

Darko Štrajn

Tretji pogled

Plavala je tako v soncu, priča konzervne industrije, (...). Zrcalila se je v soncu. In Petit-Jean mi je rekel – *Vidiš to konzervo? Jo vidiš? No, ona pa tebe ne vidi!*¹

UVOD

Lacanova anekdota iz njegove mladosti, ko se je v vodah Bretanje udeležil ribolova, je nazorna. Izrekel jo je v svojem enajstem seminarju na temo štirih temeljnih konceptov psihoanalize. Ta anekdota je bila kdo ve kolikokrat že citirana, bolj ali manj inventivno interpretirana, prav in narobe razumljena itn., pa vendar ji vse to navajanje in interpretiranje ni odvzelo prizvoka enigmatičnosti; ne toliko enigmatičnosti njenega sporočila kot tega, da se je umestila v presečišče nešteti premišljevanj o pojmu in s tem o fenomenu videnja. Na srečo je Lacan lahko spomnil na svojega prijatelja Mauricea Merleau-Pontyja in njegovo posthumno delo *Vidno in nevidno* ter dodatno pojasnil intenco anekdote: »Reči hočem, in Maurice Merleau-Ponty nam to dopoveduje, da smo v svetovnem spektaklu gledana bitja. To, kar nam daje zavest, nas v istem trenutku vzpostavlja kot *speculum mundi*.«² A da »smo gledani«, ne izključuje re-aktivne dejavnosti subjekta, namreč tega, da je v to, da smo gledani, všteto to, da gledamo. Obe strani pogleda tvorita pomemben, če ne najpomembnejši generator tega, kar imenujemo zavest. Tako iz psihoanalize kot iz fenomenološke filozofije, katere so tvorec je bil Merleau-Ponty, je povsem jasno, da je zavest vedno sploh mogoča kot taka tako, da je dana skupaj z zavedanjem nečesa. Zato je v sam pojem zavesti vpisano nastajanje, ki bi ga lahko opredelili kot učenje v vseh njegovih oblikah: od spontanega perceptivnega procesa do organiziranega študija. Merleau-Ponty na začetku omenjene knjige pravi: »Oboje je res: da je svet *tisto*, kar *vidimo*, a tudi, da se ga moramo naučiti videti.«³

To se sklada z verjetno najodmevnejšimi filozofskimi sentencami 20. stoletja Ludwiga Wittgensteina, ki je v najbolj kondenzirani izreki rešil vprašanje o pomenu pojma sveta. »1.1 Svet je celotnost dejstev, ne stvari. 1.11 Svet določajo dejstva in to, da so to vsa dejstva.«⁴ Mimogrede kaže opozoriti, da je termin »dejstva« prevod nemške besede *Tatsache*.⁵ V etimološkem pogledu gre torej za termin, sestavljen iz besed *Tat* in *Sache*, torej iz pojmov »dejanje« in »stvar«, kar signalizira korelacijo med nečim ali nekom proizvajajočim in rečjo, ki s tem postane »dejstvo« in je torej pojem, ki ga obeležuje temeljna dvojnost ter hkrati spoj med obema členoma dvojnosti. Ni težko ugotoviti, da je vezivo, to nenehno spajanje te dvojnosti, kajpak jezik, čigar ena izmed mnogih funkcij je tudi to, da služi učenju – ne nazadnje »Merleau-Pontyjevem« učenju videnja. Ne da bi še naprej preveč razpredal o neskončnem številu modusov teh povezav, opozarjam samo še na to, da je v razmerjih med vide-njem in videnim na delu temeljni ontološko obeleženi krogotok med čuti, možgani (živčnim sistemom) in objekti.

¹ Lacan, Jacques. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 128.

² *Ibid.*, str. 103.

³ Merleau-Ponty, Maurice. *Vidno in nevidno*. Ljubljana: Nova revija, 2000, str. 5.

⁴ Wittgenstein, Ludwig. *Logično-filozofski traktat*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976, str. 27.

⁵ Ta nemški izraz je sicer uvrščen v *Dictionary of Untranslatables*, saj v angleščini ni mogoče najti etimološko povsem sinonimnega izraza. V slovenščini smo bližje izvirnemu pomenu, je pa treba pripomniti, da bi v tezi 1.1 prevajalec za izraz *Ding* lahko okreplil semantično razliko, če bi uporabil drug izraz kot »stvar«.

O TEORIJAH FILMA

Ko v ta krogotok vstopi podoba, namreč izsek iz trajanja dejstev, razsredišči omenjeno temeljno razmerje dvojnosti. Vanj se vplete kot dejstvo tretje vrste: objekt videnja, ki je v poudarjenem wittgensteinskem pomenu besede dejstvo, je s tem dejstvo tudi v fenomenološkem metodološkem besedišču. Na tej najbolj neznosno temeljni ravni tako lahko uzremo nujnost intervencije v krogotoke videnj upodobljenih dejstev sveta, ki so že inicialno sestavine sveta v sferi »učenja« o česa, da vidi, s tem pa usmeri akt videnja v sfero védenja. Gledalec neizbežno ve, da gleda *podoba* predmeta in ne samega predmeta. Ker so gibljive podobe potem, ko jih tehnologija projekcije naredi za množično gledane, bolj mnogoznačne kot vse oblike upodobitev pred njimi, priključujejo povezovanje z drugimi dejstvi sveta tako znotraj kot zunaj kadra. To pomeni, da v gibljivih podobah ne vidimo samo tega, kar se z njimi prikazuje, ampak samodejno sprejemamo vtise o razmikih med videnjem, videnim in upodobljenimi dejstvi. *V te razmike se ugnezdita teorija filma in filmska kritika.* Če pa bi mislili, da gre pri tem samo preprosto za verbalno izraženo razlago gibljivih podob, bi močno podcenili vso kompleksnost omenjenih razmerij. To signalizira vprašanje, ki ga uvodoma v svoji knjigi o teoriji filma postavi Elsaesser in Hagener: »[...] ali nam film, ko v središče njegove teorije postavimo telo in čute, ob novem načinu poznavanja sveta ne ponuja tudi novega načina 'biti v svetu', kar od teorije ne terja le nove epistemologije, temveč tudi novo ontologijo.«⁶ Glede na to kritika igra zelo veliko vlogo, nobena »nedolžnost« tu ni mogoča: kritika, ki je v razmerju do občinstva učiteljica gledanja, se ne more izmakniti mnogim zamisljivim zagatam interpretacije in lahko, če vzamemo dve skrajni možni poziciji, pospešuje recimo propagandni učinek filma ali pa nemara demaskira ideologijo, ki se lahko še posebej sugestivno umesti v gibljive podobe. Teorija filma je v teh razmerjih sploh mogoča samo tako, da izstopa iz okvirov ideologije, za kritiko pa to ne velja v vseh primerih, saj v vrsti pozicij kritika – denimo v službi medijskih korporacij ali v službi partijskega aparata – usmerja pogled gledalca v smer, ki mu jo narekuje bodisi marketinška bodisi politična ideologija. Ko govorim o ideologiji, mislim na althusserjevski pomen te kategorije. Jasno pa je, da se teorija za ta izstop lahko usposobi, če opravi svoje delo na področjih epistemologije in ontologije filma, pri čemer se oba pojma nanašata na film kot družbeno dejstvo. Ko je nastal film, je to dejstvo transformiralo sam pojem družbenosti, kar vemo, če ne že od prej, pa vsaj od takrat, ko smo dojeli, kaj je odkril Walter Benjamin. Pojem družbenosti se od takrat vse bolj izenačuje s pojmom kulture v novem pomenu, ki sledi iz množičnosti, omogočene s ponovljivostjo filmskih predstav. Film, teorija filma in kritika so vzajemno povezani v delovanju te kulture.

»Teorija filma je stara skoraj toliko kot filmski medij,«⁷ zapiše Elsaesser in Hagener na začetku že omenjene knjige. Po njunem je treba šteti za prva avtorja teorije filma pesnika Vachela Lindsayja in seveda Huga Münsterberga. Njuni epohalni deli nazorno označita diskurzivno polje, v katerem se artikulira teorija filma. Lindsay je, med drugim, v estetskem smislu opredeljeval razliko med gledališčem in filmom – takrat pretežno poimenovanim *photoplay*, sicer pa je v njegovem pisanju razvidna težnja k družbeni, kulturni in politični kontekstualizaciji novega medija. V njegovem pisanju najdemo zametke bodoče sociologije filma, pa tudi odkrivanje političnosti, ki od kritika neizogibno terja opredelitev. V svojih analizah posameznih filmov v knjigi *Umetnost gibljivih slik*, ki je prvič izšla leta 1915, je uvideval velik prispevek invencij D. W. Griffitha, tematiziral je njegovo razmerje z literarnimi deli, adaptiranimi v filmih, v primeru filma *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915) pa se je ob izrazih fascinacije nad množičnimi prizori jasno opredelil do odkritega rasizma: »Rojstvo naroda je podoba množice v trojnem smislu. Tako na filmu kot v občinstvu spremeni množico v drhal, ki je za ali proti strupenemu sovraštvu prečastitega Thomasa Dixona do črnca (negro).«⁸ Političnost filma je tu opredeljena v njegovem učinku na občinstvo. Münsterbergov začetek teorije filma pa obrača pogled navznoter; kot bi rekli pozneje, se ukvarja s percepcijo filma in jo opredeljuje v terminih psihologije. V njegovem pisanju je agens film kot objekt pogleda, namreč *photoplay*, ki deluje na psihične procese gledalcev. Dejstvo, da je njegova knjiga tako rekoč sočasna z Lindsayjevo, priča o vsebovanosti filma v krogotokih množičnega estetskega sporazumevanja: »[...] gibljive podobe ne ugajajo samo domišljiji, ampak prinašajo sporočila tudi razumu (*intellect*).«⁹ Pri tem ni mogoče spregledati, da je estetika že na začetku teorije filma postavljena pred dejstvo, da v svojem formalnem okviru veliko bolj kot v primerih prejšnjih šestih umetnosti ne zadošča niti za opredelitev samega medija, pa tudi ne za analizo in interpretacijo njegovega družbenega učinkovanja. Četudi vsaj do revolucionarnega Benjaminovega prispevka¹⁰ še prevladujejo stališča, da tudi film sodi med

6 Elsaesser, Thomas in Hagener, Malte. *Teorija filma: uvod skozi čute*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 23.

7 *Ibid.*, str. 11.

8 Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Pictures*. New York: Modern Library, 2000, Chapter V.

9 Münsterberg, Hugo. *The Photoplay. A psychological study*. New York & London: Appleton, 1916, str. 21.

10 Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.

V gibljivih podobah ne vidimo samo tega, kar se z njimi prikazuje, ampak samodejno sprejemamo vtise o razmikih med videnjem, videnim in upodobljenimi dejstvi.

V te razmike se ugnezdita teorija filma in filmska kritika.

umetnosti, pa najdemo v zgodnji teoriji sklicevanje na attribute filma, ki presegajo estetiške okvire. Münsterberg v tem smislu v svoji osredotočenosti na recipienta gibljivih podob pravzaprav tematizira vrnjeni pogled podob, torej videnje s točke Lacanove ribje konzerve: »Analiziramo mentalne procese, ki jih ta specifična forma umetniškega delovanja proizvaja v nas.«¹¹ Hkrati pa poudarja pomen konteksta, kanaliziranega preko individualne percepcije: »Videnja moramo združiti z bogastvom idej. Imeti morajo pomen za nas, morajo biti obogatena z našimi lastnimi prejšnjimi izkušnjami, morajo vzbuditi naše čutenje in čustva, staviti morajo na našo sugestibilnost.«¹²

V teh začetkih teorije filma najdemo zrenja, ki prebijajo okvire kantovske estetike in opredeljujejo temeljne naravnosti diskurzov ter možne pozicije piscev, kakršne bolj ali manj veljajo še danes. Vendar pa je ob teh utemeljitvenih besedilih v arhivih teorije filma, ki vselej kot spreminjajoča se pojmovna enciklopedija vpliva na artikulacije kritik (celo tistih v službi promocije filmov), treba poudariti še eno razsežnost. Intelektualcem različnih profilov, ki so že zgodaj v času cirkulacije filmov vse resneje jemali film kot družbeni in estetski fenomen, so se kmalu pridružili tudi izstopajoči filmski ustvarjalci. Razlogi za to nikakor niso banalni. Film bolj in drugače kot druge umetnosti sili h konceptualizaciji. Sergej Eisenstein je kot soudeleženec revolucionarne ruske umetniške avantgarde izrazito mislil – tako vizualno kot verbalno – onkraj kantovske estetike. Realnost družbe strojev pa je ena izmed podlag njegove teorije montaže. Seveda ta teorija še zdaleč ni samo teorija forme, ampak teorija dialektike vizualnih dejstev. »Novo obdobje prihaja v *znamenju pojmov* – v znamenju gesel, kajti obdobje 'naturalnega gospodarstva' v kinematografiji gre h koncu.«¹³ Smisel te sentence je treba videti tudi v tem, da so pri Eisensteinu kot avtorju dokončani filmi postajali koncepti, ki so se kot taki ogledovali v novih filmih: od **Stavke** (Stačka, 1925) k **Oklepnici Potemkin** (Bronenosca Potemkin, 1925) in

z **Oktobrom** (Oktjabr, 1927) nazaj k slogu **Stavke**, da bi se potrdila unikatnost **Potemkina**. Naj omenim vsaj še Jeana Epsteinina in njegova prizadevanja za uveljavljanje filma kot posebne umetnosti, v katero je sam investiral vrsto inovativnih filmskih kompozicij. Poleg tega, da je artikuliral koncepte poetičnosti v filmskem jeziku, Epstein tudi ni spregledal stikov filma in filozofije: »[...] mehanizem filma konstruira gibanje tako, da pomnoži zaporedne zaustavitve celuloida, izpostavljenega svetlobnemu žarku, in tako ustvari mobilnost skozi negibnost, kar odločilno dokazuje, kako pravilno je bilo napačno razmišljanje Zenona iz Eleje?«¹⁴ Preprosto dejstvo, da posamezne sličice na filmskem traku s pomočjo tehnike projekcije upodobijo gibanje, še zdaleč ni tako preprosto, kot se zdi. Kot vemo, pa se je kakih šestdeset let pozneje v času izteka obdobja analognega filma, vzporedno z institucionalizacijo teorije filma v filmskih študijah, nepovratno zasidrala še filozofija filma, ki s tem, ko nakazuje prihodnost, ki je še ne moremo povsem misliti, napoveduje nove transformacije čutov in projekcij družbenosti.

Zaradi enega od namenov tega zapisa pa je treba končno omeniti še fenomen teoretikov in kritikov na vrhuncu filmskega modernizma, katalogiziranega pod nazivom *novi val*. Kot vemo, je delo filmskega teoretika in aktivista Andréja Bazina odločilno spodbudilo zadevno najbolj prelomno gibanje v zgodovini filma, ubesedeno v tekstih Godarda, Truffauta, Rivetta in drugih avtorjev znamenitih filmskih zvezkov (*Cahiers du Cinéma*) in seveda izraženo v gibljivih podobah v številnih prelomnih filmih. V okviru *novega vala*, močno kontekstualiziranega s filozofijo eksistencializma in politizacijo umetnosti s filmom vred, je nastalo posebno gibanje v gibanju, namreč potek od teorije k estetski praksi in nazaj. Z novim valom v Franciji in podobnimi gibanji v vrsti drugih evropskih držav se je zlagoma zaključevala faza zgodovine filma, ki se je še zdela kot linearna naracija na podlagi evolutivne metodologije. Zaključevala se je skupaj z iztekajočim se obdobjem nacionalnih kinematografij, kakor jih je razumel Georges Sadoul.¹⁵ Ta iztek določenega obdobja v zgodovini kinematografije ne pomeni, da so se nacionalne kulture ločile od filmske, niti ne, da še naprej ne nastajajo

¹¹ Münsterberg, *The Photoplay*, str. 45.

¹² *Ibid.*, str. 72.

¹³ Eisenstein, Sergej M. *Montaža ekstaza*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981, str. 80.

¹⁴ Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921–1953*. Pariz: Ed. Seghers, 1974, str. 138.

¹⁵ Sadoul, Georges. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960.

Vznik revije *Ekran* leta 1962 se je fascinantno ujel s tokovi v svetu, takrat že odločilno determiniranjem s filmsko kulturo v vsej njeni heterogenosti s Hollywoodom na eni strani in nacionalnimi kinematografijami – evropskimi, azijskimi, arabskimi, latinsko-ameriškimi itn. – na drugi strani.

filmi z obeležji svojih kulturnih okolij. Toda nomadizem idej, postopkov, form in razumevanja krogotokov pogledov v delih filmskih ustvarjalcev je zamajal svetovno ureditev, ki se je zdela kot utečen sistem. Najprej v obliki anticipacije, nato kot stvarni novi agens, v ta zamajani sistem pa nazadnje intervenira še digitalna tehnologija. Skupaj s pojmom svetovnega filma se teorija in praksa filma udejanjata kot agensa univerzalnosti v še tako partikularnih kulturah in njihovih kinematografijah. Toda obdobje nacionalnega filma ni šlo v nič, prelevilo se je v nepopravno mnogoterost in raznolikost prevladujočega strukturnega učinka multikulturalnosti. Od tod tudi lahko razumemo, zakaj se zlasti v kulturah, ki jih homogenizirajo strahovi pred izgubo (nacionalne) identitete, estetiški konservativizem in z vsem tem kompatibilni politični trendi kažejo simptomi odpora do filma kot »manjvredne umetnosti«, ki se nagiba k spodkopavanju moralnega reda. Fobija pred filmom nakazuje, da v konservativnem redukcionalizmu bolj resno jemljejo realizem filma kot sami filmski ustvarjalci in še zlasti kritiki. V takem profilu kulture se z vsem povedanim sklada še spregledovanje prispevkov filmske kritike in teorije filma h komunikacijskim tokovom v družbi, ne nazadnje pa je opazno upiranje institucionalizaciji teorije filma na ravni visokošolskih in znanstveno-raziskovalnih ustanov v humanistični znanosti. Tovrstne drže, ki tudi v Sloveniji še niso izumrle, izhajajo iz nasilno nereflektiranega postavljanja množične kulture proti tako imenovani visoki kulturi, pri čemer se nasprotujoča si stališča zvajajo »[...] na dve zrcalni podobi, katerih bistvena lastnost je, da se obe vrtita okoli pojma vrednosti«. ¹⁶ V teoriji filma je vztrajanje pri vrednosti visoke kulture nasproti množični samodejno razlog za nelagodje, ki ga lahko vidimo v Adornovih spisih o kulturni industriji. Skratka, film je v tesni zvezi s teorijo filma in kritiko transcendirale te omejitve dominantne kulture s tem, da je izpraznil samo njeno dominantnost. Tudi majhne nacionalne kulture, vezane na specifični jezik, kanonizirano umetnost, manj znano ali sploh neznano svetovnemu občinstvu, na mite in na zgodovino, so se hočeš nočeš uveržile v svetovno kulturo, ki pa je ne gre enostavno enačiti z razvpito globalizacijo.

EPOHA EKRANA

V pomnogoterenem svetu je nacionalna kultura delavnica za proizvodnjo družbenih kodov v kontekstu specifičnega simbolnega sistema in za integriranje kodov od vsepovsod, denimo iz geografsko raznolikih prostorov, iz umetnosti s poudarkom na literaturi, iz znanosti in ne nazadnje nerazdružnega para ekonomije in politike. »Na področju kulture je danes mogoče opazovati dramatične spremembe. Oblika kultur se temeljito spreminja. Kulture prevzemajo novo, transkulturno zgradbo namesto tradicionalne, monokulturne.« ¹⁷ Film je v vseh svojih različicah od neme do digitalne nedvomno agens transkulturnosti. Prodril je praktično v vse kotičke sveta in seveda tudi v Slovenijo na način Heglovega zvitega absolutnega duha, najprej kot atrakcija gibljivih podob, pa kot cenena zabava za delovne množice, vključno z nepismenimi ipd. A prej ali slej je spodbudil samozavedanje o daljnosežni transformaciji kulture in zlasti umetnosti kot njene privilegirane sestavine v avtonomnem estetskem režimu. V jedru te transformacije je bil estetski prevrat, ki ga je med prvimi najavil Nietzsche, s pojavom filma pa se je radikaliziral v kalejdoskopsko rotirajočih interakcijah med modernističnimi umetniškimi tokovi in pojavi v množični kulturi.

Ko je nastal *Ekran*, revija za film in televizijo, je za slovensko kulturo nastopila nova epoha. Kulturna zgodovina, ki bi to jasno priznala, je dana v fragmentih in torej še ni bila napisana. Vznik revije *Ekran* leta 1962 se je fascinantno ujel s tokovi v svetu, takrat že odločilno determiniranjem s filmsko kulturo v vsej njeni heterogenosti s Hollywoodom na eni strani in nacionalnimi kinematografijami – evropskimi, azijskimi, arabskimi, latinskoameriškimi itn. – na drugi strani. Vse to pa je že prečilo teoretiziranje o posledicah prodora takratne nove tehnologije v obliki televizije. Filma sta se tako ali tako vedno držali ekonomija in tehnologija, vendar pa obe delujeta v okviru obsežne družbene organizacije, ki se v vsakem posameznem primeru razlikuje v svojih utemeljitvah, oblikah reprodukcije in učinkovanjih. V mnogih nacionalnih kinematografijah so pogosto zaradi političnih razlogov skušali ekonomski vidik podrediti kulturnim in drugim družbenim interesom, s čimer so bili – in še so – filmski ustvarjalci, za razliko od njihovih funkcij v strožje komercialno določeni produkciji, lahko med nekoliko močnejšimi akterji v mehanizmi proizvodnje filmov. Kljub razlikam med hollywoodsko »paradigmo« in variacijami evropskih »valov«

¹⁶ Jameson, Fredric. *Filmska kartiranja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 91.

¹⁷ Welsch, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. London: Sage, 1997, str. 135.

je funkcija ustvarjalcev kot akterjev v večini primerov to, da delujejo kot agensi umetnosti malodane neodvisno od tega, kako je definirana. »Umetniško delovanje lahko v filmu razberemo le kot *proces izčiščevanja njegovega lastnega imanentnega ne-umetniškega značaja*.«¹⁸ Tu je filmska kritika kot izpostavljena sogovornica teorije filma v kolaborantskem odnosu z ustvarjalci, ki jih sooča z odbleski in odmevi njihovih filmov v estetiškem, družbeno-kritičnem in umetniško-kontekstualnem ogledalu, vedno hkrati obrnjenem k neizbežno heterogenemu občinstvu.

Dejstvo, da je pojav revije *Ekran* sočasen s prvimi slovenskimi modernističnimi filmi, predvsem s Hladnikovim **Plesom v dežju** (1961) in žanrskima Groblerjevim **Nočnim izletom** (1961) ter Kavčičevo **Minuto za umor** (1962), ni bilo naključje. Ironični detajl slovenske filmske kritike pa je to, da se je nedvomni utemeljitelj slovenske teorije in terminologije filma Francè Brenk, ki je odklanjal »formalizem« v filmu, odklonilno izrazil o Hladnikovem filmu.¹⁹ Ko se je v jugoslovanski federativni republiki Sloveniji²⁰ začela filmska produkcija kot nacionalna zadeva, je etnična skupnost vstopila v novo kulturno shemo. Filmska kritika z zapisi v posameznih tiskanih medijih je sicer bila tako rekoč sočasna z delovanjem kinematografov tudi že pred drugo svetovno vojno, teorija filma pa se začne z delom Francèta Brenka, čigar nedvomna zasluga je tudi prevod Sadoulove **Zgodovine filma**, ki je izšla leta 1955 z obsežno spremeno besedo o filmu v Jugoslaviji. Teorija filma in kritika pa je na novi ravni spregovorila v reviji *Ekran*. Pregled že prvih dveh ali treh let izdaj *Ekрана* s po desetimi številkami na leto, precej pogosto tudi v dvojnih številkah, odkrije, da je dejansko šlo za pravo intelektualno gibanje. Le-to je poleg filmskih entuziastov vključilo tudi predstavnike takratne literarne in gledališke kritike, poleg tega pa med sodelujočimi najdemo več sodelavcev iz drugih republik tedanje Jugoslavije in tudi pisce iz posameznih evropskih držav. Med slovenskimi intelektualnimi revijami tega časa *Ekran* ni imel takega statusa kot, denimo, revije *Sodobnost*, *Perspektive* in *Problemi*, kar pa ne pomeni, da za takratno vladajočo kulturo ni bil še bolj konstitutiven in v podtonu pogosto subverziven. Njegovo dolgoročno učinkovanje na tokove modernizacije in pluralizacije kulture ni bilo zaznano kot »nevarno« v vrstah takratnih oblastnikov, saj je v tedaj prevladujočem razumevanju vendarle šlo za revijo o ne čisto zaresni umetnosti. Tako je *Ekran* z obravnavami in kritičnimi razlagami novovalovskih filmov in filmov takratnih socialističnih srednjeevropskih držav v kulturni prostor Slovenije vpeljal eksistencializem brez pejorativnega pridevnika »meščanski«. Ta opazka kajpak odpira za namen tega zapisa preširoko temo, ki zadeva posplošeno ideologizirano podobo zadevne preteklosti. Besedila v reviji so se dokaj sporadično ukvarjala z vprašanji »socialističnega progressa« zlasti v posameznih zapisih, ki so se

nanašali na sistem proizvodnje filmov. Kritične obravnave, med katerimi so pisce poleg domačih obravnavali takrat aktualne zahodne filme, ne pričajo o družbi totalitarizma. Vsekakor je bil *Ekran* tako rekoč od samega začetka kozmopolitska publikacija.

Struktura revije je nakazovala zgledovanje urednikov po podobnih publikacijah v *Evropi*. Posamezne izdaje so praviloma sestavljale kaka teoretska tema ali tema iz zgodovine filma ali razprave o vprašanih vlogah televizije, rubrike poročil s filmskih festivalov, krajše filmske zanimivosti, seveda kritični zapisi o filmih v sporedih kinematografov in, ne nazadnje, sklopi prispevkov o filmski vzgoji ter amaterskem filmu. V sedemdesetih letih se je spričo konceptualnih premikov v urejanju revije delež tematike filmske vzgoje v reviji precej zmanjšal, vendar je ostal še naprej navzoč.²¹ Da so bili *Cahiers du Cinéma* za *Ekran* pomemben zgled, je že v prvem obdobju očitno. Tako je na primer v dvaindvajseti številki *Ekрана* leta 1965 Vitko Musek izrazil olajšanje zaradi rešitve krize v *Cahiers du Cinéma*, ki se je potrdila v 160. številki, v njej pa je bil, med drugim, objavljen pogovor med Godardom in Antonionijem. Če je v številki, ki jo je predstavil Musek, v uredništvu še vedno delovala ekipa znanih avtorjev novega vala, pa se je zlagoma delo med ustvarjalci in teoretiki ter kritiki le razdelilo in v reviji so sčasoma prevladali teoretiki in kritiki. Stik *Ekрана* in *Cahiers du Cinéma* pa se je intenziviral v neposrednih delovnih in tudi medosebnih srečanjih od sredine osemdesetih let naprej, ko se je začela *Ekranova* mednarodna jesenska filmska šola. Razen sodelavcev naše in francoske revije so v letih delovanja te zelo produktivne konference, ki je več kot deset let potekala neprekinjeno vsako leto, gostovali teoretiki iz drugih evropskih revij in institucij, kot so filmski muzeji, inštituti ipd. To delovanje revije *Ekran* v povezavi s Slovensko kinoteko in Arhivom Slovenije je doseglo kulminacijo leta 2005 s kongresom združenja FIAF (Mednarodna federacija filmskih arhivov). V devetdesetih letih je simpozij

¹⁸ Badiou, A. *Cinéma*. Cambridge: Polity Press, 2013, str. 139

¹⁹ Brenk, Francè. *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopolna delavska univerza Univerzum, 1979, str. 121.

²⁰ Govorim o filmski proizvodnji po drugi svetovni vojni, saj filmi, ki so nastali prej, niso bili zajeti v obliko organizacije produkcije, ki bi jo lahko šteli za nacionalno produkcijo, četudi sta oba »alpska« filma iz let 1931 in 1932 polna »narodnih« označevalcev.

²¹ O tej plati delovanja *Ekрана* v kontekstu evropskih dogajanj na področju filmske vzgoje sem objavil zapis v *Ekranu* leta 2002. Naslov članka *Vzgoja pogleda* je v letih, ki so sledila, postal široko sprejet sinonim za filmsko vzgojo: Darko Štrajn. *Vzgoja pogleda: vzgoja filmskega duha, Ekran*, 2002, let. 39, št. 7–8, str. 30–32.

postajal vse bolj akademski in je s tem odseval naraščajočo institucionalizacijo teorije filma na ravni visokega šolstva vse do danes prevladujoče discipline filmskih in medijskih študijev.²²

Četudi ta zapis še zdaleč nima namena zajeti celotne »epohe *Ekрана*«, je brez posebnega dokazovanja mogoče ugotoviti, da se je zaradi delovanja revije v Sloveniji – seveda ob hkratnih prispevkih še v drugih medijih in ustanovah – vzpostavila filmska kultura s teorijo filma in delujočo kritiko v njenem jedru. Določena posebnost pa je to, da se je z *Ekranom* nacija s težavami v apropiaciji filmskega medija in z zadregami pri sprejemanju njegove transkulturnosti vključila v tok filmske kulture skorajda iz nič, in to v času vrhuncev kinematografije. To je bil čas francoskega novega vala, presežkov post-neorealističnega italijanskega filma, ameriškega neodvisnega filma in različno poimenovanih novih prodorov transformacij *podobe-časa* (Deleuze) v vseh deželah Evrope in velikega dela sveta. Vse to je potekalo neodvisno od političnega režima, hkrati s pretresi v velikih studiijih Hollywooda in, ne nazadnje, ob nezaustavljivem nastajanju svetovnega filma. Upošteva te koordinate se je *Ekran* v desetletjih svojega obstoja seveda spreminjal. Petdeseta številka revije, ki je zaključila letnik 1967, lahko služi kot ilustracija, v kako v izjemnih zgodovinskih in filmskih konjunkcijah časa je deloval *Ekran*. V anketi²³ »5 najboljših filmov« z devetnajstimi jugoslovanskimi kritiki je v seštevku med domačimi filmi iz leta 1967 zmagal Petrovičev film **Zbiralci perja**, ki mu sledijo Djordjevičev **Jutro**, Pavlovičev **Prebujanje podgan**, Makavejev z **Ljubzenskim primerom**, Kadrijevič **Praznik**, Babajeva **Breza**, Klopčičev **Na papirnatih avionih**, seznam pa zaključijo Mimičin **Ubil tem bom Kaja**. Seznam tujih najboljših filmov je precej daljši, med njimi pa najdemo naslove, kot so Antonionijeva **Povečava** (*Blow-up*, 1966), Godardov film **Masculinum femininum** (*Masculin féminin*, 1966), Fellinijev **Guiletta in duhovi** (*Giulietta degli spiriti*, 1965), Shin-dov **Onibaba** (1964), Formanov **Plavolaskine ljubezni** (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) itn. Iz tega nabora je razvidno, da se je revolucija leta 1968 najprej zgodila v filmu. Teorija filma je vse bolj zapuščala formalno estetske pristope in se usmerjala k soočanju filmske forme z družbenimi realnostmi, kritika pa je sledila trendu z včasih skoraj aktivističnimi interpretacijami pri razlaganju filmov, v katerih so se lomili vzorci scenaristike in kontinuitete med sekvencami v radikalni montaži in kršitvi nenapisanih pravil kadriranja ter ostalih sestavin filmske gramatike. Navsezadnje je tehnologija 16-milimetrskih kamer in prenosnih magnetofonov omogočala nove prodore, kakršen je bil pojav filma resnice (*cinéma vérité*), ki je bil v *Ekranu* obravnavan v obsežnejšem tematskem bloku v številki 23–24.

Po petdeseti številki je *Ekran* z grafično podobo ustvaril polje dialoga s *popartom* in konceptualizmom v likovnih umetnostih ter s takrat nastajajočim *videoartom*, s čimer je ponazoril tudi radikalizem eksperimentatorstva v revolucionarnih šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. V sedemdesetih letih 20. stoletja se je z novimi uredništvii revija sproti utirjala v tokove ekspanzije teorije filma. Eksistencializem, ki je predvsem v francoski verziji vplival na to, da so se na osi filmskega pogleda na družbo razsrediščili represivna patriarhalna morala in ustaljeni življenjski slogi, je pravzaprav odprl prostor za strukturalistično epistemologijo in na njeni podlagi za še radikalnejšo politizacijo filma. V nemškem prostoru so Alexander Kluge in tovariši zagnali potenciale kritične teorije, ki se je izkazala v mladem nemškem filmu. Po obdobju ekspanzije semiotike filma in poskusov freudistične psihoanalitične interpretacije je teorija filma nedvomno dosegla vrh z izidom dveh knjig Gillesa Deleuzea, ki sta integrirali film in filozofijo. V *Ekranu* je vse to dobilo prostor z vse večjo vlogo sodelavcev, ki so zaključevali študij filozofije v sedemdesetih letih. Zbliževanje filma in filozofije ter interdisciplinarne humanistike se je izrazilo v zajetni skupni številki *Ekрана* (l. XX, 9–10) in revije *Problemi* (l. XXI, 12). Vse do konca osemdesetih let in v devetdesetih letih 20. stoletja *Ekran* zaznamuje dialog s svetovnim razcvetom teorije filma, ki pa se pred koncem tisočletja preimenuje v filmske študije. To preimenovanje sicer označuje povezovanje teorije filma z različnimi šolami analize kulture (*cultural analysis*) in hkrati pomeni uvajanje nove delitve dela v komunikaciji organizacije »učenja pogleda« med teorijo in kritiko.

²² Slovenija doslej, razen posameznih izbirnih predmetov na Filozofski fakulteti v Ljubljani in na Fakulteti za družbene vede, medijskih študijev na podiplomski šoli *Institutum Studia Humanitatis* in še na posameznih zasebnih visokih šolah pretežno brez resnejše raziskovalne dejavnosti, takega preboja teorije filma kot humanistične znanstvene discipline na teh ravneh še ni dosegla. Šele v letu 2022/2023 se je na Akademiji za gledališče film in televizijo vzpostavil študij teorije filma in televizije. Stvar razprave pa je lahko: ali ni proizvodnja teorije v manj institucionalno kodirani, v bolj kooperativnem kot kompetitivnem formatu, celo bolj inventivna, kot je teorija, ujeta v sistem visokega šolstva in raziskovanja, prežetega s predpisanimi procedurami in produktivističnimi zahtevami, prepletenimi z akademskim rivalstvom v okolju neoliberalnega sistema?

²³ *Ekran*, 1967, št. 50, str. 857–860: ko danes beremo to anketo, moramo upoštevati, da takratna filmska distribucija ni potekala prav hitro in zato v anketi med tujimi filmi figurirajo naslovi, ki so bili posneti eno ali dve leti pred letom 1967.

ZAKLJUČEK

Teorija filma v interakciji s kritiko, ki je v svojih različnih formatih po Gramscijevem obrazcu praksa teorije, torej nenehno intervenira v polje, kjer se organizira begajoči pogled, ki ga aficirajo gibljive podobe. Te so produkti fokusiranega pogleda kamere, v post-novovalovski teoriji poimenovanega pogled drugega. Kot sem omenil v uvodu, je teorija filma že v najzgodnejšem obdobju opredelila nerazločljivost kontekstualnih, intelektualnih in psiholoških dejavnikov od vizualnega dojemanja v množični percepciji filma. Že s tem, ko vsak filmski kader deluje tako, da gledalcu neizbežno postavlja problem zunanosti uokvirjenega vizualnega polja, je diskurzivna kritika tudi v svojih povsem nesofisticiranih artikulacijah tisti *tretji pogled*, ki se vpleta v reševanje tega problema. V svojih potekih, ki vključujejo interference s filozofijami, drugimi vedami, preostalo umetnostjo in z družbenimi premenami, se teorija filma in kritika vpisujeta v *genealogijo pogleda*. Le-ta je v dobi filma vse bolj vzgojen in se prenaša, wittgensteinsko rečeno, na svet kot celotnost dejstev. Teorija filma v knjigah Gillesa Deleuzea, še posebej poudarjeno pa v drugi filmski knjigi *Podoba-čas*,²⁴ je že v dobi analognega filma postavila v odvisnost od same sebe filozofsko ontologijo in epistemologijo, če ne govorim še o estetiki. Gibljive zvočne podobe, ki po Deleuzovi formulaciji tvorijo »kristale«, opredeljene z modifikacijami časa, v dobi digitalne totalne in nenehno potencialno totalitarne vizualizacije sveta delujejo na plasticiteto mišljenja že na nevrološki ali predkognitivni ravni. V dobi digitalne tehnologije se je tako spremenilo celotno okolje za delovanje teorije filma in filmske kritike. Medtem ko se je prva z institucionalizacijo filmskih in medijskih študijev umestila v klasifikacijo raziskovalnih področij (npr. v priročnik Frascati), pa se je zaradi ekspanzije komuniciranja v digitalnih medijih filmska kritika diverzificirala, razpršila po horizontalni ploskvi in se je celo demokratizirala. Ali je potemtakem vsak poljuben zapis gledalca, na primer na Facebooku, že treba šteti za filmsko kritiko ali ne, pri tem ni najpomembnejše. Tudi tovrstna spontana filmska kritika nepretencioznega občinstva si prizadeva za apropiacijo tretjega pogleda, četudi ji pretežno ne uspe kaj več kot to, da je sestavina potekov v procesih krogotokov rancièrovske redistribucije čutnega. V vsakem primeru pa je vrnjeni pogled drugega v digitalni gibljivi podobi, ki je ne strukturira reprezentacija, ker je ta pač v dobi simulakra postala kvečjemu iluzorna, še vedno posredovan preko štirikotnih displejev. Poskusi s tridimenzionalno gibljivo

podobo tako kot že v analogni dobi tudi v dosednji digitalni dobi še niso absorbirali ali kakorkoli transformirali učinkovanja zunanosti polja. Obstoj tega pa priključuje tretji pogled, ki je pač diskurziven. Računalniške igre in umetniške instalacije v virtualni realnosti, ki deluje s pomočjo VR očal, so obet zdaj težko predstavljivega prehajanja med realnostmi in nerazločljivega mešanja med njimi. Nakazujejo tehnološke možnosti multiplikacije in prostorskih reorganizacij pogleda drugega. Za zdaj so še orodja fascinacije, teorija okoli njih pa je nemara še v zgodnji fazi.

Revije za film, med kakršne sodi tudi slovenski *Ekran*, ostajajo nepogrešljive kot prakse teorije, ki oskrbujejo kulturo s tretjim pogledom. Primeri revije *Ekran* v različnih obdobjih v šestdesetih letih njenega obstoja, na katere sem se v tem zapisu ozrl samo punktualno, bi to jasno potrdili. Okoli revij filmske teorije in kritike v njihovih različnih razmerjih in kombinacijah se reproducira kolektivni spomin. Kritike se v opredeljevanjih pomenov in analiziranju emocij v filmih, serijah in tudi hibridnih formatih žanrov umetnosti in informacij samodejno ne izogibajo komparacijam. S tem kritika opozarja na minule »kristale« gibanj in časov v podobah ter postaja dejavnik nenehne rasti »kristalov«, ki tako integrirajo spomin v sedanjosti in sproti vedno znova transformirajo spomin. Zadevne revije so torej srečevališča na osi tretjega pogleda in šole videnja kot nepogrešljivega agensa percepcije.

LITERATURA

Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998. | **Badiou, Alain.** *Cinéma*. Cambridge: Polity Press, 2013. | **Brenk, Francè.** *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum, 1979. | **Deleuze, Gilles.** *Podoba-čas*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2020. | **Eisenstein, Sergej M.** *Montaža ekstaza*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981. | **Elsaesser, Thomas in Hagener, Malte** (2015). *Teorija filma: uvod skozi čute*, Ljubljana: Slovenska kinoteka. | **Epstein, Jean.** *Écrits sur le cinéma 1921–1953*. Pariz: Ed. Seghers, 1974. | **Jameson, Fredric.** *Filmska kartiranje*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. | **Lindsay, Vachel.** *The Art of the Moving Pictures*. New York: Modern Library, 2000. | **Merleau-Ponty, Maurice.** *Vidno in nevidno*. Ljubljana: Nova revija, 2000. | **Münsterbeg, Hugo.** *The Photoplay. A psychological study*. New York & London: Appleton, 1916. | **Sadoul, Georges.** *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960. | **Welsch, Wolfgang.** *Undoing Aesthetics*. London: SAGE, 1997. | **Wittgenstein, Ludwig.** *Logično filozofski traktat*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.

²⁴ Deleuze, Gilles. *Podoba-čas*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2020.