

STOLETNI KINO: kinemi, refleksije o filmu



Ovni in mamuti, Filip Robar-Dorin

uvod

Kinemi so enote miselne in čustvene energije, ki nastane ob (po)doživljanju bolj ali manj pomembnih dogodkov v življenju, medčloveških odnosov, ob oživljanju spomina ali onirične stvarnosti. Kadar se skušamo nečesa spomniti, včasih v vsakdanjem jeziku uporabimo frazo "zavrteti si film dogajanja" ali pa "film se mu je strgal". Kinemi so zapisane enote doživljanja, nekakšni posnetki, ki jih je mogoče ubesediti in prikazati bralcu, podobno kot je mogoče v kinu zavrteti film in ga pokazati gledalcu. Kinemi so analogni fonemom v jezikoslovju. Fonem je glas, ki označuje pomen, kinem je slika, ki označuje pomen. V svojem prispevku se bom omejil na nekaj kinemov, ki so bolj ali manj povezani s kinematično zavestjo in kinematografsko prakso.

Kadar je neka pripoved smiselno sestavljena in poteka (v primeru filma) mehansko od začetka proti koncu (vsebinsko lahko tudi v obratni smeri), lahko iz njenih intermitentnih lastnosti izdvojimo nekaj, kar vsebuje temeljne lastnosti miselne in/ali čustvene vsebine dogodka ali odnosa v danem času. DNK so nosilci genetične informacije, kinemi pa posredniki doživljajske informacije, nekakšni duhovni DNK. Pričujoči kinemi se ne ozirajo na to, ali (slovenski) film sodi v panteon umetnosti ali ne. Nanašajo se na dejavnosti, ki imajo za cilj umet(el)no proizvedene oblike, ki jih ustvarja človek v danih razmerah civilizacijskega razvoja.

Omejil se bom na nekaj nizov premišljeno izbranih kinemov iz dveh obdobj, v upanju, da bodo bralcu nudili oporo v njegovem lastnem razmišljanju. Izmenično nizanje današnjih kinemov s kinemi iz sedemdesetih let ni alternativa uveljavljeni teoretski praksi, ki navadno napreduje od bolj preproste do bolj zapletene ideje, od podmene prek dokazovanja do nove podmene in novega dokazovanja. Vendar pa mi samo takšno izmenično nizanje slik iz raznih obdobj, ki je vertikalno preslegano z isto vsebinsko preokupacijo, omogoča vzpostavitev celovitega pogleda na obravnavano snov v daljšem časovnem okviru.

Kinemi, ki so nastajali v zadnjem času, so natisnjeni v kurzivi, drugi pa so spred 30 let. Potrebno in smiselno jih je prebirati v zaporedju, kakor so podani, kljub temu da so iztrgani iz konteksta celote kinemov, ki jih predstavlja človeška zavest v določenem času. Zaradi vzporednega utripanja dveh različnih nizov v cerebralnem *displayu* se ta slika lahko tudi na trenutke razblini. V takšnem primeru je morda potrebno na novo pričeti z branjem, odvisno tudi od osebne izkušnje bralca. Tekoči kristali sami po sebi ne ustvarijo slike, jo pa omogočajo.

kinemi

Pomlad 2004. Čas je Bog. Film funkcionira kot okrajšava časa, ki mu projekcija v kinu ali drugod daje videz življenja oziroma trajanja. Film omogoča, da se znova pojavljajo osebe, potekajo dogodki in se odvijajo odnosi, ki so se dogodili v drugem času in v drugem prostoru. Že trideset stoletja slišimo besede, ki jih vidimo govoriti. Film stori, da pozabimo na realni čas in prostor kot na nujo in ga doživljamo – kot Boga? Da, če smo aktivni iskalci ali predmet iskanja izgubljenega časa, časa kot spomina na čas. Ne, če živimo čas kot (s)misel, (s)misel kot čutenje, čutenje kot življenje.

Pomlad 1974. Slovenski film spremlja nekakšen intelektualni prezir. Zdi se mi, da je zato veliko razlogov, saj do Hladnikovega *Plesa v dežju* pretežno kaže značilnosti bodisi kmečke ali (malo)meščanske zavrtnosti bodisi ideološke in revolucionarne nasilnosti. Hladnikov film je prvi korenit odklon v formo vsebine, ki je lahko tudi vsebina forme, je prva postaja modernega občutenja sveta, obenem pa filmskega videnja, ki najavlja moderno slovensko smer v evropski kinematografiji. Tudi sam imam do filma ambivalenten odnos, ki je bodisi racionalno bodisi čustveno pogojen s podobno dvojnostjo, kot jo pozna sodobna psihologija, to je z odnosom ljubezen- sovražstvo. Vsekakor pa čutim odpor do prosojne pripovedne paradigme večine slovenskih filmov. Ali so alternative?

Čas je Bog. Neulovljiv, nezamenljiv in trajen. Imanenten je božji, ne človeški naravi. Film je v času zajeta in uskladiščena možnost – ne spominjanja, ampak premagovanja preminutja ali minevanja sveta, umišljene ali neumišljene resničnosti, ki je imanentna človeški, ne božji naravi. Kino je projekcija časa, ki ga vsebuje film s svojo manifestno ali latentno govorico. Film ne more biti film o ničemer, brez zunanjih vezi, ki ga povezuje le notranja sila sloga in katerega vsebina je skoraj nevidna (kot si Flaubert zamišlja idealno knjigo).

April v govnu, 1974. Pogovori z Ivanom mi postopoma odkrivajo njegove muke, ki jih prestaja zaradi zaljubljenosti v lepo dijakinjo in zaradi čednostnega videza, ki ga mora vzdrževati zaradi svojega pedagoškega poklica in dela. Zatajevana strast, omahovanje, potem pa na lepem drzna izpoved dekletu, ki komaj šele dojemata lastna čustva, kaj šele jansenistične izpovedi zelo zapletenega zrelega moža, kakršen je Ivan. Podrobna razčlemba skrušenosti in obžalovanje, neusmiljena samoobtoževanja in licemerstva, je podobna skrajno naporni inventuri duha.

Film je pretvorba časa v enoto skladiščenja, v uskladiščeni čas, podobno kot sta posnetek ali notni zapis neke glasbe, ali kot je misel, ki je produkt mišljenja, ki ni mišljenje samo. Kajti misel, ki misli, je misel v času, ki poteka, je časna misel. Slika, ki jo tvori eidetsko pogojen cerebrum, je po-refleksijski fenomen, ki ga je mogoče tako ali drugače uskladiščiti. Kino je aktiviranje uskladiščenih enot misli, besede, gibanja, glasbe. Svetovni in slovenski film, vse tisto, čemur pravim "stoletni kino", je zgolj koledarski seštevek teh akcij. Svetovni in slovenski film sta abstrakcija časa, ki se obravnava enako kot vse druge enote v skladišču.

April v cvetju, 1974. Fascinira me ostrina Ivanove misli in njegovo neusmiljeno samorazdejanje, rekonstrukcije in demontaže, nenadni uvidi in deontološka vztrajnost. Ivan hoče, kot že tolikokrat, izbežati razloge in vzroke za čustveno polomijo in zavrtnati vse tisto, kar misli, da je skrivil (zakrivil?). Natanko tam se mi zdi, da je, kot je bil pred desetimi leti, ko mu nekoč v pismu navržem, da je "zasran od emocij". To mi je zameril in mi v odgovoru navrgel nekaj izjemno ostrih sodb, češ da sem konfuzen tip, ničejanski nihilist. V najboljšem primeru karkovski K.

Čeprav je umetnost napraviti resnično dober in trajno pomenljiv film, pa je film le redkokdaj umetnost. Vprašanje umetnosti je pri filmu celo obstransko, če sprejmemo, da je umetnost (živa) forma, ki je simbolična za neoprijemljive oblike čutenja, kot pravi Susanne Langer. Film (kino) je upodobitev oprijemljivih oblik časa, prostora, misli in dejanja, zato je lahko odraz umetniške volje, ni pa umetnost, čeprav lahko vsebuje mnoge izkaze umetnosti. Lahko pokaže umetnost govora, giba, lahko posnema izvajanje glasbe, ali pa prikaže lastno podobo sinestezije oziroma soobčutja v izbranem slikovnem nizu. Film v kinu je uskladiščena oblika ustvarjalnega dela, umetelnosti, večine.

Maj 1974. Ivanu opisujem zamisli o filmu o plesalki Kseniji, ki naj bi bil idealen film v smislu nemih slikovnih pesmi Maye Deren. Film, ki naj bi bil "feelm", in obenem film o filmanju takšnega filma. Govorim o še nepoznanem oziroma še neufilmanem čutenju, skušam ubesediti tisto, kar bi želel ufilmati: odjenljivost zraka, šum vetra in valov, vdiranje finega peska, ugrezanje v toplo mlako ničnosti, plisiranje volhke kože, tihoto pogledov, nastajanje in sovpadanje misli. Ivanu skušam opisati zven redko slišanih zvokov trdenja lesa, hreščanja čutov, švistenja misli, občutenja izjemnosti, idiosinkratične samosvojesti. Govorim o filmu kot možnem posredniku takšnega občutenja vidnega, slišnega in otipljivega prostora, o Mayi Deren in njenem posredovanju slik čustvene kompleksnosti in čutne vznosenosti.

"Ustvarjalca pod vplivom klasične estetike eksperimentira s transtemporalnimi kontinuitetami in diskontinuitetami, ki jih je najti v filmski strukturi. Pri njej narativna forma primora podzavestno v dizajn; ritual uporablja z namenom, da vsili idealni red arbitrarnemu redu umetnosti in kaotičnemu redu sveta. Notranji dogodek predstavi kot matrico, iz katere kombinira vzorec ritualnih elementov tako, da tvori celotno strukturo." Nekaj malega sem leta 1974 vedel o delu Maye Deren, sem pa sam veliko razmišljal o nadčasovni kontinuiteti v filmski strukturi, o formi, ki primora nezavedno, da se organizira in pokaže v obliki rituala.

Te dni je Ksenija zares na gostovanju. Karpo je zdelan od snemanja z Zafranovičem, a mi skrbno in občuteno prenese na film nekaj posebnih trenutkov in izrazov ustvarjalke v krizi. Pravzaprav bi moral on posneti ta film, a nima moči za razvijanje rudimentarnih zamisli v polnokrvni scenarij, zato prevzamem realizacijo. S Ksenijo iznajdeva prizore in obudiva stanja, ki simbolizirajo posebno občutenje realnosti. Otok Susak ali Sansego, kot mu rečejo domačini, se spreminja v simbol za takšno občutenje, ki se izgublja ali pa je intermitentno. Otok je iz samega peska. S Ksenijo čutiva in govoriva, kako naju preveva vzajemno ganotje, ki ga najbrž izzove zaobljuba za poglobljeno delo in odnos. V zavest mi pronicajo njeno elegično občutenje praznine, daljno-bližnji čutenjski valovi.

Razmišljati o tem, ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture kot pa je našel svoje mesto v slovenskem panteonu umetnosti, je mogoče samo na ravni nefilozofskega diskurza, torej s publicistično uveljavljenimi koncepti množične kulture. Seveda nas to zavede, da razločujemo med umetnostjo na eni strani in obliko množične kulture na drugi. Če popustimo temu nejasnemu in samo na papirju utemeljenemu razločevanju, priznamo, da pristajamo na dvoje različnih oblik doživljanja in izražanja človeške izkušnje v svetu, na takšno, kot jo zahteva umetnost, in drugačno za različne oblike masovne kulture. S tem pristajamo tudi na dvojno naravo biti. Takšne bipolarne drže se deloma osvobodimo z ugotovitvijo, da film umetnost lahko samo posnema ali registrira, le v redkih primerih pa lahko predstavlja tisto, kar je simbolno za neoprijemljive oblike čutenja. To nam omogoča nadaljnje razmišljanje.

Januar 1975. Po ogledu filma peljem Ksenijo na letališče, vrača se v London, kjer pripravlja predstavo. Nazaj vozim po ovinkih polni dve uri, ustavljam se in skušam najti neko posebno vzdušje v gladkih, volhkih poljanah, na gozdnih parobkih in kolovozih. Mila januarščina. Svet je v svoji osrednji pojavnosti jasno razpoznaven, ob robovih pa zabrisan in preslegan. Občutenje je podobno, vendar je v jedru neizrazito, ob robu pa odjenljivo. Najin film ni takšen. Jedro je nejasno, vse drugo pa določajo nizi filmskih slik v svoji neodjenljivi jukstapoziciji. Zato je jasen in čist, skoraj prozaičen. Peter Zobec meni, da je podoben filmom iz najboljših let Oberhausna. Karpo ga še ni videl, čeprav se je že vrnil s ponesrečene preokceanske avanture.

Če pristanemo na delitev celote na dele, ki so na desni strani skladišča in nosijo kataloško oznako množična kultura, in na levi strani skladišča, ki jo skladiščnik vodi pod nazivom umetnost, pristanemo na trajno in ultimativno delitev vsega, kar človek počne v danem civilizacijskem okviru. To nas oropa naše temeljne izkušnje v svetu, ki predpostavlja človeka kot celovit pojav, ki lahko edino takšen tudi celovito doživlja svet in življenje v svetu. Del te celovitosti je tudi ustvarjanje

umetnega sveta, torej tudi filma. Tako nas privzeta in pogojujoča miselnost prižene do točke, ko se moramo ponovno vprašati, kdo je skladiščnik. Rekli smo, da je čas Bog, ne pa tudi, da je skladiščnik.

Slovenski film – vse po starem! Najbrž ena bolj plitkih in malomeščansko zaslajenih, obenem pa praznih in zgolj s filmskim mehanizmom opredeljenih človeških dejavnosti v svetu sodobne ustvarjalne prakse. *Povest o dobrih ljudeh* je nekakšen poskus objektivizirati trajnost, ki jo na poti v sedanost predrami *Strah*. Neobvezne in nezavezujoče filmsko stiliziranje, igrarije z literaturo, slikami in zgodbami, z ljudmi, prostom in časom. In potem *Pomladni veter* prinese *Čudoviti prah*. Vse ena sama *Pustota*. Hladnika ni nikjer več. Morda ždi kje v temi in čaka na ugodno priložnost, ko bo lahko znova zaplesal. Klopčičev film je primer filmske prakse, preciozne "soi-distant" estetike, ki obstaja samo zato, ker obstaja filmska estetika, ker je film samo zato, ker obstaja film.

Rekli smo, da je čas Bog. Rekli smo tudi, da je film časovno pogojena okrajšava človeške izkušnje. Tu se nam zastavi vprašanje o zapečatenosti časa (Tarkovski). Če smo rekli, da so prikazi časa, ki ni živeti, misli, ki ne misli, čutenja, ki ne čuti, in dogajanja, ki se ne dogaja, izmišljije oziroma artefakti, potem jih je mogoče uskladiščiti. Tedaj so tudi oblike množičnega doživetja časa enako kot tisto, kar imenujemo umetnost, predmet uskladiščanja. Edino v tem skupnem prostoru – v skladišču oziroma tudi grobišču, panteonu – lahko tudi razločimo med oblikami množične kulture in umetniškimi dosežki. Znani so tudi estetski in drugi vrednostni kriteriji, po katerih to lahko storimo, vendar se za zdaj opredelimo le za dejstvo uskladiščanja in raz-skladiščanja. Za snemanje in projekcijo. Mar sploh lahko govorimo o reprodukciji časa?

Slovenski filmi se kažejo kot ne dovolj domišljena struktura kinematske in miselne približnosti. *Strah* je mešanica površnih pojmov in doživetij, pretencioznosti in precioznosti. Preteklo dogajanje se kljub razvidni zgodbi, živim protagonistom in dobri organizaciji posnetkov ne more razviti kot dogajanje v preteklosti. Človeška snov se razgrne zelo anekdotično in zadržano. Tu ni življenja preteklosti in ne doživetja umetnosti! Podobna so poznejša *Iskanja*, čeprav so manj eklektična in bolj zasidrana v ustvarjalčevu intuitivno sfero, plod bolj introvertiranega, a zato bolj poštenega odnosa do snovi, plod iskanja, ki pa nima svojega najdenja. Kaže, da je neizogibno, da postane (slovenski) film malomeščanska oblika umetnosti, to pa ne pomeni drugega kot v najboljšem primeru privzdignjeno obliko množične kulture, v najslabšem pa kič. Ali so alternative? Ali so v slovenskem filmu sploh mogoče korenite spremembe?

Ali smo s tem dobili odgovor na vprašanje, kdo je skladiščnik? Ali ni to vsakdo, ki nekaj uskladišči? Smisel uskladiščanja je jasen, delo mora biti opravljeno dobro in učinkovito, nereda ne sme biti. Edino v tej urejeni in lepo katalogizirani stvarnosti je potemtakem možno, dovoljeno, zaželeno in smiselno razpravljati o zgoraj zastavljenem vprašanju, ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture kot pa je našel svoje mesto v panteonu umetnosti. Če tega ni moč napraviti, potem je bolje, da sploh ne razmišljamo o vsebinah in formah filma kot uskladiščenega časa in dejanja, ampak sprejmemo publicistične razlage, ki zgornjo dilemo reducirajo na blagajniški učinek.

Nujno je treba najti alternative tej rigidni filmski masi, korenito predrugačiti filmske zamisli, koncepte, igro, tehniko, celotno dejavnost preusmeriti v vročo sredino življenja. Najti načine, da zaživi slovenski filmski idiom. Spustiti se v drob zadeve, čeprav zaudarja po dreku in sečnini. Najti stik s pristno socialno in nacionalno bitjo, filmati življenje ljudi v kontekstu neumišljenega. Ne izumljati filmske resničnosti, ampak ufilmati realnost, neumišljenost. Estetika in politika. Na mednarodnem srečanju za novo kinematografijo v Montrealu govori André Paquet o filmu kot produktu nacionalnega boja za osamosvojitve, identiteto, samoopredelitev. Je slovenski cineast zmožen tega? Dominique Noguez napiše na to temo odlično knjigo; prebirati bi jo morali vsaj študentje na ljubljanski akademiji, ki je gnezdo vsakršnega konzervativizma.

V žarišču misli je nekaj, kar se upira ubesedenim oblikam duhovne dejavnosti, se pravi dedukciji in redukciji. Nekaj nas opozarja, da je mogo-

če še drugače pristopiti k vprašanju množične kulture in umetnosti. Pred leti smo prebirali McDonalдове in McLuhanove teorije o množični in elitni kulturi ter o masovnih medijih. Vemo, da misli in teorije drugega lahko močno vplivajo na našo miselnost in jo tudi preoblikujejo. Ustvarjalni duh se s tem lahko napaja, manj ustvarjalni pa zavaja. Slovenska filmska kritika je, brez ozira, na to, kako brihtno zveni in briljantno piše, nesposobna ustvariti stik z ustvarjalno kinematografijo. Pri nas ni nikoli prišlo do tega, da bi preskočila iskra med filmarji in kritiko. Če kdo sili iz ograde, ga slovenska filmska peresa razprskajo ali pa se norčavo obregnejo vanj.

1975, Ksenija postaja misel, ki se oddaljuje. Nekam moram nasloniti zamisli o novem filmu ali pa bom oblebdel v brezprostorju. Premalo je le vedeti o nečem nekaj, vednost terja dejavnost. Moje filmske zamisli se ujemajo z idejami neorealizma in *free cinema*, pozneje filma resnice in novega vala, živega in direktnega filma in z deli angleških in ameriških cineastov, Richardsona, Andersena, pozneje Loacha in Leigha, Cassavettessa in ustvarjalcev neumišljenega filma v 70. letih. Takojšen prenos teh zamisli v filmsko delo za sedaj ni mogoč. Čakanje obrusi ostre robove in konice. Kaj je s scenarijem za film o Malem Leninu, človeku, ki je pred leti pretresal novomeško in slovensko javnost? Bo mar šla v pozabo cela doba, z ljudmi in idejami, njenimi umazanimi podrobnostmi in ideološkim terorjem vred? Nesmiselno podrejanje ideologiji jugoslovanstva? Kaj je s temi idejami? Estetika in politika. Razne ideološke komisije jih zavrzijo že na vratih. Drugačen film v tej državi ni mogoč.

Če smo dosledni v dosedanjem izvajanju, potem izvorna lastna misel sploh ni mogoča. Mišljenje da, misel ne. Misel se lahko pojavlja v otenkih, v variiranju tistih misli, ki so že uskladiščene. Zato pristanemo na tako imenovani javni diskurz, to je na soočanje raznih miselnih otenkov in vrednostnih sodb in s tem na kontinuiteto pogojevanja in prilagajanja svojih ustvarjalnih moči uskladiščeni zakladnici, privajanja na spodobnost in zmernost. Samo, saj smo danes vendar nova nacija, pluralizem idej je zaželen, drugačnost je zaželen, nemara (je?) tudi film lahko slovenska paradigmatična posebnost. Ko objavim Paradigmo 99, mi mlad in nadarjen človek, bister kritik, očita, da pišem in mislim eno, delam pa drugo. Ne uvidi celote. Slovenska filmska misel je še vedno retrogradna.

Pomlad 1975. V notranjosti se mi sprosti toplo občutenje, ki se prevede v misel o nečem davnem, čemur za silo rečem nostalgija ali obdobje iskanja nečesa, česar ni več. Nečesa prvinskega, sebstva, ljubezni in poezije, hrepenenja po ženski in prijateljih, občutenja ikon iz davnine, narodenosti (naroda?), upornosti proti politiki, ki je zamorjena, "quincé", retorična, deklarativna, prazna. Nebrižnost in apatija množičnega socialističnega človeka, abotna družinska razmerja, kriza zavesti, cinizem, grobosti, omamljanja. Navada postilja mrliški prt, rečem tjavdan. *Memento mori*, dodam, nikakor ne tjavdan. Na občnem zboru filmskih delavcev preberem manifest *Ali so alternative*. Odziv nikakršen. Čez dve leti objavim *Vzporedne oblike profesionalne filmske proizvodnje*. Odziva ni. To je država onemoglih. Ostane samo še, da napravim svoje filme, ali pa vse skupaj pustim.

Tedaj vztrajamo na tem, da se podrobno seznanimo s svojim skladiščem, da preverimo, če je tam tisto, kar je resnično posledica ali rezultat naše osebne enkratne danosti in idiosinkratične odzivnosti na podobe in dražljaje sveta. Iz takšnega preverjanja in katalogiziranja lahko nastanejo sistemi, filozofija, poezija, glasba, zgoščene predstave o nečem, tudi o kinu ali filmu v kinu. Kierkegaard pravi: "Vloži me v sistem in me boš zanimal." Neumorna človeška dejavnost nam prinaša velike količine grada, ki ga je treba uskladiščiti. Kaj je potem panteon umetnosti drugega kot poslopje z grobnicami, svetišče? Morda je treba umetnost ubiti in pokopati, da bi jo lahko sploh doumeli. Oblike množične kulture neovirano živijo svoje trajno življenje. Ali sploh lahko spoznamo bistvo lepega, če živi? Kaj ni bistvo privilegij časa? Čas je Bog, smo rekli, četudi nekoliko manjši.

Beograjski fest. Trenutki poezije in ekstatičnosti, nostalgije in nežnosti, silovitosti in grobosti v *Amarcordu*. Zdi se, da je ljubezen filmsko še vedno nedorečena stvar. Film se globljih čustev lahko samo bežno in po-

vršno dotakne, toliko, kolikor dopustita zgodba, beseda in igra. Na misel mi pride Jožičina krhkost, hkrati pa njena moč in neodjenljivost, hlad in racionalno stremušstvo, ko se je treba potrditi ali uveljaviti svoj umetniški gon. Srečko mi večkrat omeni, da je kot soigralka samoljubna in sebična. Še nekaj filmov se mi zdi omembe vrednih. Katalogiziram, skladiščim. *Rdeča kalina* razodeva nekaj vertovljanskega ali neposrednega v filmskem prijemu umišljene realnosti, *Un Delito d'Amore* bizarne plasti čutenja, *Avtomobili, ki so požrli Pariz* odtrgano miselnost, značilno za rastočo konsumersko družbo. Bogatenje skladišča.

Poleg tega, da imajo kinemi v terminologiji cerebralnega skladiščenja posebno metodično opredeljeno mesto kot osnovne enote pomena slike (z zvokom ali brez), in so posneti ali zabeleženi v takšni ali drugačni tehniki in tako ali drugače tehnično ponovljivi, so tudi izkaz moje lastne ustvarjalne dejavnosti. Čeprav mislim, da resnični diskurz o umetnosti ni mogoč, razen če opredelimo umetnost kot nekaj, kar ne simbolizira ne-oprijemljivih oblik čutenja, ampak celotno človeško prakso, ki ustvarja različne artefakte. Ne, tu sem si zaprl in ogradił polje. Tehnološka in znanstvena praksa daje rezultate, a nima nič skupnega z umetnostjo. Ni simbolna za neoprijemljive oblike čutenja, ampak za oprijemljive oblike zavesti in za njene praktične aplikacije.

V sanjah, ki se mi močno vtisnejo v spomin, začnem s štetjem, da bi ustvaril občutek za ritem. Stoena, stodva, stotri ... Okoli mene si nekaj ljudi prizadeva, da bi si prilastili otroka, ki ga držim v rokah in ga nimam namena izročiti. Pomislim, da ga bom mogoče nesel svoji ženski, da se bo imela s nečim ukvarjati. Uspem pobegniti onim, ki ga prav tako hočejo imeti, in pred neko cerkvijo ali svetiščem (panteon?) srečam veliko množico ljudi. K meni pristopi moški, ki zgleda, da je svečenik, in mi ponudi, da mi bodo njegovi verniki omogočili "kefovanje" (besedo izumim v sanjah), kar naj bi pomenilo prenočevanje. Predloga ne sprejemem in med nami pride do novih napetosti. Od kod izraz kefovanje? Zjutraj najdem v slovarju besedo "kefanje", kar pomeni krtačenje, opravljanje, obrekovanje. Zgodnja leta svojega otroštva sem preživel v Srbiji, krvav nos pa sem prvič fasal v Sloveniji.

Kinemi so nujno povezani z usedlinami iz bolj ali manj oddaljenih časov osebne zgodovine in so v takšnem kontekstu povsem enakovredni drugim oblikam negovane misli. V tem kontekstu je film lahko oblika množične kulture oziroma ena od njenih vrhunskih stvaritev, ki jih urednik, ki me je pozval k prispevku, hipotetično imenuje umetniška. Urednik v nadaljnjem govori tudi o panteonu umetnosti. Vemo, da ima v mislih simbolni pomen panteona, to je svetišča oziroma poslopja z grobnicami. V naši razpravi smo namesto besede panteon uporabili besedo skladišče. Ne čisto brez ironične odmaknjenosti.

Lebdim nad mestom. Sem nekdo, neznanec, morda nadčutno ali božje bitje, nadčlovek ali angel. Spustim se na osrednji trg. Lepa pročelja starih hiš, dvorišča, vrtovi, trate, obrežje rečice. Na zelenici je razpeta vrh, kjer se na soncu suši sveže oprano perilo. Živahen fantek se igra s psičkom, deklica ploska z rokama. Ena, dva, ena, dva! Idilično šumenje rečice. Naenkrat se zareže v tišino ostra in predirljiva frekvenca motorne žage z bližnjega dvorišča. Slika v trenutku razpade na dvoje, zareza v čutenju je trajna, nezaceljiva. Zdaj nisem več samo jaz, ampak nas je množica, sami nadosebni osebki, ki prevarani v svoji božjemirnosti išče-mo vir hrupa, da bi ga uničili. Pretečnost narašča, napolni prostor, hoče učinkovitega izteka. Ni ga, konec je neizbežen, bolečina ostra.

Svetovni in slovenski film sta tedaj oboje, oblika masovne kulture in predmeta iz skladišča umetnosti. Seveda ne v smislu polarizacije, marveč hkratnosti in dopolnjevanja. Svojo katalogizacijo misli o filmu, svetovnem in slovenskem, sem naslonil na izbrane zabeležke, ki sem jih napravil v zadnjih 30 letih, odkar delujem kot scenarist in dramaturg, producent, režiser in montažer, obenem pa kritično spremljam lastne občutke in misli o filmu ter jih zapisujem. Zaradi nepopolnega uvida v kineme obstaja seveda nevarnost (ne prav velika), da bo bralec marsikaj tudi na-

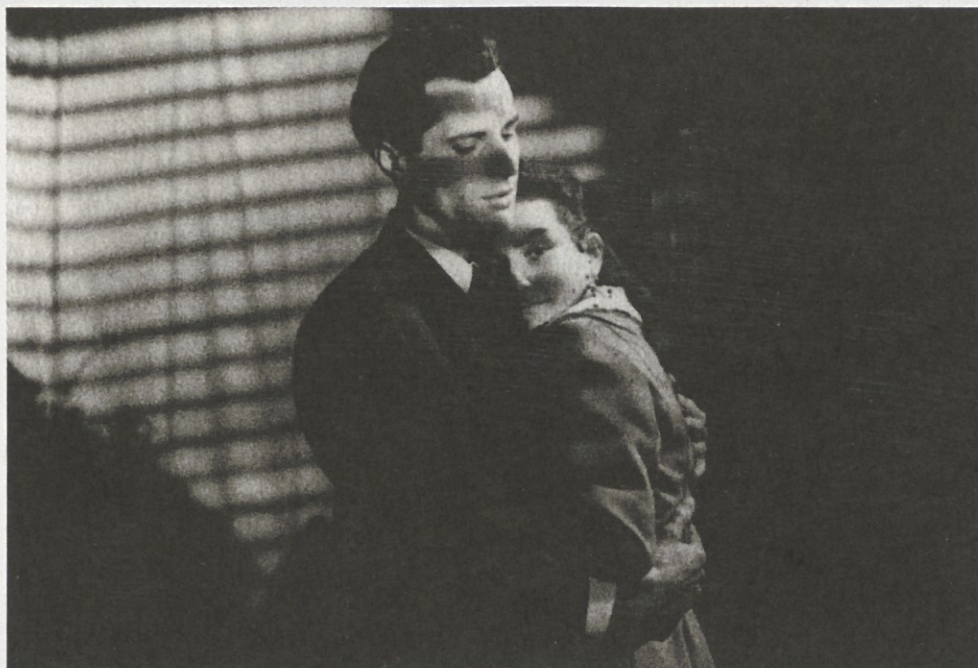
pačno razumel. Zunaj konteksta celote, seveda, zlasti še, ker je pravzaprav celota še nepoznana. Svetujem lahko samo ponovno in skrbnejše branje in potrpežljivo čakanje na celoto.

Konec sedemdesetih let. Velika iluzija ali doba humanističnega filma je mimo. Občutek imam, da film že dolgo ni več pravi način posredovanja človekovih kompleksnih misli, čustev, namer, čutenja, hotenja, razmerij, sanj, če je sploh kdaj bil. Še razlaga jih površno. Vendar pa, ali so še alternative? So, če se preizkusijo v filmski praksi in jo prenovijo, prečistijo, obogatijo ... Dziga Vertov je leta 1938 zapisal: "Edini način, da vzpostavimo nestandardno filmsko produkcijo, je ta, da ustvarimo nestandardne pogoje in vzpodbujamo zahteve po nestandardnih scenarijih, metodah snemanja, montaže in vseh drugih ustvarjalnih postopkih tako na tehnični kot na organizacijski ravni." Podobno je pred njim razmišljajl Jean Cocteau, pozneje pa Marguerite Duras, ki pravi, da prav neskladnost med sredstvi in namenom zada filmu smrtni udarec.

Včasih sem se rad poigral z besedami in domislicami. Iz takšne snovi kot filmi, sem rekel, na priliko. Ne, nismo več iz takšne snovi. Le malokateri film se sploh ukvarja z raziskovanjem nezavednega, onirične podzavesti in miselne zavesti. Sanje ostajajo najlepši filmi, filmi pa postajajo vse bolj predmet, ki ima svoje vdelano mesto v skladišču oziroma panteonu umetnosti, obenem pa sodi med produkte množične kulture. Vendar se je tudi v tej rigorozni dejavnosti marsikaj spremenilo; jezik se je obrusil, postal je subtilnejši, filmi v svojih najboljših trenutkih niso več podvrženi osnovnim zakonitostim narativne dramaturgije. Filmska zgodba je predvsem zabava, kratkočasje (na začetku sem rekel, da je čas Bog), bizarne domislice so vizualna začimba. Filmi so podobni hamburgerjem: če si lačen, pridejo prav, če pa si sladokusec, izbiraš boljšo duhovno hrano. V skladišču je vsega dovolj, morda že tudi preveč. Produkcija teče naprej. Prihajajo pa tudi nove generacije ljubiteljev razkošnih oblik množične kulture in umetnosti, ki lahko najdejo v filmu miselno in emocionalno oporo v preživljanju sodobne krize identitete in rasti. Ne rečem, da je film (tudi slovenski) osvojil panteon umetnosti, vsekakor pa ima svoje trajno mesto v kalejdoskopu človeških dejavnosti. Kljub temu imamo občutek, da se slovenska filmska misel še vedno spreha po skladišču. Morda je pa to značilno za kritiško in teorijsko pamet.

Alternativam se vrata odpro šele, ko prevzame krmilo Vibe svetovljanski in samozavestni Bojan Štih. V nekaj letih nastanejo *Opre Roma*, *Ovni in mamuti*, *Veter v mreži* in *Striptih*, ki dobijo na festivalih doma in v tujini prestižne nagrade in priznanja. Ko se tudi nacionalna televizija znebi ideoloških in političnih spon, posnamem zanj dva ducata neumišljenih filmov in oddaj, ki jih preveva duh alternativnosti, drugačnosti, med njimi *Ljudnico*, *Rogenrol*, *Dan*, ko nam je *Evropa padla na glavo*, *Alternativno terapevtsko skupnost*, *Mašo za moje ustreljene* in ducat portretov slovenskih ustvarjalcev. Lahko rečem, da sem vsaj do neke mere pokazal na možnosti drugačnega slovenskega filma, takšnega, ki ga žene duh ustvarjalnega in neodvisnega razmišljanja in je permanenten izziv družbi.

Stanje v domačem kinu je še vedno dokaj abotno, zato mislim, da bodo morali mladi ljudje, če bodo hoteli ustvarjati vse boljše filme, odkrito in brezkompromisno razgaljati vse tiste epifenomene, ki ne samo, da se lepo kotijo v nečistem prostoru, ampak ga sami pomagajo vzdrževati. Filmska akademija je programsko deficitarna, ker ne nudi celovitega filmskega izobraževanja, stroka je zastarela, kajti novi kadri nimajo dovolj možnosti, da bi se izpopolnjevali. Tako imenovana filmska kritika je z redkimi izjemami poljudna oblika posredovanja osebnih izkušenj in napaberkovanega znanja o filmu, ki nima namena niti vzgajati niti nagovoriti ljudi k samostojni misli. V ustvarjalnem delu produkcije je veliko nadarjenih ljudi, ki pa so nujno podvrženi tistemu delu filmske operative, kjer še vedno dominira lokavost, zavist in želja po prevladi. Film so velika sredstva, in neskladnost med sredstvi in namenom, kot pravi Durasova, zadaja filmu smrtno udarce. To je, če citiram verz iz pesmi G. M. Hopkinsa, svinčeni odmev.



Veter v mreži, Filip Robar-Dorin

Bližamo se koncu sedemdesetih let. Slovenski film še zmeraj izpričuje dvoje opaznih slabosti: ne more uresničiti umišljenega in ne umišljevati resničnega. Vrednost dokumentarnega filma, ki ga poslej imenujem neu-mišljeni film (*nonfiction film*), je pogojena s tem, da tvegamo, ko ga de-lamo, in v njegovi odgovornosti do stvarnega, dejanskega življenja posa-meznika in skupine, da ne rečem naroda. Morda je filmska smrt lahko smiselna pri filmanju resnične nevarnosti (vojne katastrofe), docela be-dasto pa je izgubiti življenje pri snemanju umišljenega filma o vojni ka-tastrofi. Prijatelj Štoka pogine za volanom, ko dnevno vozi posneto gra-divo za Pavlovičev film *Na svidenje v naslednji vojni* na razvijanje v laboratorij Jadran filma v Zagrebu. Prijatelj Ivica živi izčrpavajoče živ-ljenje, se vozari iz kraja v kraj, ima sto ljubezni, piše in snema tri filme naenkrat – in zadene ga kap.

Večino filmov bomo samo sanjali. Največ časa dejansko porabi ustvar-jalec filma za scenarij, ki ne bo nikdar postal film. Nekaj podobnega sta nekoč dejala tudi John Boorman in Stanley Kubrick. Tarkovski se je la-hko imel za srečnega cineasta, saj je eden od redkih ustvarjalcev, ki mu je uspelo pravočasno odpečatiti čas in ga v obliki razmišljanja ponuditi drugemu (gledalcem) na ogled in v razmislek. "Ko sem posnel Ivanovo otroštvo, sem dobil občutek, da mi je 'cinema' dosegljiv. Zgodil se je bil čudež: film je uspel. Zdaj se je od mene zahtevalo nekaj drugega: moral sem razumeti, kaj je to film. Takrat sem dobil idejo o zapečatenem ča-su." Renoir govori o živi preteklosti, Truffaut o užitku gledanja, Maka-vejev o fantaziji resničnosti. (Tarkovski je svoje kineme objavil v knjigi "Zapečateni čas".)

Na prelomu stoletja se oba niza kinemov – pretekli in sedanji – spojita v *Paradigmo 99*, moj zadnji poskus organiziranega pristopa k novi film-ski miselnosti, ki pa je uspel samo v enem delu. Kot direktor in tvorec programa na Filmskem skladu Republike Slovenije od leta 1998 do 2002 sem dobil možnost pomagati pri nastajanju slovenskega filmskega programa in pomagati soustvarjati takšno vzdušje in vnemo za filmsko miselnost in delovanje, ki bo dalo krila drugačnemu filmu. *Paradigma* je hotela postati sinonim za dober, uspešen in prepoznaven slovenski film. Zaradi upoštevanja nekaterih temeljnih načel nizkoprorračunske (*low budget*) filmske proizvodnje je v tem času na Skladu in z njegovo po-močjo nastalo doslej največje število slovenskih filmov v danem časov-nem obdobju. Rodile so se nove poetike in nove ideje, vsako leto je debitiral vsaj en mlad režiser, prvič so prišle do celovečernega filma tudi

ženske filmske ustvarjalke (in svoj posel dobro opravile). Slovenski film se je kot zrela kinematografija vpisal v anale evropske in svetovne kine-matografije. Skupščina Eurimagesa nam je ob predstavitvi spontano za-ploskala. Zadihal je sproščen duh vzajemnosti in ustvarjalnosti, sloven-ski filmi so obšli vrsto svetovnih in evropskih festivalov in prejeli lepa priznanja. K temu so nekaj brez dvoma prispevali tudi moji osebni po-gledi na filmsko delo. To pa je po Hopkinsu zlati odmev.

Druga veja filmske refleksije, kritika in recenzija, se zaradi preoblože-nosti pogosto posuši ali zlomi. Slovenska filmska kritika ostaja nedvom-no najboljša na pozicijah statičnega opazovalca in presojevalca. Očitno ji takšna pozicija tudi najbolj ustreza. Skoraj nihče se pri nas ne ukvarja s kritiko kritičnega mišljenja, ki je vse prepogosto pristransko in ne-natančno. Z izjemo treh ali štirih novinarjev, ki občasno nastopijo s pro-blemskimi razpravami in skušajo svoje teme temeljito raziskati (Popek, Kolšek, Leilerjeva, Vrdlovec, morda tudi Štefančič, inteligenčen, a preveč hlastajoč in medijsko raztresen mož), ostaja polje filmske refleksije ma-lone nepokrito. Čeprav je tudi veliko stičnih točk za ustvarjalno sodelo-vanje med predstavniki praktične in refleksivne filmske misli, med cineasti in kritiki, je tudi to področje neizkoriščeno, zaraščeno in zapeča-teno. O filmski teoriji ni da bi govoril, saj se z njo pri nas nihče resneje ne ukvarja, pač pa se premnogi slovenski filmski misleci in kritiki, tudi producenti in cineasti, kar uspešno uveljavljajo v družabnih kronikah in tračn.

Kinemi takšnih pustolovščin duha ne obravnavajo. Morda je smiselno omeniti le to, da sem zaradi nekaterih neresnih potez producentov in cineastov, tudi nekdanjega sodelavca in prijatelja, nekoč imenitnega ci-neasta, Karpa Godine, ki se mu je zgodila profesionalna nesreča in je bil nesposoben posneti film z naslovom *Stella del Nord*, poskrbel pa je za to, da je v javnosti za to okrivil vse druge svoje sodelavce, leta 2002 sklenil, da ne bom več vodil Filmskega sklada. Stojan Pelko, predsednik Nadzornega sveta, me je – pravi, da je bil v hudi dilemi – prosil, naj se vendarle prijavim še za en mandat. To sem tik pred potekom roka tudi storil, saj sem se zanašal na presojo moža, ki sem ga visoko cenil. Toda izkazalo se je, da je šlo le za manever, za dvojno igro, in za direktorja uprave je bil izvoljen drugi kandidat, Jovanović, ki pa je (na srečo) kma-lu odstopil in prepustil mesto novi moči. Upati je, da se bo uspešno delo Sklada zdaj nadaljevalo. •

F.R.D., samostojni ustvarjalec