

AVTORSKI FILM

OSNOVNI ELEMENTI
KONCEPTA AVTORSKEGA
FILMA (A.F.)





**IZHODIŠČE IDEJE AVTORSKEGA FILMA JE
ZAGOTOVITI FILMU STATUS UMETNOSTI Z
ENAKO VELJAVO IN VSEMI NEPOGREŠLJIVIMI
PODSISTEMI TER INFRASTRUKTURO, KOT SO
JO PREMOGLE OSTALE (DOKEDANJE)
UVELJAVLJENE VRSTE UMETNOSTI.**

KDO ali KAJ PREDSTAVLJA AVTORSKO PRISTOJNOST FILMSKEGA DELA?

- osnovna ustvarjalna instanca
- temeljni vir filmskega pomena
- tehnična dovršenost
- izpostavljanje filmske umetnostnih odlik nasproti komercialne vrednosti
- poudarjanje individualnega stila
- zastopanje sorodnih tematskih izhodišč
- celostni pristop, ki zajema združevanje večine „poklicev“ v eni osebi
- skupinsko delo večih ustvarjalcev na vseh elementih filmske izraznosti

OSNOVNE METODE POUČEVANJA A.F.

ZGODOVINSKO IZHODIŠČE

ESTETSKO NAČELO

INTEGRACIJSKI PRISTOP

ZGODOVINSKO IZHODIŠČE

Zaradi kompleksnosti problematike pojma **filmskega avtorja** je izjemnega pomena pojasniti, zakaj se, vsaj v evropskem prostoru, še **dandanes** na privilegirano mesto razpravljanja o filmu uvršča **režiserja**.

- **Bistveni poudarki** naj se posvečajo ključnim spremembam, ki so v razvoju filmskega medija prispevale k pojmovanju **filma-kot-umetnosti** oz. „sedme umetnosti“, ki združuje ali povzema elemente vseh ostalih, dotlej uveljavljenih umetniških panog. Zgodovinski pogled nam bo pomagal razumeti, kako je nastala avtorska teorija in zakaj se je spreminjala.
- *„Filmsko-zgodovinsko izhodišče je najustreznejše za spoznavanje filma kot umetnosti.“*

(Stjepko Težak)

ESTETSKO NAČELO

Estetska vrhunskost se izpostavlja kot najvišja vrednota filmske kulture. Njeno pojmovanje je zasnovano na estetsko najpomembnejših delih v razvoju kinematografije. Samo „pomembnost“ oz. „veljavo“ filmov opredeljujejo različni formalni in neformalni filmski **kanoni**.

- Čeprav se doumevanje estetske vrednosti filma pojmuje za „*ideal, h kateremu je potrebno težiti*“, je treba biti izjemno previden pri njenem uveljavljanju v šolski praksi, da ne pride do proti-učinka zavračanja „umetniških“ filmov zavoľjo njihove „nerazumljivosti“ oz. „nedostopnosti“.
- **Uveljavljanje estetskega načela** je zato potrebno skrbno prilagoditi recepcijskim sposobnostim dijakov.

INTEGRACIJSKI PRISTOP

Temelji na **povezovanju**, morebitnem **združevanju** in **usklajevanju** pojmovanja **ideje avtorja** v različnih vrstah **umetnosti**; to pomeni zlasti **primerjava načinov doživljanja posamezne umetnosti**.

- **Ključno vprašanje**, ki se zastavlja je, kateri **elementi filmskega izraza** so se učencem najintenzivneje vtisnili v zavest? Ali so bili to dejavniki, ki po njihovem „usmerjajo“ na **režiserja/avtorja** – torej na film kot **celovito strukturo**; ali **posamezne izrazne prvine** (zgodba/pripoved; zasnova podobe oz. vizualni izraz; glasba oz. zvočna razsežnost; igra oz. igralske interpretacije; prostor oz. scenografija itn.)

TEMELJNI RAZVOJNI DEJAVNIKI A.F.

CINEFILIJ

TEORIJA AVTORJA

POLITIKA AVTORJEV

CINEFILIJ

„Ljubezen do filma, ki se kaže v vnetem obiskovanju kina (zlasti kinoteke), oboževanju posameznih filmov in režiserjev, žanrov in igralcev, strastnem zbiranju filmskih fotografij in drugih podatkov, pa tudi v ustanavljanju **kinoklubov** in **filmskih revij**.

*Cinefilija kot način življenja in oblika kontrakulture je francoski pojav, ki se je razširil med mladimi po 2. svetovni vojni in je tesno povezan z dejavnostjo **Francoske kinoteke** ter sproščenim uvozom ameriških filmov. Cinefili namreč niso le izbirali filma nasproti ‚visoki‘ oz. **etablirani kulturi**, marveč so izbrali **ameriški film** nasproti francoskemu. “*

(Filmski leksikon)

TEORIJA AVTORJA

Predstavlja sklop določil, s katerimi se je skušalo **preseči** v 50. letih uveljavljeno pojmovanje filma (in princip njegove realizacije), kot procesa, ki temelji na **kolektivni produkcijski logiki**, po kateri so vsi dejavniki v ustvarjalnem procesu **enakovredni** – scenarij, režija, scenografija, kamera, igralci, maska, produkcija ...

-
- **ideja** in **pojem** filmskega avtorja izhaja iz t. i. **politike avtorjev**, ki so jo skušali uveljaviti v kritičnem in teoretskem krogu sodelavcev revije *Cahiers du cinéma* (ki jo je urejal André Bazin)
 - **temeljna vizija** izvira iz **zavračanja** takratne francoske prakse, ki je **poglavitno kreativno** vlogo v filmskem procesu pripisovala **scenariju** in na **tendenci**, da se **težišče** ustvarjalne izvirnosti prenese na **filmskega režiserja**
 - **osnovna težnja po uveljavitvi avtorske instance** korenini v **želji** oziroma **potrebi**, da se filmu zagotovi status **umetnosti** in ne zgolj proizvoda množično-medijske produkcije.

POLITIKA AVTORJEV

- **filmsko kritiško gibanje**, ki si je v okviru francoske revije *Cahiers du cinéma* prizadevalo za priznanje primata režiserja v filmskem procesu ustvarjanja.
- **AVTOR/AUTEUR** je tako v bistvu režiser, ki s svojo ustvarjalno osebnostjo vtisne filmu svoj kreativni **avtorski pečat**
- ključna **kritiška imena** gibanja so predstavljali pisci, ki so pozneje vsi postali najvidnejši režiserji francoskega **novega vala**: Jacques Rivette, Françoise Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard

avtorskega naboja niso prepoznavali samo v „neodvisni“ produkciji „evropskega umetniškega filma“ (Jean Renoir, Jean Cocteau, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Jacques Tati ...) temveč v enaki meri tudi pri ameriških režiserjih, ki so delovali **znotraj studijskega sistema** in producirali predvsem **žanrske filme** (Alfred Hitchcock, Fritz Lang, John Ford, Howard Hawks, William Wyler, Otto Preminger, Vincent Minelli idr.)

bistvenega pomena za politiko avtorjev je dejstvo, da lahko avtorstvo – avtorska vizija pride do **polnega izraza ne glede na produkcijske pogoje**. Tudi znotraj produkcijske „prisile“ **studijskega sistema** in v okviru strogih **žanrskih konvencij**

AVTORSKI FILM

delne spremembe pojmovanja avtorstva so se razvile iz praktičnega premika, ki je napočil, ko so **caihersovski kritiki** pričeli sami **snemati filme** v lastni produkciji, zunaj filmske industrije – rojstvo *novega vala*.

Novi val se je uveljavil kot svojevrstna oblika **neodvisnega filma**

➤ **vizija A.F.** temelji na dejstvu, da so zagovorniki politike avtorjev v trenutku, ko so pričeli sami snemati filme, spremenili **pogled na avtorska določila;**

pričeli so prevzemati pojmovanje Jeana Cocteauja, ki je **idejo avtorstva** enačil s pojmom **kompletne in kompleksne avtorske figure – cineasta**, ki mora biti v **isti osebi** scenarist, režiser in producent

-
- **cinofilija** novovalovcev se je **neposredno odražala v njihovih filmih**, saj v njih pogosto naletimo na **reference** iz filmske zgodovine, **cite iz filmov**, ki so jih občudovali, **filmske plakate**, **prevzemanj določenih prizorov** itn.
 - nadvse pomemben element A.F. predstavkja **vidik samonanašalnosti**, ki izvira iz prepričanja, da **filmi koreninijo predvsem v drugih filmih**, torej v lastni tj. filmski zgodovini.
 - nezgrešljiv je tudi **subverzivni naboj A.F.**, s katerim so **spodkopavali uveljavljeno rabo filmskih izraznih sredstev**.

-
- **ključni dosežek** oz. prispevek avtorske teorije k sodobnemu pojmovanju filma je **opredelitev režiserja kot tiste ustvarjalne instance**, ki si prizadeva z režijskimi postopki proizvesti takšno strukturo filma, v kateri avtor ne bo več prepoznaven, marveč se v filmskem delu njegova pristojnost odraža zlasti v vlogi **sprožilca**, ki v gledalcu vzbudi željo za **dejavno soudeležanje v procesu filmskega dela**, v prepoznavanju njegovih ravni pomenjanja
 - v enaki meri kot tisto, kar je v filmu **neposredno izpostavljeno**, je z vidika avtorskega pristopa namreč pomembno tudi vse tisto, kar je **zamolčano**, kar **manjka**, kar je **nedoločeno**; s tem se namreč film najbolj nedvoumno naslavlja na gledalca in njegovo „**svobodno ustvarjalno dejavnost**“

Jacques Rivette – Francija (1968)

*„Pri filmu je pomemben tisti trenutek, ko ni več avtorja filma, ko ni več igralcev, zgodbe, scenarija, ko je samo še film, ki govori nekaj, kar je nemogoče prevesti. Torej tisti trenutek, ko film postane diskurz nekoga drugega ali pa neke druge stvari, ki je ni mogoče povedati, ki je **onstran možnosti izražanja**. Bergmanovi filmi so povsem nekaj drugega kot pa realizacija Bergmanove vizije sveta. To, kar govori v Bergmanovih filmih ni Bergman, ampak **film**, in to je **revolucionarno**.“*

Abbas Kiarostami – Iran (2001)

„Res je, da film brez zgodbe nima prav velikega uspeha pri gledalcih, a treba je vedeti, da mora zgodba imeti luknje, prazna polja, kot v križankah, naloga gledalca pa je, da jih zapolni. Ali pa odkrije, kot zasebni detektiv v policijski spletki. Kot filmar verjamem v takšne ustvarjalne posege, sicer bosta tako film kot gledalec izginila skupaj. Brezhibne zgodbe, ki funkcionirajo absolutno brez napake, imajo eno veliko napako: gledalca odvrta od tega, da bi vanje dejavno posegel. V prihodnjem stoletju filma je zato neizogibno spoštovanje gledalca kot inteligentnega in konstruktivnega elementa.“

Lav Diaz – Filipini (2005)

„Želim, da občinstvo vidi resnico in da skozi izkušnje realnosti, ki jih podajam ali predstavljam, odkrije svojo resnico. Spoštujem gledalčevo sposobnost razumevanja, premišljevanja, odprtosti za širjenje pogleda na življenje, za sprejemanje različnih okolij, kultur, novih načel in filozofij. V drugi skrajnosti pa jih želim konfrontirati, ustvariti vzdušje za razpravo, introspekcijo in kritiko; ali pa jih preprosto povleči v tisto, kar gledajo.“

AVTORSKI FILM DANES

Ključne aktualne pobude A.F.

VIZIJA GLOBALNE SINHRONOSTI

TEORIJA DOMINANTNEGA REŽISERJA

KONCEPT FILMSKE SAMOPRENOVE

Movie Mutations: The Changing Face of World

Cinephilia, ur. Jonathan Rosembaum in Adrian Martin;
(2003)

- ideja **nove cinefilije**, ki temelji na fenomenu “**globalne sinhronosti**”:

*„Posebnost skrivnostnega fenomena, ki ga bom poimenoval **globalna sinhronost**, je simultano pojavljanje enakih okusov, stilov in/ali tematik, ki se pojavljajo v različnih delih sveta, brez kakršnih koli znakov, da bi obstajal **medsebojni vpliv** teh skupnih in sočasnih določil – vse to vzbuja domnevo o nekakšni **globalni izkušnji**, ki še ni bila ustrezno identificirana.“*

(Jonathan Rosenbaum)

Fredric Jameson, „Thoughts on Balkan Cinema“ (2004)

➤ zamisel o dominantni / nosilni avtorski figuri

*„Zdi se da v skupini talentiranih ustvarjalcev vselej pojavi **dominanten režiser** oziroma **auteur** – v primeru Francije v 30. letih je bil to Jean Renoir; na Poljskem v 60. letih Wajda; če se ozremo v sodobnost je to Hou Hsiao-hsien v Tajvanskem filmu, Kiarostami v Iranu itn. Fenomen **velikega režiserja** ‘ ne pomeni zatiranja mnogoterosti ostalih filmskih ustvarjalcev, marveč prej njihovo **afirmacijo**, saj se ob velikih avtorskih imenih pozornost usmerja tudi v njihovo okolje. “*

Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami* (2001)

- **koncept filmske samo-prenove**; Nancy svoje spoznanje utemeljuje na principu paradigmatične avtorske figure – iranskega režiserja **Abbasa Kiarostamija**:

„Kiarostami ni le nov avtor, še en avtor. Je tudi privilegirana priča dejstva, da se kinematografija obnavlja, se pravi: vnovič pristopa k tistemu, kar je, a to vselej znova spet spravlja v pogon. Z njim se spreminja neki svet, kultura sveta, tisto, čemur smo nekdanj rekli ‚civilizacija‘. To ni samo ‚civilizacija podobe‘, ki jo je omalovaževal vulgarni in reaktivni platonizem. Neki drug svet dobiva druge oblike in poskuša v njih določiti samega sebe.“

ANDREJ TARKOVSKI

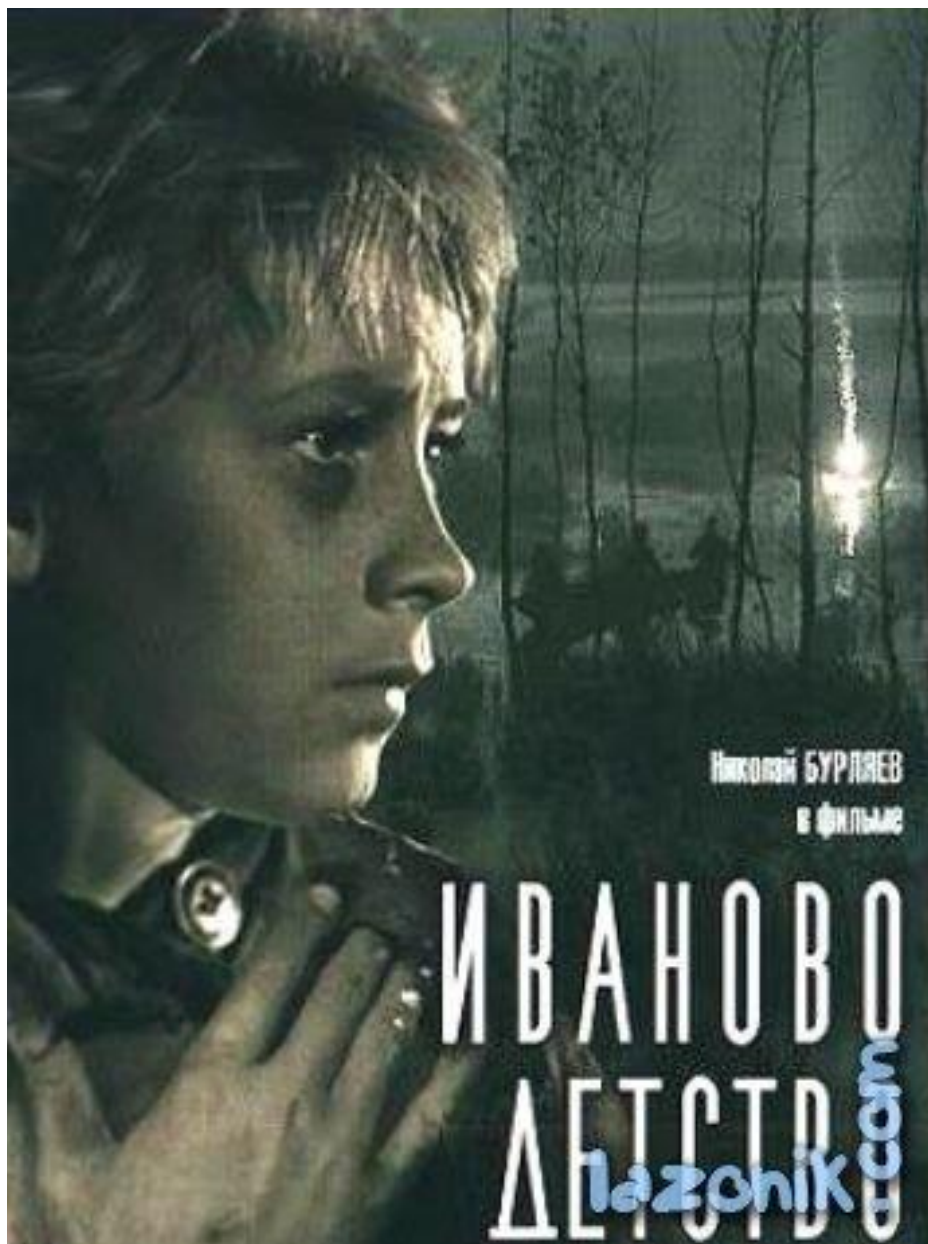
Andrej Arsenjevič Tarkovski (1932-1986)

Sodi med najvidnejša imena avtorskega filma. Posnel je tri kratka dela in **sedem celovečercev**, ki so neizbrisno zaznamovali svetovno kinematografijo in pojmovanje filmske umetnosti.

Nadvse pomembna so tudi njegova razmišljanja, zlasti tista, zbrana v knjigi *Ujeti čas*, kjer je skušal uveljaviti pojmovanje **filma kot docela samosvoje umetnosti**, najtesneje povezane s človekovim izkustvom.

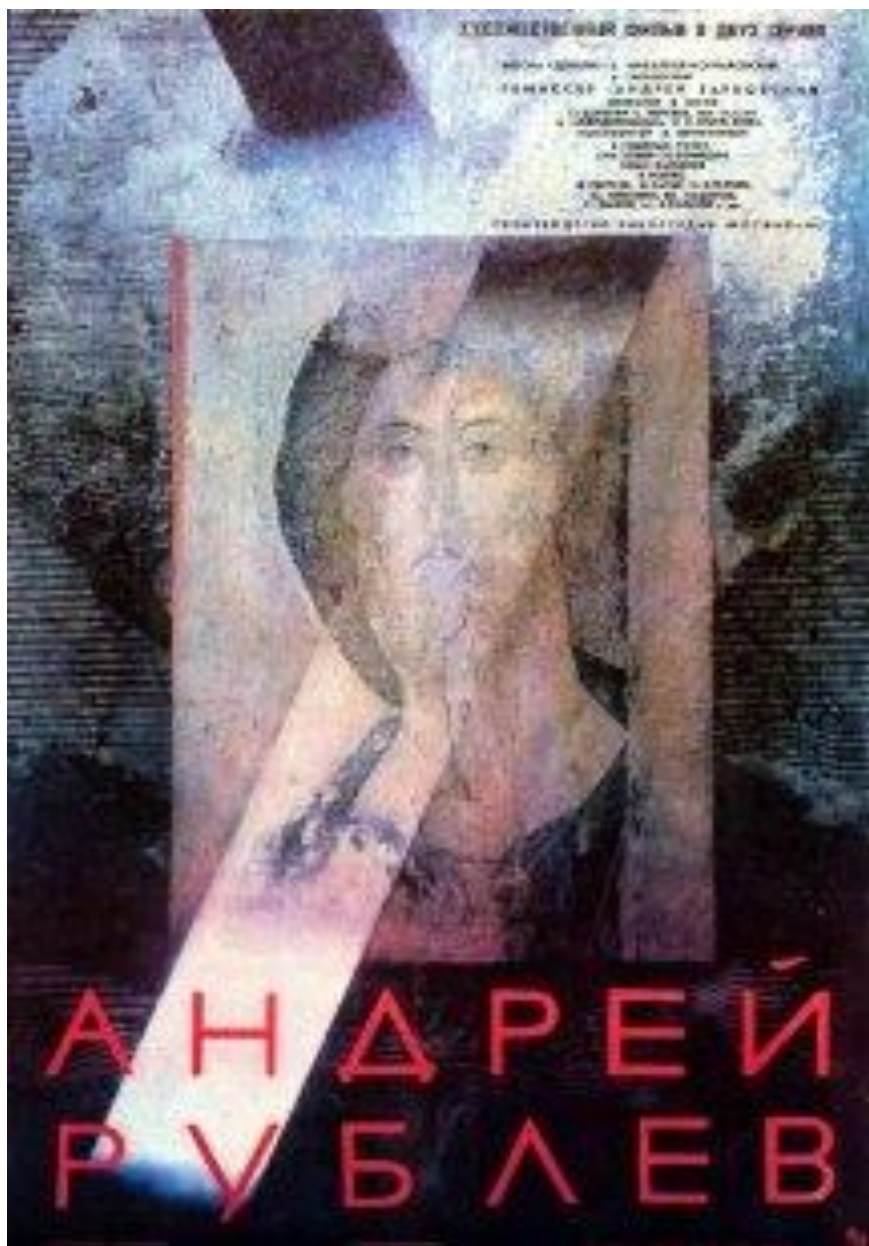
Navedek iz poglavja „Odtisnjeni čas“:

„Temeljno načelo filma ima veliko opraviti s potrebo človeka po prisvajanju, po spoznavanju sveta. Ponavadi gre človek v kino zaradi iskanja izgubljenega, zamujenega ali še ne najdenega časa. Tja gre iskat življenjske izkušnje, ker prav film lahko, tako kot nobena druga zvrst umetnosti širi, bogati in pogloblja človekovo izkušnjo.“



Ivanovo otroštvo

(SZ, 1962)



Andrej Rubljov
(SZ, 1966)



Solaris
(SZ, 1972)



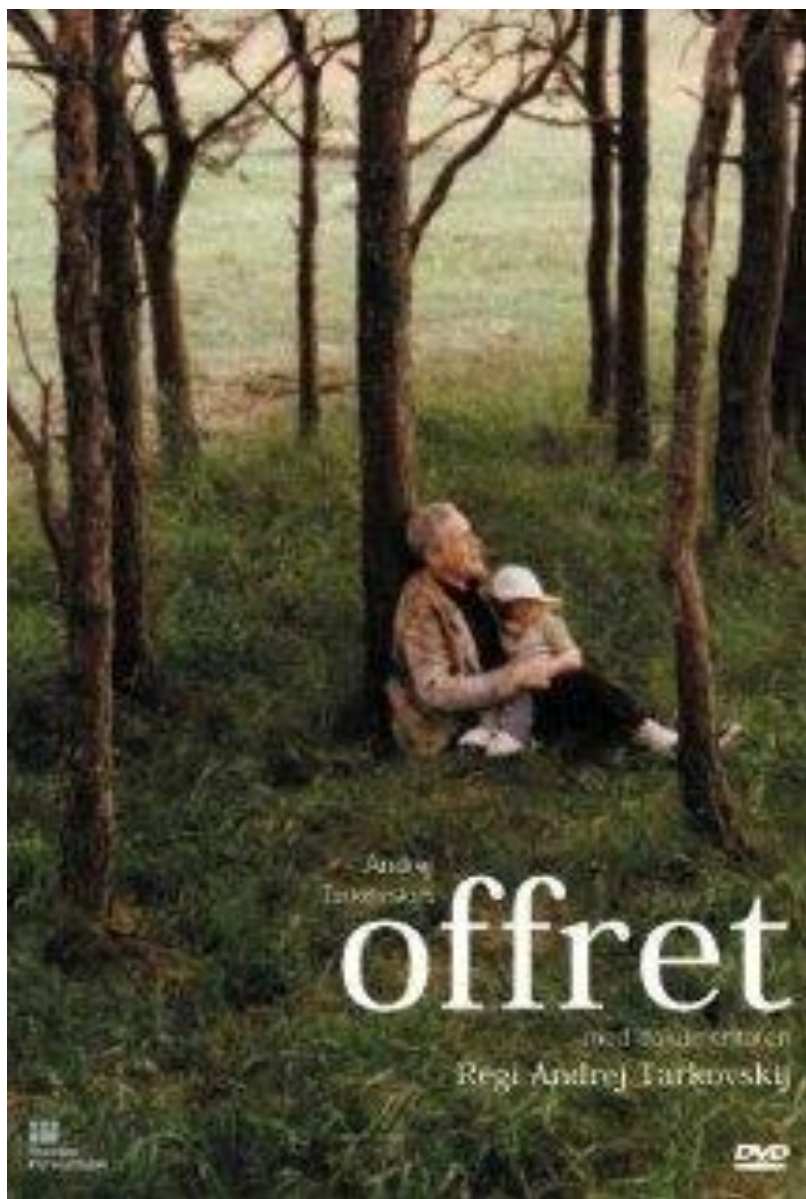
Zrcalo
(SZ, 1975)



Stalker
(SZ, 1979)



Nostalghia
(Italija, SZ, 1983)



Žrtvovanje
(Švedska, Velika Britanija,
Francija, 1986)

SKLEP

■ Poglavitni cilj:

- Na osnovi **zgodovinskega vpogleda** ter **integracijskega pristopa** vzpostaviti možnosti **prepoznavanja vrednosti filmskega** dela v tistih elementih, ki ne temeljijo na njegovih (množično)medijskih, prostočasno-zabavnih ali (zgolj) pripovednih komponentah, temveč zlasti na **estetskih** in **pomenskih kriterijih**. To so dejavniki, s katerimi se je film **uveljavil kot umetnost** in zaradi katerih tudi **danes** (v času, ko se zavoljo izjemnega razmaha alternativnih možnosti produkcije in potrošnje avdiovizualnih del) ta, težko priborjeni status, **uspešno ohranja**.

LITERATURA

- **Aumont, Jacques in Marie, Michael.** (2007). *Analiza film(ov)a*. CLIO, Beograd.
- **Cook, Pam** ur. (2007). *Knjiga o filmu*. UMco, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- **Krajnc, Maja.** (2013). *Osnove filmske ustvarjalnosti*. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- **Mikić, Krešimir.** (2001). *Film u nastavi medijske kulture*. Educa, Zagreb.
- **Težak, Stjepko.** (2002). *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj ravni*. Školska knjiga, Zagreb.
- **Tarkovski, Andrej.** (1997). *Ujeti čas: razmišljanja o filmu*. EWO, Ljubljana
- **Teasly, Alan B.** In **Wilder, Ann.** *Reel Conversations: Rewading Film With Young Adults*. Boyton/Cook Publ., Porthsmuth.
- **Wharton David in Grant Jeremy.** (2005). *Teaching Auteur Study*. BFI, London.