

Kolodvorska 13
1000 Ljubljana
Slovenija
T: +386 1 239 22 13
F: +386 1 239 22 16
E: info@kinodvor.org
www.kinodvor.org

Kinodvor.
Mestni kino.

Sherlock Holmes ml. Sherlock Jr. 7+

pedagoško gradivo

avtorica Ivana Novak



kazalo

uvodna beseda.....	3
o filmu.....	3
filmografski podatki.....	3

krajša vsebina.....	4
daljša vsebina.....	5
o avtorju.....	8
iz prve roke	8
zanimivosti o nastanku filma	9
ameriška burleska	10
nema komika Bosterja Keatona.....	13
film v filmu Sherlock Holmes ml.	15
izhodišča za pogovor o filmu	17
o filmskih likih.....	17
o filmu v filmu, realnosti in iluziji, filmskih izraznih sredstvih	17
o kinu nekoč.....	18
o umetnosti in zabavi	18

Kinodvor dovoljuje in spodbuja nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

Kolofon | **Sherlock Holmes ml.** • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Avtorica: Ivana Novak • Uredila: Živa Jurančič • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: arhiv Kinodvora • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor, 2014

uvodna beseda

V okviru Leta kina prihaja na veliko platno film velikana neme komedije Busterja Keatona **Sherlock Holmes ml.**, ki ga je American Film Institute uvrstil na 62. mesto v izboru stotih najboljših ameriških filmskih komedij. Film bo mogoče videti 7. junija na Kino Otoku v Izoli in 8. junija na Otoku v Ljubljani (Kinodvor), pospremil pa ga bo predfilm istega režiserja **Policaji**. Ob tej enkratni priložnosti smo pripravili pedagoško gradivo, ki prinaša več podatkov in zanimivosti o režiserju ter obeh filmih, ponuja pa tudi izhodišča za pogovor z otroki in mladimi. Poleg tega pedagoško gradivo predstavlja splošne značilnosti neme komedije oziroma ameriške burleske ter nudi iztočnice za predpripravo in dejavnosti ob ogledu drugih filmov tega slovitega žanra iz časa nemega obdobja filma.

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov **Sherlock Holmes ml.**

izvirni naslov **Sherlock Jr.**

država produkcije Združene države Amerike

letno produkcije 1924

tehnični podatki DCP, črno-beli, 45 minut

jezik nemi, mednapisi v angleščini s slovenskimi podnapisi

žanr komedija, ameriška burleska

režija Buster Keaton

scenarij Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman

fotografija Byron Houck, Elgin Lessley

montaža Buster Keaton

kostumografija Clare West

scenografija Fred Gabourie

igrajo Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Erwin Connelly, Ward Crane

producenta Buster Keaton, Joseph M. Schenck

+ predfilm:

slovenski naslov **Policaji**

izvirni naslov **Cops**

država produkcije Združene države Amerike

leto produkcije 1922

tehnični podatki DCP, črno-beli, 18 minut

jezik nemi, mednapisi v angleščini s slovenskimi podnapisi

žanr komedija, ameriška burleska

režija in scenarij Edward F. Cline, Buster Keaton

fotografija Elgin Lessley

montaža Buster Keaton

igrajo Buster Keaton, Joe Roberts, Virginia Fox, Edward F. Cline

producent Joseph M. Schenck

krajša vsebina

Sherlock Holmes ml.

Zgodba o revnem kinooperaterju, ki želi postati detektiv in se poročiti z ljubljnim Dekletom. Ko ga po krivici obtožijo za tatu, se mu sanja, da vstopi skozi platno v zgodbo, v kateri zaigra vlogo genialnega detektiva in razreši sumljivi primer ukradene ogrlice. V celovečerni komediji Bustersja Keatona se nahaja znamenita sekvenca filma v filmu, ena prvih v zgodovini tega medija. American Film Institute je **Sherlocka Holmesa ml.** uvrstil na 62. mesto v izboru stotih najboljših ameriških filmskih komedij.

Policaji

Da bi ustregel željam bogate izbranke, mora Keaton postati uspešen poslovnež. Zato odkupi premoženje reveža in kočijo ter z njo zmoti množično policijsko paradu. Keaton uporablja vse zvijače – lestve, skrivališča, maske, počepe, prevale – in policajem večkrat pobegne. Po koncu vratolomnega pregona in ljubezenski zavrnitvi ga policaji potegnejo v osrčje policijske postaje.

V **Policajih**, eni od devetnajstih Keatonovih kratkometražnih komedij, so nekateri kritiki prepoznali najboljšo.

daljša vsebina

Sherlock Holmes ml.

Revni kinooperater, ki se kot v številnih nemih filmih generično imenuje 'Fant', sanjari, da bi postal detektiv. V trgovini želi kupiti darilo za Dekle, svojo izbranko. Med pometanjem tal zbere tri dolarske bankovce, a jih mora vrniti gledalcem, ki naj bi jih izgubili med predstavo. V trgovini si tako lahko privoščijo le bonboniero, vredno en dolar.

Fant se odpravi k Dekletu, ki ga obdara tudi s prstanom, na katerem je majcen, komajda opazen diamant. Med njegovim obiskom se v hišo vtihotapi Fantov tekmeč Šejk, ki ukrade dragoceno uro Dekletovega Očeta, jo odnese v zastavljalnico in se Dekletu prikupi z veliko bonboniero. Dekletov Oče opazi, da so ga oropali. Fant prevzame vlogo detektiva in skuša razrešiti primer. Premeteni Šejk izmakne potrdilo iz zastavljalnice in ga skrivaj potisne v Fantov žep. Ko Oče najde dokaz, Fanta obtoži tatinstva in ga nažene iz hiše.

Strti Fant se vrne v operatersko kabino, kjer zažene projektor s filmom in od žalosti zaspi. V sanjah izstopi iz telesa in se zazre na platno, na katerem se odvija film **Hearts & Pearls or The Lounge Lizard's Lost Love**¹. Filmske igralce v sanjah nadomestijo osebe iz Fantovega življenja: Šejk, Dekle, Oče ... Šejk v filmu nastopa kot tat in prevarant, ki je Dekletu ukradel dragoceni kos nakita, biserno ogrlico. Fant je besen, zato se sprehodi mimo občinstva in vstopi skozi platno v sam film. Zakonitosti filmske montaže ga ujamejo nepripravljenega. Sprva se nahaja pred hišo Dekleta, že v naslednjem kadru se spotakne čez klop v parku. Tako pada iz enega kadra v drugega, iz parka na morsko obalo, v džunglo z levi, znajde se sredi prometne ceste, na robu pečine ... Po montažni sekvenci, ko se komaj izogne vrsti usodnih položajev, se zopet znajde na prizorišču filma, v katerega je prvotno vstopil.

Na hišno preiskavo primera izgubljene ogrlice oče pokliče genialnega detektiva po imenu Sherlock ml., ki ga, kajpak, igra Fant. Šejk in Butler želita prekrižati detektivova prizadevanja, a bistroumni Sherlock se izogne vsem poskusom umora. Naslednjega dne sledi Šejku in tatinsko združbo zaloti pri naslajanju nad ukradenimi dragocenostmi. Šejk ga skuša ugrabiti in

¹ **Srca & biseri ali Izgubljena ljubezen salonskega leva.** »Lounge lizard« ali v prevodu »salonski lev« se nanaša na Šejka, gentlemana, ki redno zahaja na družabne dogodke v visokih krogih in s svojimi čari zapeljuje premožna dekleta.

se pri tem širokousti, da je že ugrabil Dekle, ki jo je skrili v lopo daleč stran. Ko Sherlock pobegne, ga Šejkovi pajdaši lovijo po mestu. Sherlock sede na balanco policajevega motorja. Skupaj oddrvita reševat Dekle, toda policaj medtem pade z motorja. Sherlock na balanci drvi skozi številne življenjsko nevarne situacije, le da do samega cilja ne opazi, da je vmes izgubil voznika. Z motorjem se zapelje naravnost v lopo in reši Dekle. Tatovi ju preganjajo do jezera, v katerega se zapeljeta z avtomobilom, ki ga bistri Sherlock spremeni v jadralni čoln. Tik preden avto potone, je Dekletu povrnjena ukradena ogrlica.

Fant se zbudi v kabini in presenečen ugotovi, da je bila avantura le delo sanj. Dekle v zastavljalnici izve, da ročne ure ni ukradel Sherlock, temveč Šejk. Fanta izsledi v kinu in se mu opraviči, čakajoč na njegovo ljubezensko izpoved. Fant izgubljeno strmi v platno, ne vedoč, kako naj se približa izbranki. Na platnu vidi prizor zблиževanja filmskih ljubimcev, ki ga posnema. Trik uspe in par se v kabini poljubi. Sklepni kader filma na platnu prikaže ljubimca z otroki in psom. Fant se osuplo zazre v kamero.



Policaji

Izbranka revnemu Keatonu zabiča, da se ne bo poročila z njim, dokler ne postane uspešen poslovnež. Zaskrbljen zapusti njeno vilo in se na dovozu preriva z bogatašem, kateremu po pomoti vzame sveženj bankovcev. Njegovo bogastvo ugleda mimoidoči prevarant in izvede trik. Postavi se na pločnik, na katerega je revna družina izselila pohištvo, Keatonu pa se predstavi kot izseljeni revež, ki so ga vrgli na cesto. Keatonu se utrne: dobra priložnost, da dokaže svoj poslovni talent! Od prevaranta odkupi pohištvo in kočijo ter se z njo odpravi skozi mesto; med potjo brzda konja in moti promet.

Keaton se znajde sredi glavne mestne ulice, na kateri se prav tedaj odvija množična policijska parada. Na sedež kočije z vrha stolpnice prileti bomba, ki jo Keaton izrabi tako, da si z njo prižge cigareto. Bombo kot vžigalico odvrže na ulico med policijske vrste. Eksploziji sledi kaos. Množica policajev se zgrne nad krivca ... sledi tradicionalni burleskni pregon. Policaje naposled zvabi v stavbo policijske postaje, od koder sam ponosno izstopi, odet v policijsko uniformo. Mimo pride Dekle, ki ga zavrne. Keaton se obrne, odklene vrata postaje in pusti, da ga množica razbesnelih policajev potegne v notranjost.



o avtorju

Buster Keaton (1895–1966, ZDA) je bil poleg Charlieja Chaplina, Harryja Langdona in Harolda Lloyda eden velikanov neme burleskne komedije (slapstick). Keaton je slovel po t. i. mehaničnih gegih, spopadal se je z lokomotivami, parniki in vrsto drugih izumov moderne dobe. Pri tem je vse točke izvajal sam, prepričan, da prav iz pristnega telesnega dela izvira čisti smeh. V več kot 60-letni karieri je deloval kot igralec, režiser, producent in scenarist.

Rodil se je vodvilski družini in že v otroštvu nastopal s starši v družinski točki The Three Keatons. Leta 1917 se je zaposlil v Hollywoodu kot ustvarjalec gegov pri znanem komiku Roscoeju Arbucklu, imenovanem 'Fatty', in leta 1920 dobil svojo produkcijsko enoto Buster Keaton Comedies. Na višku ustvarjalnosti v 20. letih je postal »nemi filmski klovn«, posnel nekaj kratkometražnih komedij in ustvaril svoje najpomembnejše celovečerne filme: **Naša gostoljubnost (Our Hospitality, 1923)**, **Navigator (The Navigator, 1924)**, **Sedem priložnosti (Seven Chances, 1925)**, **Snemalec (The Cameraman, 1928)** in **Stemboat Bill Jr. (1928)**. Po neuspehu zadnje velike visokoproračunske komedije **General (The General, 1927)** studio Keatonu ni več zaupal nadzora nad produkcijo, čeprav film danes velja za enega vrhuncev filmske komedije. Keaton je zamenjal studio, a nikoli več ni dosegel nekdanje priljubljenosti.

Keatonova edinstvena in neposnemljiva persona »nemega filmskega klavna« je kot večina drugih z (izjemo Chaplina) klonila pod pritiskom prevlade zvočnega filma in spremenljivih trendov filmske naracije, ki je opuščala vizualne atrakcije in se osredotočala na pripovedovanje zgodb. V preostanku kariere se je pojavljal predvsem v stranskih vlogah in sodeloval pri tv-scenarijih. Na televiziji je med drugim vodil oddajo **The Buster Keaton Show (1950)**.

iz prve roke

»Med mojimi prvimi opažanji je bilo to, da je občinstvo ob mojem nasmešku posumilo, da uživam, zato je bil njihov smeh bolj tog od običajnega. Ljudje najbrž menijo, da človeška cunjja ... ni ravno zadovoljna s tem, kar ji drugi počnejo. Namenoma sem se pretvarjal, da sem nesrečen, ponižan, preganjan in zaskrbljen, uročen in osupel ter povsem na kraju s pametjo.«

- Buster Keaton

»Misli počasi, ukrepaj hitro.«

- Buster Keaton

zanimivosti o nastanku filma

Sherlock Holmes ml. je s presenetljivo dolžino 45-ih minut avtorjev najkrajši celovečerni film. Sprva je bil film daljši, vendar je Keaton po neuspešnem testnem predvajanju lastnoročno izrezal nekaj prizorov.

Avtor je točke vedno izvajal sam in v teku kariere utrpel več telesnih poškodb. Prepričan je bil, da je komičnost akcije odvisna od tega, ali komik dejansko izvaja točke ali ne. Ko je na koncu kariere za izvedbo težkih točk najemal kaskaderje, se je zavedal, da je njegova komedija s tem izgubila najpomembnejši učinek. Ena najzahtevnejših točk med snemanjem **Sherlocka Holmesa ml.** se nahaja v prizoru z vodnim mlinom. Viri poročajo, da je val vode, ki v točki preplavi Keatona, hudo poškodoval njegov vrat. Čeprav se Keaton tedaj ni zavedal resnosti poškodbe, je še leta pozneje trpel zaradi kronične migrene.

ameriška burleska

Začetek filmske burleske, najbolj ljudskega in najpopularnejšega filmskega žanra v začetnem, nemem obdobju filma, umeščamo v Francijo. Tedaj je bil v ospredju filma predvsem geg ali vizualni komični učinek. Za prve burleske je bilo značilno, da so občinstvo nasmejale s preprostimi vizualnimi atrakcijami na temo vsakdanjih situacij. To osredotočenost na geg je za vedno spremenila zvrst ameriške burleske, ki je črpala iz francoske, in jo obenem ponesla na novo raven, tako da jo je dopolnila z zgodbo glavnega junaka, komika. Ameriška, hollywoodska burleska je primat nad francosko prevzela v času med 1. svetovno vojno. Najbolj ustvarjalno obdobje je doživela med letoma 1915 in 1929. Obdobje ameriške burleske so zaznamovali predvsem naslednji avtorji: **Buster Keaton, Charlie Chaplin, Harry Langdon, Harold Lloyd** ter komični par **Laurel & Hardy**.

Burleska je spremenila dotedanji način filmske produkcije, ki pa se še vedno močno razlikuje od današnjega. Nemi film je lahko pripovedoval le vizualno in si, da bi pokazal napredovanje zgodbe, pomagal z mednapisi. Neme komedije pa so komične učinke lahko dosegale le s komiko, ki je bila omejena na vidni, stvarni svet. Zato je ta zvrst razvila tradicijo bogate telesne izraznosti, v kateri je moč opaziti mešanico pantomimske umetnosti in cirkuških akrobacij. Vsak komik ameriške burleske je iznašel svojo nemo persono s specifičnimi lastnostmi, vsak je imel svoj slog. Razvoj takšne komedije, ki bi jo lahko označili kot avtorsko, so omogočila predvsem sredstva filma, npr. detajlni in bližnji plani. Film je v tem času postajal prikaz zgodbe individualnega junaka. Ameriška burleska je sočasno z drugimi zvrstmi, melodramo in vesternom, razvijala prav to osredotočenost. Tako je komika postavila v središče komedije, komik/igralac je postal njen glavni junak.

Bistveno za razumevanje burleske je to, da se umešča v obdobje, ko je film šele izumljal svojo govorico. Na platnu je moč videti ustvarjanje nove oblike umetnosti. Pionirski komiki so v filmih igrali glavne vloge, poleg tega pa so jih praviloma tudi režirali, montirali, bili so avtorji zgodbe in celo glasbe (v primeru Chaplina). Kamera je bila večinoma statična, nepremična. V njenem fokusu je bil ves čas komik. Ob odsotnosti zvoka in govorenega dialoga so bili osrednje orodje pripovedi in komičnih učinkov predvsem telesna govorica igralca, razvita scenografija, filmska montaža (razvrstitev ali sosledje kadrov). Vse to je hkrati služilo poigravanju z možnostmi takrat povsem novega filmskega medija. Zato lahko vidimo presenetljive, inovativne rešitve na ravni montaže, scenografije, režije. Vidimo tudi razvoj filmske igre.

Nemo burlesko od poznejše kinematografije, celo prevladujoče produkcije v splošnem, razlikuje tudi način snemanja. Filmov namreč niso snemali po vnaprej pripravljenih scenarijih. Zgodbo so si izmišljali kar na samem prizorišču snemanja. Posledica tega je bila množična potrata filmskega traku in neprestano preseganje proračuna. Toda skozi improvizacijo in utrudljivo, neutrudno ponavljanje prizorov so prišli do vizualno najbogatejših komedij v zgodovini filma. Najučinkovitejše prizore so ohranili v filmu, kakršnega vidimo danes. Element, ki je za burleske najbolj značilen, je že omenjeni geg ali vizualni komični učinek. Vidimo ga tako v zgodnjih kot v poznejših delih, le da je v teku razvoja burleske nekoliko spremenil svojo vlogo. Kaj sploh je geg? Najznamenitejša primera sta padec komika na bananinem olupku in smetanova torta, ki liku prileti v obraz. Občinstvo je uživalo v vizualni atrakciji, ki je bila sprva, kot vidimo, malce vulgarna, pa tudi precej sorodna risankam oziroma animiranim filmom. Spomnimo na gege **Toma in Jerryja**. A kot že rečeno, ameriška burleska se je v času razvijala. Prve neme komedije, tako francoske kot ameriške, so temeljile zgolj na vrsti omenjenih gegov. Vodilni komiki, med njimi Chaplin in Keaton, so ustvarili bolj razdelane burleske z zgodbo in komikovo stalno persono. Njihovi filmi so od kratkih burlesk, ki so okvirno trajale 20 minut, napredovali k daljšim, celovečernim. Te si že zaslužijo svoje polnopravno imenovanje: nema filmska komedija, ki jo dobro poznamo iz Chaplinovih in Keatonovih filmov.

Burleska je bila postavljena v moderni, urbani, industrijski svet. Njeno naravno okolje so mestna arhitektura, prometna cesta, javni prostor. Scenografija je bila razkošna in realistična; le da so jo komiki ves čas rušili, spreverčali njeno prvotno funkcijo. Podajmo primer iz **Policajev**, kjer Keaton uporabi odvrženo lestev kot vzmet, da bi pobegnil pred policijsko hordo. Privlačnost filmov je bila predvsem v ustvarjanju vtisa realne nevarnosti, ki so jo komiki uspeli premagati tako, da so predmetni svet arhitekture, avtomobilov itn. uporabili v svoj prid. Osrednji predmet zgodbe so bile dovolj vsakdanje situacije, npr. iskanje zaposlitve, prosti čas, parčkanje. Nekateri komiki so razvili zelo specifične podobe smešnega vsakdana, ki so jih z glavnim komikom, praviloma pripadnikom revnega deprivilegiranelega sloja, ki se bori za preživetje, nadgradili s kritično obravnavo družbenih razmer. Pravzaprav je zgodba, postavljena na družbeni rob, v sloj zapostavljenega delavstva, značilna za vse vodilne komike tega obdobja, tudi za komedije BUSTERJA KEATONA. Tako glavni lik v filmu **Sherlock Holmes ml.** sanja o boljšem življenju in detektivskem delu, v **Policajih** pa se nič hudega sluteč zaplete v boj z oblastmi, ko skuša postati uspešen poslovnež. Istočasno z družbeno kritiko pa burleski

kot enemu prvih žanrov filmskega množičnega medija uspe nagovoriti dotlej najširši krog občinstva.

Čeprav tematizirajo vsakdanje življenje in so njihovi osrednji liki običajni ljudje, burleske niso realistična zvrst. Tedanje komike so navduševale neskončne možnosti novega filmskega medija. Z njihovo pomočjo in tehničnimi sredstvi so manipulirali s pogledom gledalca. Zato je burleska večkrat nadrealistična. Zdi se, da nasprotuje fizičnim zakonom, npr. zakonu težnosti. To je komikom uspelo tako, da so izkoriščali sam film, možnost, da ustvari iluzijo, ki je videti povsem resnično. Nadrealizem je še posebej viden v filmu **Sherlock Holmes ml.**, kjer Keaton vstopi na filmsko platno, v film.

Burleska se je v zgodovino filma zapisala kot edini žanr, ki je izginil s pojavom zvočnega/govorečega filma leta 1929. Gre torej za edino filmsko zvrst, ki je za vedno ostala nema. Njeni presežki so bili kljub nenadnemu izginotju številni. Previharila je stare estetske kategorije filma in gledališča in postavila nove. Istočasno je razvila presenetljive načine filmske montaže. Za današnjega gledalca je morda zanimiva prav kot nemi film: ker se osredotoča na vizualnost, je mogoče zlahka videti, katera so specifično filmska izrazna sredstva.

nema komika Busterja Keatona

Dejali smo, da je burleska temeljila na vizualnih komičnih učinkih, t. i. gegih. Vizualni, stvarni svet je bil za Busterja Keatona še zlasti pomemben, saj je slovel po mehaničnih gegih. V filmih je kazal spopad svojega lika z velikimi in mogočnimi stroji, npr. lokomotivo, parnikom, čolni, ladjami, v primeru **Sherlocka Holmesa ml.** celo s kinematografom.

Zgodbe njegovih burlesk in celovečernih komedij imajo stalno strukturo, ki se odraža tudi v krajših komičnih sekvencah oziroma vrinjenih epizodah znotraj filmov. Keaton se na začetku sooči z nekim strojem. Sledi boj s strojem. Komik skuša stroj upravljati, ga osvojiti, nato pa se zlije z njim, tako da oba delujeta skupaj in pogosto oba prideta do srečnega konca.

Pojasnimo, kako se Keaton spopada s stroji. Stroj je, čeprav ga je izumil človek s ciljem, da bi služil človeškim potrebam, večji, mogočnejši od človeka samega. Stroj deluje z mehanično silo nasproti živečemu človeku (komiku). Človek in stroj sta na neki temeljni ravni nezdružljiva. Komično je, da mora Keaton šele iznajti način, kako obvladovati stroj. Keatonovo komiko je mogoče najti še v dodatnem obratu tega odnosa med strojem in človekom. Tudi Keaton se namreč vede kot nekakšen stroj: pogosto dobesedno vstopi v stroj, se zatakne vanj, stroj komika posrka v svoje mehanično delovanje. Nato pa komik, ki je na tej točki videti kot smešen dodatek stroju, postane čisto dobro delujoči podaljšek stroja. Je sicer dodatni, a sestavni del mašinerije.

Ti mehanični gegi še danes ponujajo številne interpretacije. Tu jih ponujamo le nekaj. Stroj potrebuje človeka, da bi lahko deloval, in človek potrebuje stroj, da bi lahko kaj ustvaril, izdelal. Keatonova prisposoba je, da je človek, kadar mu ne gre vse naravno po načrtih, podoben pokvarjenemu stroju. Človeku vedno kaj manjka, vselej po nečem hrepeni. Keaton je nekakšen pokvarjeni stroj z napako, ki onemogoča njegovo gladko delovanje. Keatonovo vpletenost v svet mehaničnih stvari in predmetov pa je mogoče videti še kot komikov prikaz modernosti in urbanosti, novega industrijskega sveta 20. stoletja, v katerem je človek nekaj izgubil (morda »duhovnost«) in hkrati nekaj pridobil (morda prav možnost izdelovanja, ustvarjanja s tehnološkimi in znanstvenimi izumi, med katere sodi tudi kinematograf).

Edinstvena komika Busterja Keatona ima še nekaj ključnih značilnosti, po katerih se razlikuje od svojih sodobnikov. Prva je njegov nepremični obraz. Ta je značilen za Keatonov edinstveni pristop h komediji, iz katere Keaton za razliko od Chaplina izključi čustvovanje, sentimentalnost. Iz njegovega betonskega, nespremenljivega obraznega izraza izvira njegov

vzdevek »Veliki kamniti obraz«. Če je Chaplin uspel v občinstvu vzbuditi močna čustva in celo identifikacijo, je Keatonova komika stoična, njegov lik mirno sprejema tako poraz kot uspeh. Druga značilnost je njegova izjemna telesna kondicija, umetnost fizične komike, ki je botrovala elegantni koreografiji akrobacij v nevarnih okoliščinah. Keaton ima izjemno filmsko prezenco. Njegov film so opisovali kot umetnost gibajoče se slike ali kipa, tudi zaradi že omenjenega značilnega kamnitega izraza ne glede na to, v kakšnih okoliščinah se nahaja. Tretja značilnost je mojstrska montaža dolgotrajnih filmskih sekvenc, t. i. trajektorijev (v prevodu potovanj), v katerih lik potuje skozi različna okolja s številnimi scenografijami, pri čemer ostaja v fokusu kamere, kadra. Ti trajektoriji so prikazovali njegov boj s stroji oziroma še prav posebej njihovo smešno obvladovanje. V **Sherlocku Holmesu ml.** se trajektorij zgodi predvsem v dolgi sekvenci vožnje na motorju brez voznika.

film v filmu Sherlock Holmes ml.

Sherlock Holmes ml. velja za enega prvih filmov, ki so spretno uporabili pripovedno figuro »filma v filmu«. Spomnimo na zaplet v filmu. Ko kinooperater Keaton zaspi, se mu sanja, da vstopi na platno, kjer poteka detektivski film. A ko vstopi vanj, se ga film sprva na vse pretege otepa, kar poskrbi za glavino komičnih učinkov. Keaton se tu poigrava s filmsko montažo, ki je specifično izrazno sredstvo filma. Film pripoveduje tako, da drugega za drugim postavi kadre, ki so lahko časovno in prostorsko daleč narazen. Montaža vzbudi vtis, da je zgodba kljub temu konsistentna. Vzemimo klasični primer. Liki se v enem kadru sprehajajo v parku, v naslednjem pa že sedijo v dnevni sobi in pijejo čaj. Filmska pripoved temelji na t. i. elipsi. S tem izrazom poimenujemo del dogajanja, ki je v filmu izpuščen. V našem izmišljenem primeru predstavlja elipso naslednje dogajanje: ljudje se iz parka sprehodijo v hišo, se sezujejo, odidejo v dnevno sobo, naročijo čaj. Iz drugega kadra, ki je posnet v dnevni sobi, spontano sklepamo, kaj se je zgodilo v vmesnem času, med kadrom parka in kadrom dnevne sobe, čeprav to dogajanje v filmu dejansko ne obstaja. Montaža pa kljub temu, da ves čas izpušča dogajanje, v filmu daje vtis realnosti. Gledalec spontano poveže dva kadra, kar ustvari vtis, da so se liki zares sprehodili iz parka v notranjost hiše, da bi pili čaj.

Keaton komično sekvenco posveti prav tej zakonitosti, ki je specifično filmska. Filmsko platno ga meče iz kadra v kader. Nepovezanost kadrov izpostavlja tako, da se ob vstopu v vsak nov kader spotakne, pade ali mu spodrsne. S tem zelo učinkovito prikaže posebnost filmske realnosti, ki jo gledalec sprejema kot nekaj samoumevnega. V Keatonovi burleski montaža ni preprosto stvar, ki je skrita, da film deluje naravno, temveč prav tisto, kar omogoča njegove gege. Keaton torej ves čas eksperimentira z montažo in sredstvi filmske pripovedi.

Film se poigrava z mejo med realnostjo in iluzijo tudi na ravni zgodbe. Razdeljen je na dva dela. V prvem delu je Keaton revni kinooperater, ki se bori za preživetje in se mu dogajajo krivice. V drugem delu pa nastopi kot genialni detektiv, filmski lik. Tam izpolni svojo življenjsko željo in doživi srečen konec, dokler se ne zbudi in dojame, da so bile vse to le sanje. Sklepni prizor se še enkrat poigra z montažo oziroma elipso. Ponovno spomnimo, da Keaton tu posnema filmske igralce na platnu, da bi osvojil srce izbranke. Ko zadnjič pogleda na platno, pa vidi prizor srečne družine. Temu sledi kader Keatonovega zbeganega pogleda, ki je obenem sklepni kader filma in njegov poslednji komični učinek. Keaton tu igra na dvojnost filma. V filmu na platnu se dogajajo same lepe, idealne stvari, v njem vidimo prizor srečne družine. V njegovem lastnem filmu pa smo bili priča ravno nasprotnemu: krivicam, begu pred policijo,

ljubezenski zavrnitvi, revščini itn. Realnost, ki je bila v enem filmu izsekana, je v drugem poudarjena.

Če strnemo: film je znan po dveh ključnih sekvencah. Prva je sekvenca s filmsko montažo natanko na sredini filma. V njej avtor podaja komentar na pogoje filmske naracije. Gre za eliptičnost, montažo, filmsko realnost in možnosti komičnih učinkov v filmskem mediju. Druga je dir z motorjem. Avtor se v njej poigrava z glavno značilnostjo burleske. Komikovo življenje ves čas ogroža zunanji svet, od strojev do policajev. Druga sekvenca je tudi vzorčni primer Keatonove priljubljene montaže, trajektorija, ki morda najbolj prevladuje v Keatonovem filmu **General** (1926). Tam se komik ves čas spopada z vlakom: ves film, dolg uro in pol, je pravzaprav en velik trajektorij, dolgo potovanje.



izhodišča za pogovor o filmu

o filmskih likih

V filmu **Sherlock Holmes ml.** nastopa Fant, ki opravlja delo kinooperaterja. Namesto tega si želi postati detektiv in se poročiti z ljubljnim Dekletom. Dekletu dvori tudi glavni junak filma **Policaji**, ki mora, zato da bi svojo ljubljeno osvojil, postati uspešen poslovnež. Oba sta brez denarja, kar pa še zdaleč ni edina ovira na poti k uresničevanju njunih želja.

Otroke povprašajmo, kakšna sta glavna junaka v obeh filmih in ju med seboj primerjajmo. Kaj si želita, po čem hrepenita? S kakšnimi težavami in izzivi se soočata na poti k srečni ljubezni in sanjskemu detektivskemu delu? Kdo jima pri tem pomaga in kdo ju ovira? Na kakšen način? Kaj pa dekleti? Sta revnima snubcema naklonjeni? Kako se konča ljubezenska zgodba v enem in kako v drugem filmu? Je konec pri obeh srečen?

o filmu v filmu, realnosti in iluziji, filmskih izraznih sredstvih

Ko Fant zaspi med projekcijo, v sanjah vstopi na platno, kjer se odvija detektivski film. Otroke povprašajmo, koga Fant zagleda na filmskem platnu. Tudi tu nastopajo enaki liki kot prej, z enakimi imeni. Na kakšen način so vseeno drugačni, spremenjeni? Kako se okolje »filma v filmu« razlikuje od prvotnega okolja? Katere podobnosti in razlike še najdemo v obeh zgodbah (npr. ukradeni predmeti)?

Zakaj se mora Fant na koncu zgodbe vseeno vrniti v realnost? Kako se realnost tu spremeni na bolje? Namignimo, da film poskrbi, da se krivice vendarle popravijo. Dekle Fanta na koncu filma **Sherlock Holmes ml.** opere krivde in postaneta ljubezenski par. Toda kaj se je zgodilo z njegovim detektivskim delom? Ali je že izpolnil svoje sanje?

Z otroki in mladimi lahko spregovorimo tudi o filmskih izraznih sredstvih v nemi komediji in osnovah filmske montaže. V filmih **Sherlock Holmes ml.** in **Policaji** liki ne govorijo, prav tako ne slišimo posameznih zvokov. Kako kljub temu vemo, kaj se v filmu dogaja? S čim vse v filmu pripovedujemo zgodbo? Spomnimo se Keatonovega vedenja, njegovega obraza, gibanja, koreografije. Vse to ustvarja film: kamera, režija, montaža, igra. Povejmo, da film ni obstajal od nekdaj, da je bil izumljen pred dobrim stoletjem. Gledati gibajoče se podobe igralcev, ki so videti še kako živi, čeprav so že preminuli, je edinstvena lastnost filma.

Kmalu potem, ko Fant vstopi na filmsko platno, se začnejo menjati prizorišča in Fanta filmska zgodba meče s stopnišča pred hišo v park, iz parka na ulico, z ulice v gore, z gora med leve ... Na kakšen način film to počne? Kako je v filmu mogoče tako hitro menjavanje prizorišč? Za pomoč pri iskanju odgovorov lahko uporabimo spletne vire ali se odpravimo v knjižnico, kjer najdemo različne priročnike za otroke in mlade.

o kinu nekoč

Ko Fant vstopi na filmsko platno, lahko kar nekaj časa spremljamo tudi gledalce v kinodvorani. Se ta razlikuje od današnjih kinodvoran? Včasih res niso znali posneti zvoka na filmski trak, zato so nastajali nemi filmi. To pa ne pomeni, da so filme gledali v tišini. Film je v živo spremljal glasbenik ali pa so predvajali glasbo s pomočjo gramofona. So otroci opazili glasbenika pred filmskim platnom? Na katero glasbilo je igral? Vedo, kakšen je videti gramofon in kakšne so gramofonske plošče? Več o filmu in kinu nekoč si lahko ogledate na razstavi Moj kino v Kinodvoru.

o umetnosti in zabavi

V filmu **Sherlock Holmes ml.** mesto stroja zavzame kinematograf. Keaton s tem odraža sam medij filma. O njem pogosto govorimo kot o tovarni sanj, iluzij, fantazij. Tudi Keaton pobegne v film, da bi tam razrešil, česar ne more ali ne zna v svojem resničnem življenju. Ali tudi mi kdaj pobegnemo v svet filmov, knjižnih junakov, gledališča ...? Služijo ti le zabavi in krajšanju časa ali preko njih različni avtorji izražajo tudi svoje ideje, misli, pogled na svet? Kaj vse občudujemo pri umetniških delih: inovativno idejo, dobro zgodbo, prijetno podobo, glasbo ...? Se lahko iz njih kaj naučimo? Morda doživimo občutja, ki jih sicer ne bi mogli?

Kaj pa komedije? Je njihov edini namen in pomen ljudi nasmejati? Ločitev umetnosti od zabave je pogosto umetna. Zabava in umetnost se tudi križata. Da bi nekaj oklicali za umetnost, ni treba, da je resno, dramatično ali celo dolgočasno in nerazumljivo. Katere tematike so otroci in mladi zasledili v filmih **Sherlock Holmes ml.** in **Policaji**? Kako bi lahko opredelili umetnost Busterja Keatona, katere elemente umetniškega izražanja vidijo v njegovi komiki? Kaj vse Keaton počne, da bi nas nasmejaj? Ali trenutki, ko nas nasmeje, sovpadajo s trenutki, ki jih vidimo kot njegovo umetniško izražanje? Ali smo zato, ker se ob njem nasmejimo, nujno v območju zabave?

Pri ogledu filmskih klasikov lahko z otroki in mladimi spregovorimo tudi o ohranjanju umetnosti, saj je za prikazovanje nujno tudi prizadevanje za njeno ohranjanje. Katere institucije skrbijo za ohranjanje umetnosti? Naštejmo jih le nekaj: kinoteke, muzeji, gledališča, knjižnice, arhivi ... Katero zvrst umetnosti ohranja vsak izmed njih? Je katera od naštetih institucij tudi v našem kraju? V katero izmed njih se otroci in mladi odpravijo najpogosteje? Zakaj? Morda katere še niso поблиžje spoznali?