

Filmska praksa je dosegla filmsko teorijo, čas je za spoznanje, da je tudi potrošnja, ne le produkcija, konstitutivni del filmske kulture.

Leto 1962 je bilo prelomno leto. Tega leta je bila v Ljubljani ustanovljena revija za film in televizijo *Ekran*. Istega leta je bila v Los Angelesu ustanovljena revija za umetnost *Artforum*, ki *«čeprav izhaja na zahodu, ni revija o umetnosti zahodnega sveta, zanima nas svet umetnosti»*, kot so zapisali v manifestu ob ustanovitvi. S "svetom umetnosti" so seveda mislili "svet likovne umetnosti", ki pa so ga, in ga še, razumejo na zelo specifičen način, tako da s tem specifičnim razumevanjem utirajo pot spremembam tudi drugod. Prestavljanju geografske perspektive, ki je bila dotlej izrazito osredotočena na zahod in s katero so pri *Artforumu* utemeljili svoj nastanek, smo priča še dandanes. Odkrivanju likovne umetnosti latinske Amerike, črne Afrike ali jugovzhodne Evrope se te dni pridružuje še "iskanje Balkanije", kot je naslov razstave, ki so jo oktobra odprli v Novi galeriji v Gradcu. Enako odločno in deklarativno kot na začetku pogled, ki ni več omejen na zahod, so desetletje po ustanovitvi pri *Artforumu* med legitimna področja likovne umetnosti uvrstili film in video, in sicer tako, da so za ključni dogodek v zgodovini sodobne umetnosti razglasili trenutek, ko Nam June Paik leta 1965 kupil video rekorder. Pomislite, ideja, da bi bilo nakupovanje lahko kakorkoli povezano z umetnostjo, je še danes precej neobičajna in veliko lažje jo sprejmemo kot čisto negacijo, na primer ko se zgražamo nad selitvijo kinodvoran med nakupovalne centre urbaniziranih obrobij mestnih središč. Kar pa seveda ima svoje pozitivne učinke, med njimi selitev bolj zahtevnega filma, ali kar filmske umetnosti, v muzeje in galerije. Zato danes, za prave, klasične ljubitelje filma ni dovolj brati *Ekran*, brati je treba – dokler boljšega podobnika v Sloveniji ni – tudi *Artforum*.

Letnica nastanka torej še zdaleč ni edina povezava *Ekran*a z *Artforumom*. Vezi, ki se med likovno umetnostjo in filmom pletejo dandanes, je v veliki meri mogoče razumeti z izhodišč, ki so pred štiridesetimi leti narekovala ustanovitev obeh revij. Kar je ob ustanovitvi zapisal prvi urednik *Artforum*a, od takrat do danes, danes morda bolj kot kdajkoli, velja tudi za *Ekran*:

*"Nobene nevarnosti ni, da rečemo preveč. Vedno obstaja tveganje, da rečemo kaj narobe. Edina nevarnost je, da ne rečemo ničesar."*

Temu, da ne bi obmolknili, smo vedno posvečali veliko pozornosti, morda preveč, tako da nam pogosto ni ostalo dovolj časa za resno refleksijo. Obmolknili pa le nismo. To je važno. Zakaj? Zato, ker ni mogoče, da bi bila umetnost brez besed. Umetnost potrebuje svojo kritiko in svojo teorijo. Zato je nastal *Artforum*, zato je bil ustanovljen *Ekran*. Preprosto

dejstvo, ki so ga generacije pred nami različno ubesedile, je na prijazen način, tako prijazen, kot je le mogoče, kakor je bilo pač v navadi v minulem desetletju, imigrant v zahodnem svetu umetnosti, Boris Groys, pojasnil z besedami, da umetnine potrebujejo svoje obleke. Umetnine potrebujejo razlago, vedno in povsod, zato napisi pod razstavljenimi objekti/projekti, zato listki z letnicami nastanka, imeni avtorjev in del, brez njih posamezne umetnine nimajo smisla, to je to, kar jih dela umetnine. Tudi to so obleke, take najmanjše, minimalne, takorekoč "bikinke", je bil prijazen Groys.

Metafora bikink ima, kot popularna ponazoritev vloge teorije v umetnosti, toliko večjo težo zaradi tega, ker spodnese metaforo slačenja, ki je bila dolga leta v rabi za analizo, za razumevanje – s "slačenjem" opisujejo sam proces spoznanja v znanosti, J. P. Sartra na primer je spoznanje čisto iskreno spominjalo na "slačenje tančice z dekleta", Althusser, ki je Sartrovo priljubljeno opravilo primerjal s "snemanjem olupka z banane", je bil seveda že kritičen; podobno tudi mnogim umetnikom "slačenje" pomeni način razumevanja njihovih del, neka Batailleova junakinja celo prisega: *"Če mojih besed nihče ne sleče do gola, če ne sleče njihovih oblačil in oblik, potem pišem zaman."* Oblačenje in slačenje v tem kontekstu seveda nista primerljiva, še manj zamenljiva postopka; kot metafora razlage je slačenje veliko bolj dokončno, njegov cilj je, za razliko od razlage kot oblačenja, določen vnaprej, in to zato, ker je vnaprej dan in nespremenljiv njegov objekt. Čisto drugače je z oblačenjem, ki razlagi pripiše transformativno moč, in to je tudi tisto, o čemer na tem mestu teče beseda. A na nas ni, da bi se spuščali v podrobnosti – nenazadnje se vse možne nianse metaforike slačenja/oblačenja razpirajo v enem in istem razmerju ali kar konfliktu, namreč konfliktu med znanstveno nujnostjo in vprašanjem o mestu določitve subjekta, med zgodovinsko nujnostjo in ustvarjalno svobodo. Konfliktu pravim zato, ker tega razmerja ni mogoče pomiriti, kot je vedel že Alberti, ki je po Aristotlu razvijal koncept znanstvene volje, ki skuša reducirati naravo. Res je, "resnice narave" ni mogoče razkriti brez dejavnega posredovanja duha in tehničnih sredstev. *"Toda,"* piše v *Razpravi o arhitekturi*, *"ali lahko rečeš, da ker imaš raje to in to žensko, ostale niso plemenite in lepe? Seveda ne. Dejstvo, da ljubiš to in to žensko, je posledica posebnega razloga. Kateri je ta razlog? Razlog je tisto, česar ne bom niti poskušal odkriti."*

In mi, ki bomo ljubezen do filma postavili na prvo mesto, mi prav dobro vemo, kako je s tem. Ne bomo spraševali po posebnem razlogu. Če smo, če danes vztrajamo pri kritiki in teoriji filma, tega ne počnemo zato, da bi razgalili, razkrinkali še zadnjo skrivnost ljubezni do filma, razlog, zakaj jih ljubimo, temveč, ker prav zaradi svojih ljubezni do filmov (obojih je vedno več, filmov in ljubezni) dobro vemo, da filmov ne ustvarjajo duhovi, temveč ljudje, ki živijo v določenem zgodovinskem trenutku. Prav tako dobro vemo, da filmov tudi ne gledajo duhovi, temveč ljudje, ki živijo – delajo, jedo, spiyo, a tudi (upajmo, da še vedno!) gledajo filme – v določenem času in prostoru. Po razlogih ljubezni se sicer morda res nima smisla spraševati, a s tem se seznam vprašanj, ki jih je potrebno postaviti, pravzaprav šele zares začne.

Takšno, zgodovinsko razumevanje ni brez pasti, minevanje je le ena med njimi – revija *Artforum*, ki je podobno kot *Ekran* svoj predmet postavila v zgodovinsko perspektivo, je že leta 1976 dobila svojo naslednico, časnik *October*, ki je bil ustanovljen *"kot organ resne, v teorijo usmerjene umetnostne zgodovine in kritike"* prav iz nezadovoljstva z *Artforumom*. *Ekran* do danes ni dobil pravega naslednika in ne nasprotnika, spremembe so omejene na okvire *Ekran*a, najsi gre za spreminjanje grafične podobe revije ali pač generacije urednikov in sodelavcev – čeprav je eno seveda povezano z drugim. In čeprav posamezniki pogosto ostajamo, tako kot je to bilo in je še dandanes na primer z *Artforumom* in *October*om, da ju namreč pišejo isti ljudje, je vendar vsaka nova generacija *Ekran*ovcev s prejšnjimi tako ali drugače nezadovoljna. Tokrat, ob štiridesetletnici, se mi zdi, da smo pozabili na razlike. Poenotila nas je sprememba, ki bi nas pravzaprav morala razveseliti. Da *Ekran* goji vrhunsko teorijo in kritiko, o tem smo se vedno strinjali, enako kot smo si bili edini v

tem, da praksa delanja filmov v Sloveniji ne dohaja ravni izvirne slovenske filmske teorije. A zdaj je tega konec. Žlatic lev Cvitkovič je potrdil, da imamo vrhunske filmske avtorje, oskar za neameriški film Tanoviču pomeni, da imamo tudi vrhunske produkcijske ekipe. *Ekranovo* vztrajanje pri vrhunski teoriji je slednjič dočakalo potrditev v praksi. V enem samem letu smo se uveljavili kot svetovna velesila na področju produktivne kinematografije, tako temeljito ni doslej v Sloveniji uspelo nobeni drugi dejavnosti, najsi bo na področju umetnosti, športa ali gospodarstva. Javnost pa je do filma še naprej enako nezaupljiva. Kot bi se ne zgodilo nič. S tem nas, podobno kot izumiranje mestnih kinodvoran in rast multipleksov, opominja, da kvalitete neke kulture, recimo filmske kulture, ne določa zgolj produkcija, temveč prav tako, ali v še večji meri, potrošnja. Tu je za Ekranovce razlog nezadovoljstva, in to ne glede na generacijske razlike. Najnovejša *Raziskava o odnosu javnosti do kulturne problematike*, ki sta jo po naročilu Ministrstva za kulturo opravila Ninamedia in Institut za civilizacijo in kulturo prinaša naravnost osupljive rezultate. Na vprašanje, kam najpogosteje hodijo (V katero kulturno institucijo najpogosteje zahajate), je kar 15 odstotkov vprašanih odgovorilo, da hodijo v kino – sicer je to manj pogosto kot obiskovanje Cankarjevega doma (19.6 odstotkov), pa vendar več od obiskovanja muzejev (3.7 odstotkov), zahajanja v knjižnice (12 odstotkov), pa celo nekaj več od obiska gledališč (14.8 odstotka). A to je tudi vse. Na vprašanje, Katera področja kulture vas osebno zanimajo?, jih je celih 48.3 odstotke odgovorilo, da jih zanima glasba, 44.6 odstotka gledališče, skoraj polovico manj, 26.2 odstotka, pa jih je izrazilo svoje zanimanje za film. Bolj kot je predmet vprašanja vrednotenje in ne ravnanje, slabše je za film – med kulturnimi področji, ki bi jim vprašani namenili več sredstev, vodijo investicije v kulturi in mednarodna kulturna dejavnost (oboje 81.6 odstotka), gledališče (86.2 odstotka), leposlovje (79.3 odstotka) in šele na petem mestu, s 76.7 odstotki, pride na vrsto film, tesno za njim pa muzeji s 76.3 odstotki.

Po obisku so kinematografi na drugem mestu, film sam kot predmet zanimanja je na tretjem mestu, kot kandidat za več proračunskih sredstev pa komaj na petem. Še zlasti prvo dvoje zveni protislovno – ljudje hodijo v kino, film jih pa ne zanima –, a le na prvi pogled. Nedvomno, v tem je svojevrstna logika. Slovenska javnost film sicer sprejema kot predmet potrošnje, vendar pa malokomu pride na misel, da je film kulturna dobrina ali pač umetnost, še najmanj umetnost, v katero ima smisel vlagati proračunska sredstva. Odnos do filma je v Sloveniji očitno podcenjujoč, in tudi to je po svoje razumljivo, saj se znotraj same kinematografije pripravlja razcep neslutelih razsežnosti, in to razcep, ki se razvija prav iz razlik na ravni potrošnje. Kot pravi koncept dispozitiva, situacija potrošnje ima prednost pred samim predmetom – način, kako predmet uporabljamo, v temelju določa sam uporabljeni predmet: že danes lahko filme vse bolj jasno ločimo glede na dva temeljna dispozitiva, na eni strani je film za kino, multikino kino; na drugi strani film za v galerijo. Filmov francoske filmske avantgardistke Germaine Dullac pač ne morete videti v kinu, lahko pa jih te dni vidite v galeriji sodobne umetnosti na Dunaju, na doslej največji razstavi, posvečeni delu Antonina Artauda. Podobno velja za sodobno filmsko produkcijo. Letošnjo Documenta, enajsto po vrsti, največjo bienalno razstavo sodobne umetnosti v Evropi, odlikuje prav povečana prisotnost filmov različnih dimenzij, formatov, žanrov in zvrsti. Natančneje, letošnji kustos Okwui Enwezor je izpeljal dva premika, prvi je nadaljevanje cilja, ki je pognal nastanek *Artforum*a, da namreč svet umetnosti ni svet zahodnega sveta – medtem ko so dosedanje razstave vključevale kar 80 do 90 odstotkov umetnikov iz držav NATO, je letos razmerje prvič uravnoteženo, pol-pol. Drugič pa, ja, so filmi v razstavo vključeni tako široko in temeljito, kot še nikoli, kar seveda nemudoma opazimo tudi mi, ki nas prvenstveno zanima film, saj med razstavljenimi umetniki najdete imena filmskih legend, Trinh T. Minh-ha, Johana van der Keukena ali pač Ulrike Ottinger. Mnogi kritiki so to zaznali z odkrito zavistjo, in, čeprav Enwezor le nadaljuje prakso, ki jo je uvedla kustosinja prejšnjega bienala, francoska filmska teoretičarka Catherine

Davide, opozarjajo, da to jemlje prostor bolj "klasičnim" likovnim praksam. Torej. Če pojav filmov v galerijah in muzejih samim likovnikom jemlje sapo, je najbrž razumljivo, da tudi prilagajanje filmov in občinstva pogojem multikina ne bo teklo gladko in ne v splošno zadovoljstvo vsakega in vseh. A če nočemo, da se film v Sloveniji razvije zgolj v multikino kino, če nočemo, da postane multikino sinonim za kino, če hočemo torej ohraniti možnosti drugačnega filma, zahtevnejšega filma, filma kot umetnosti, filmske umetnosti, če hočemo, skratka, obdržati oba dispozitiva, obe možnosti gledanja filmov, kot tudi raznolikost produkcije filmov, potem potrebujemo gledalca, ki to hoče, ki to pričakuje. Bralca ali bralko *Ekran*a, takorekoč. *Ekran* bi bilo potrebno že davno raztegniti prek meja *Ekran*a. Oskarjem in levom navkljub – sedanjo situacijo moramo razumeti tudi kot naš lasten neuspeh.

Naših bralcev je v vsakem primeru premalo. Ko začno otroci hoditi v šolo, se branja književnosti uče eno uro na dan, pet dni v tednu. Vzgoja za glasbo ima prav tako svoje mesto na šolskem urniku, likovna umetnost takisto. Filma ni nikjer. Saj ga tudi ne more biti. Teorija filma ni predmet poučevanja na univerzi. Književnost ima svoj oddelek, glasba, likovna umetnost prav tako. Film ne. Za film ni strokovnjakov.

Pravzaprav so. Imamo Akademijo za film. Imamo strokovnjake, ki film delajo. Le strokovnjakov, ki delajo filmsko teorijo, nimamo. Nimamo strokovnjakov, ki film lahko razumejo. Tako smo v enkratno paradoksnu situaciji, ko najbolj privilegirano osebnost med umetnostnimi praksami, likovna, glasbena, literarna umetnost, že tradicionalno utemeljene na pojmu genija, ustvarjalca, na dominaciji subjekta nad zgodovino, triumfu ustvarjalne svobode nad zgodovinsko in vsako drugo nujnostjo, torej, vse te prakse, ki jih – če ne po definiciji pa po njihovi konstitutivni ideologiji – ni mogoče razumeti in ne razložiti, so ob vsej svoji nerazumljivosti vendar predmet teorije, ta pa predmet poučevanja na Univerzi. Ob vsem tem je film, najbolj obrtna, praktična, kolektivna, mehanična ..., najlažje razumljiva, saj je najbolj zgodovinska in najmanj subjektivno svobodna med vsemi naštetimi umetnostnimi praksami, edina obravnavana kot popolna subjektivnost, kot izključna domena ustvarjalne svobode avtorja, brez pravil, brez zgodovine, brez teorije. Kot da bi edino le filma, od vseh umetnosti, ne bilo mogoče razumeti in ne razložiti. Kot bi o filmu ne bilo možno reči ničesar. Kot da bi ga bilo mogoče zgolj, čisto subjektivno, čisto poljubno, samo – ljubiti. Ali ne.

Ekranovce nas pri filmu zanima marsikaj, le razlogov svojih ljubezni do filmov ne poskušamo odkriti. Vendar, če ostanemo zgolj pri ljubezni, se odločitev hitro lahko prevesi na drugo stran. Bil bi zadnji čas, da se odrečemo filmu kot ljubezni. Iz ljubezni do filma. •