališče povabi gospodično Kubelik, ki sicer privoli, a nato obišče Baxterjevo stanovanje z gospodom Shaldrakom, saj je njegova ljubica. Baxter je razočaran, da ga je pustila na cedilu, a ji je pripravljen odpustiti ...

Apartma – od satire do parodije.

Komedija zmešnjav

Pri ustvarjanju svojega komercialno najuspešnejšega filma je Billy Wilder domišljeno uporabil zanj značilne postopke – težnjo k dialogu in notranjemu monologu, predstavitev sodobne urbane tematike (metropolitansko uradniško okolje) ter obravnavo prevare. Začenši z Baxterjevim monologom zgodbo gradi niz dogodkov, v katerih glavni junak laže, se skriva in goljufa. Z mavrico, ki sega od grotesknih prek črnohumornih pa vse do melodramatičnih, melanholičnih in skorajda povsem tragičnih odtenkov, Wilder prikaže prevaro kot povsem vsakodnevno prakso običajnih ljudi. S te perspektive film deluje kot temnejša različica socialno neproblematičnih romantičnih komedij, nastalih v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih, romantični in humorno-sentimentalni elementi pa dopolnjujejo ostro satiro razčlovečenih materialističnih vidikov sodobne družbe.

V določenih trenutkih se satira spremeni v parodijo – niz junakovih neuspehov pri organizaciji povsem običajnih življenjskih praks, kot sta na primer spanje ali britje, samo dvojnost, ki jo odraža ves film, pa podčrta oziroma poudari še konec filma, v

katerem se jasno izriše kontrast med osebno srečo in negotovim socialnim položajem.

Vprašanja za pogovor

- Katere tipične značilnosti komedije prepoznate v filmu?
- Kateri podžanr prepoznate v filmu?
- Kako se razvija zgodba?
- Kaj slikajo nanizane zmešnjave?
- Katere klasične komedije še poznate? Ali prepoznate razlike v komediji med posameznimi obdobji?

Zanimivosti

Na sledi Wilderjevemu predhodnemu filmu *Nekateri so za vroče* (*Some Like It Hot*, 1959) je tudi *Apartma* dosegel tako komercialne kot kritiške uspehe. Film je bil nominiran za deset oskarjev, osvojil jih je pet: za najboljši film, najboljšega režiserja, zgodbo in scenarij, montažo in črno-belo fotografijo. Jack Lemmon sicer ni prejel nagrade za najboljšo moško vlogo, vendar mu je Kevin Spacey leta 2000 poklonil svojega oskarja, osvojenega za nastop v *Lepoti po ameriško* (*American Beauty*, 1999) Sama Mendesa, ki naj bi ob drugih ameriških klasikah inspiracijo za pripravo snemanja filma črpal tudi pri *Apartmaju*.



Slika 20: Shirley MacLaine kot Fran Kubelik in Jack Lemmon kot C.C. Baxter

ISKALCI

(*The Searchers*); ZDA, 1956, 119'

režija: John Ford

scenarij: Frank S. Nugent, po romanu Alana LeMaya

fotografija: Winton C. Hoch

glasba: Max Steiner

igrajo: John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (šerif Samuel Johnson Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards – starejša), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (gospa Jorgensen), Henry Brandon (Chief Cicatriz – Scar), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Carey, Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Hank Worden (Mose Harper), Beulah Archuletta (Wild Goose Flying in the Night Sky – Look), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pippa Scott (Lucy Edwards), Patrick Wayne (poročnik Greenhill), Lana Wood (Debbie Edwards – mlajša)

produkcija: C. V. Whitney
Pictures/Warner Bros

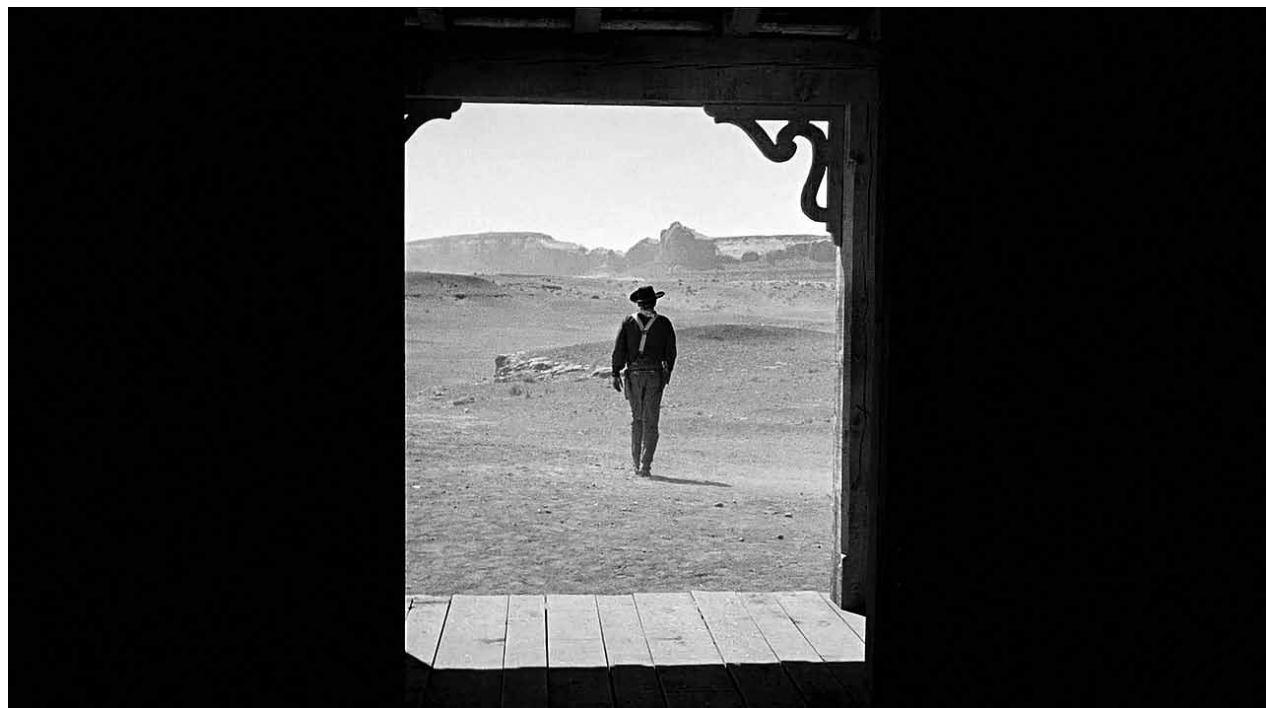
Zgodba

Teksas leta 1868. Bivši oficir južnjaške vojske, samotar Ethan Edwards (John Wayne), se po dolgotrajni odsotnosti in postanku v Mehiki vrne domov na ranč svojega brata Aarona (Walter Coy) in njegove družine. Domačijo napadejo in izropajo Indijanci, pomorijo večino družine in ugrabijo Ethanovo nečakinjo Debbie (Lana Wood). Kmalu po pogrebu se stari kavboj, zagrizen rasist, skupaj z Aaronovim posvojenim sinom Martinom Pawleyem (Jeffrey Hunter) poda na večletno iskanje deklice, ki pa jo v resnici kani umoriti, saj so jo po njegovem rdeči divjaki že preveč onečastili.

Iskalci – prevpraševanje mita

Med filmskimi zgodovinarji in teoretiki veljajo *Iskalci* za enega največjih vesternov, ki se na svež, drzen in provokativen način loti velikih tem družine, rasizma in sožitja velikega naroda. Zasnovan na motivu potovanja, ki mu daje tudi epsko intonacijo, film označuje začetek avtorjevega prevpraševanja mitološke vloge žanra vesterna, s čimer nadaljuje tudi v svojih poznejših delih.

Ethan Edwards kot tipičen primer t. i. upornega junaka je ključen za vzpostavitev



Slika 21: Fordova prostorska globina se kot evokativen motiv pokaže v okvirih vrat.

civilizacijskih obrazcev, a se sam ne more vklopiti vanje – tako tematski okvir filma predstavlja junakova razdvojenost med strukturnimi protislovji žanra. Zaradi mojstrskega krmarjenja med divjino in civilizacijo, med popotovanjem in stabilnostjo, ki jo predstavlja dom, glavni junak, sicer upornik, postaja vse bolj tragična, razcepljena in ranljiva figura ter si pridobi oznako netipičnega antiheroja.

Na estetski ravni avtor z uporabo ekspresivne barve vzpostavlja stalno napetost med motivom nestrpnosti, rasizma in liričnih obredov. Barvna shema v filmu odseva tudi spreminjanje letnih časov v Dolini spomenikov.

Kompleksna struktura razgrinja protislovja tako v duševnosti posameznih likov kot tudi med njimi – zlasti med Edwardsom ter nasprotji, kot so ameriški Indijanec nasproti Evropejcu, divjak nasproti civiliziranemu človeku, nomad nasproti naseljencu ter med Edwardsom in njegovim glavnim nasprotnikom, indijanskim poglavarjem Scarom, s katerim si celo delita nekaj značilnosti. Izgraja se tudi nasprotje med Edwardsom in njegovim pajdašem pri iskanju nečakinje

Debbie, Martinom Pawleyem, ki je napol Indijanec, ter Edwardsom in evropsko družino naseljencev, ki predstavlja preobrazbo divjine v civilizacijo.¹¹⁸ Po Wollenu torej »*prav poseben Fordov upogib materialne baze mitologije vesterna oblikuje podtekst ali kod, ki nasprotuje žanrski ideološki pristranosti in tako spodnaša trditve, da je film rasističen*«. ¹¹⁹

»Zelo redko je vestern pokazal tako zapletenega junaka, v katerem se vdanost in ponos bojujeta proti nasilnemu rasizmu in ljubosumnosti. Na vrhuncu filma, ko Ethan namerava ubiti Debbie, ju skupni spomini na otroštvo spet povežejo, tako da se reši ubijalskega vzgiba.« ¹²⁰

Vprašanja za pogovor

- Katero obdobje je pomenilo razcvet vesterna?
- Ali prepoznate elemente klasičnega vesterna tudi v tem delu?
- Katere teme obravnava film?

¹¹⁸ Wollen v *Ibid.*, str. 466.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *ibid.*, str. 317.



Slika 22: Srečanje Edwardsa (John Wayne) in odrasle Debbie (Natalie Wood)

- Na kakšen način je prikazan motiv potovanja? In motiv maščevanja?
- Na kakšen način so zarisani kontrasti med divjino in civilizacijo?
- Kako je prikazan glavni junak?

Zanimivosti

Filmu danes priznavajo kultni status med westerni, nastalimi v zlati dobi tega žanra. Zgodba o samotarju, ki išče pogrešano nečakinjo, je doživela številne predelave.

Zgodba *Iskalcev* se sicer dogaja v Teksasu, film pa je bil posnet v Monument Valley (Dolini spomenikov) na meji med Utahom in Arizono, kjer je leta 1939 Ford posnel že *Poštno kočijo*. Tej so lokacijsko sledile še mnoge klasike med westerni, kot so *Kit Carson* (1940), *Billy The Kid* (1941), Fordove *Moja draga Klementina*, *Na apaški meji*, *Nosila je rumen trak* itd. Fordu v čast so poimenovali eno najbolj slovitih razglednih točk v parku, ki se pojavi tudi v *Iskalcih*, in sicer v prizoru napada na indijansko vas.

Literatura in viri

- Anderson, Lindsay: *About John Ford*. London: Plexus, 1983.
- Cook, Pam: *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in UMco, 2007.
- Cvar, Nina. »Pogled s strani«: Interpretacija Vertovovih filmskih podob iz *Moža s kamero* skozi Badioujevo 20. stoletje. *Agregat VI* (13–14): 95–101. 2008, str. 99.
- Godard, Jean-Luc: *Godard on Godard*. New York in London: Da Capo Press, 1972.
- Kavčič, Bojan, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Manvell, Roger: *Love Goddesses of the Movies*. London, New York, Sydney, Toronto: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1975.
- McDonald, Paul: *The Star System. Hollywood's production of popular identities*. London: Wallflower Publishing Limited, 2000.
- Michelson Annette: *KINO-EYE. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1984.
- Nedič, Lilijana, ur. *Poklon Duši Počkaj*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2004.
- Nedič, Lilijana, ur. *Poklon Poldetu Bibiču*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2009.
- Nedič, Lilijana, ur. *Poklon Lojzetu Rozmanu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2010.
- Nedič, Lilijana, ur. *Poklon Majdi Potokar*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011.
- Nedič, Lilijana, ur. *Poklon Štefki Drolc*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2005.
- Pelko, Stojan: *Filmski pojmovnik za mlade*. Ljubljana: Aristej, 2005.
- Šprah, Andrej. *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998.
- Štefančič, jr., Marcel. *Close-up 1. Politika filmskih zvezd*. Ljubljana: UMco, 2004.
- Štefančič, jr., Marcel. *Close-up 2. Politika filmskih zvezd*. Ljubljana: UMco, 2004.
- Štefančič, Marcel, jr.: »Johnny Guitar. Kritika Protikomunistične histerije«. *Kinotečnik*, oktober 2011, str. 4.
- Thompson, Kirstin in Bordwell, David: *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in UMco, 2009.
- Villain, Dominique. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2000.

Seznam filmov

- Apartma* (The Apartment), Billy Wilder, 1960
Do zadnjega diha (À bout de souffle), Jean-Luc Godard, 1960
Državljan Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941
Dvoriščno okno (Rear Window), Alfred Hitchcock, 1954
Iskalci (The Searchers), John Ford, 1956
Johnny Guitar, Nicholas Ray, 1954
Križarka Potemkin (Bronosec Potemkin), Sergej Eisenstein, 1925
Mati (Mat'), Vsevolod Ilarionovič Pudovkin, 1926
Moj ata socialistični kulak, Matjaž Klopčič, 1987
Moja draga Klementina (My Darling Clementine), John Ford, 1946
Mož s kamero (Čelovek s kinoaparatom), Dziga Vertov, 1929
Na papirnatih avionih, Matjaž Klopčič, 1967
Na svoji zemlji, France Štglic, 1948
Ples v dežju, Boštjan Hladnik, 1961
Pravilo igre (La Règle du jeu), Jean Renoir, 1939
To so gadi, Jože Bevc, 1977
Vse, kar dovoli nebo (All that Heaven Allows), Douglas Sirk, 1955
Zgodba, ki je ni, Matjaž Klopčič, 1967

Maja Krajnc

**Osnove filmske ustvarjalnosti: izobraževalno
gradivo za srednje šole**

zbirka

Kino-katedra

uredil

Andrej Šprah

izdajatelj

Slovenska kinoteka

za izdajatelja

Ivan Nedoh

lektorica

Mojca Hudolin

oblikovanje in stavek

Maja Rebov

fotografije

© Slovenska kinoteka

Ljubljana, 2012

Fotografija na naslovnici: *Moja draga Klementina*
(My Darling Clementine, 1946)

Gradivo je nastalo s pomočjo Ministrstva za
izobraževanje, znanost, kulturo in šport R. Slovenije