

Barthes encapsulates the complacency of this relation: Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified to close the writing. Such a conception suits criticism very well, the latter then allotting itself the important task of discovering the Author (or its hypostases: society, history, psyche, liberty) beneath the work: when the Author has been found, the text is 'explained' – victory to the critic. Hence there is no surprise in the fact that, historically, the reign of the Author has also been that of the Critic, nor again in the fact that criticism (be it new) is today undermined along with the Author. (Roland Barthes, 'The Death of the Author', in *Image/Music/Text*, 1977).

Personally, I can understand us cinephiles in our need for acquiring an author and deciphering the ultimate meaning of his text, thus giving his work a face with which one can relate. Often, when arguing that some filmmaker deserves to be called an author, this is a noble and righteous gesture of correcting past blunders of myopic cultural politics, and even more importantly, opposing existing canons and commercial reasoning. However, I wish we would remain cautious in elevating filmmakers to authors, because there is no single meaning or message in their work, but a multitude of realized and unrealized possibilities, which should really be investigated, in lieu of searching for the illusory consistence and perfection of the 'auteurism'.

filip robar dorin

Refleksija filmske refleksije? V prvem snopiču Kinemov (*Ekran* 1–2, 2005) sem zapisal, da na Slovenskem pogrešam celovit razmislek filmske refleksije oziroma kritičen pogled na vrednotenje filma. Filmska kritika se praviloma začne in neha pri oceni posameznih filmov, kar navadno opravijo kulturno široko razgledani posamezniki, ki pridobijo visoko izobrazbo na raznih področjih človeške ustvarjalne prakse. Njihovo pisanje pogosto določajo ali karakterizirajo osebno intelektualno nagnjenje, okus in življenjska izkušnja, manj pa poznavanje metjeja, filmske estetike in produkcijskih postopkov.

Takšna kritika ali, bolje rečeno, ocenjevanje je prvenstveno namenjeno potrebi po obveščenosti, zato se navadno zadovolji z recenziranjem posameznih filmov, redkokdaj pa se loti kompleksnih povezav in vzrošč, ki opredeljujejo in določajo filmsko delo od zamisli do scenarija, od snemanja do obdelave slike in zvoka. Bolj kot z refleksijo in strokovno kritiko imamo torej opraviti z mnenji, preferencami in utilitarnimi podatki. Delo filmskega kritika "za dnevno rabo" tako pri nas kot drugod v svetu informacijske družbe ni rezultat sistematičnega študija in proučevanja medija, zato je pogosto polno poljubnih ekstrapolacij in spekulativnih predpostavk. Refleksija takšne kritike bi samo pomnožila zmedo.

Videti je, da gledalca, ki hodi v kino zato, da se razvedri, zabava ali se preda pozabi, kritiška ocena za vsakdanjo rabo niti najmanj ne moti, nasprotno, razne domiselne in prepričljive sentence kritikov mu pridejo še kako prav, da lahko o filmu, ki ga je videl, tudi sam kaj pametnega reče. Slabša plat nereflektirane refleksije, ki ne razodeva in ne razčlenjuje posameznih vsebinskih, jezikovnih in estetskih prvin in zvez v filmskem delu, pa se pokaže takrat, kadar postane dominantna postavka v kulturi gledanja, ko istočasno preprečuje razvoj prave refleksije v sklopu kulturne dejavnosti, ki ji pravimo filmska produkcija. Pogoj za boljše filmsko delo je jasen in razumljiv uvid v komponente dobrega dela.

Nacionalna kultura, ki ne premore poglobljene refleksije svojega vrednotenja, tvega med drugim tudi to, da izgubi organsko povezavo s filmsko prakso oziroma da se produktivna dejavnost vrta v začaranem krogu in pogosto grize svoj lastni rep. Če ni kritične analize in teoretskega premisleka lastnega dela, kontinuirane refleksije kritiškega subjekta, je lahko prizadeta tudi filmska praksa. Menim, da je prav pomanjkanje kritične refleksije razlog, da slovenski film stagnira oziroma le poredko najde svoj avtentični izraz.

V Franciji, na priliko, se je v raznih obdobjih zrelega filma del kritiško-teoretske srenje prelevil v filmske ustvarjalce in okronal svojo moderno refleksijo z moderno vizijo. Slovenski filmski pismouki se le redkokdaj soočijo s filmsko ustvarjalno prakso. V dvajsetih letih imamo tri ali štiri poskuse, ko so kritiki spopadli s praktičnimi vidiki filmskega dela. Vse predolgo in preveč se tako ena kot druga ustvarjalna dejavnost napajata v lastnih vrlih in slabostih in ostajata vsaka na svojem bregu. Nauki

KINEMI 2005 – O NEKATERIH SLABOSTIH REFLEKSIJE FILMA NA SLOVENSKEM

kritika nimajo povezave z vednostjo praktika. Tu je najti vzrok za eno od hib slovenskega filma, nereflektrirano zavest.

Posledica nekultiviranega razmišljanja in pisanja o filmski izkušnji in z njo povezani filmski dejavnosti so pogosto površne, v ničemer zavezujoče in včasih tudi pristranske ocene filmov v dnevnem in revijalnem tisku. Filmski kritiki in publicisti v svojih spisih radi uporabljajo razne cinematske detajle in tehnične izraze, delajo virtuzne miselne tvorbe in analogije z literaturo ali slikarstvom, vendar delujejo prej pretenciozno kot filmsko pertinentno. Le redki med njimi dobro poznajo pravo področje svojega dela. Navadno ne zmorejo pretehtane estetske presoje ali studioznega premisleka, ki sloni na znanju, metodičnem pristopu ter drugih filmoloških parametrih. Mnogi med kritiki še vedno menijo, da je film vendarle le zabava in da ga ne bi smeli podvreči tako strogim kriterijem kot druge umske discipline. Delno imajo prav.

V zadnjih nekaj desetletjih kritičnega pisanja na Slovenskem ni nastalo niti eno izvirno tehtno filmsko kritičsko ali teoretsko delo, ki bi vplivalo na filmsko dejavnost, se morda postavilo po robu prevladujočim doktrinom, okusu in kriterijem oziroma sugeriralo smernice za drugačno filmsko prakso. Pravzaprav ne premoremo niti temeljnega dela s področja splošne kritične zgodovine filma. Videti je, kot da je slovenska izobraženska struktura očitno še vedno pod vplivom odklonilnega stališča do filma Josipa Vidmarja, saj je najti v SAZU predstavnike vseh umetniških dejavnosti razen filma.

Mislim, da je odsotnost razumništva oziroma nezainteresiranost intelektualne sfere za vprašanja filmske in filmološke stroke tudi eden od razlogov, zakaj je slovenski film bil in ostal trinajsto prase slovenske kulture, kot sem nekeje zapisal, oziroma kulturna sirota – puer aeternus. Filmske scenarije pišejo ljubitelji, realizirajo jih zanesenjaki, o filmu razmišljajo filmoljubi. Moderni intelektualci pri nas ni filmsko pismen, moderna filmska pismenost pa ni organizirana tako, da bi postala integralni del šolske izobrazbe. Film je bil ves predvojni in povojni čas na pol ljubiteljska dejavnost in takšen je ostal tudi po osamosvojitvi. Slovenija se otepa ne filma, ampak lastne filmske razvitosti.

Slovenski film še toliko bolj tava v negotovosti, ker mu je ves povojni čas vladala struktura, ki je bila predvsem politična, ideološka in komisarska, ne pa tudi strokovna ali vsaj poznavalska (kot na priliko v nekdanji Sovjetski zvezi). Filme so delali in o njih odločali ljudje, ki jim je "najpomembnejšo med umetnostmi" zaupala ideološka komisija vlada-joče partije. Posledica je bila poenotenje pogleda na svet in razvrstitev filmske estetske prakse, ki sloni na pluralizmu idej in rešitev, na soočenju različnih pogledov in praks.

Leta 1948 ugotavlja Béla Balász, da nova (filmska) umetnost skoraj nikjer v Evropi nima svoje stolice, 60 let po njegovi Filmski kulturi pa lahko z gnevom ugotovimo, da je slovenska univerza ena redkih v Evropi, ki nima filmološke katedre in da je filmska dejavnost še vedno

manifestacija sekundarnega kulturnega pomena, negovanje filmske misli pa je za humanistične vede nepomembno. Videti je, da takšna drža tudi danes ne moti razumniških krogov v Sloveniji, najbrž sploh nikogar razen nekaterih zahtevnih filmoljubov in nergaških avtorjev. Tudi to je lahko vzrok za idiosinkratičnost domačega filma.

Filmu tudi v tej državi ni uspelo pridobiti statusa dejavnosti nacionalnega pomena, zato ni sprejet v panteon umskih in umetniških dejavnosti, ampak ždi v predverju ali v kleteh te zgradbe, morda skupaj z načrti za prenovo ljubljanske kanalizacije ali pa slovenskega parlamenta po meri evropskega konzumenta. In kaj ima pri tem filmsko kritičsko pisanje, refleksija refleksije? Nekaj bistvenega. V svoji nonšalantni medijski držbi ni bila zmožna registrirati, kakšno je dejansko stanje podkletenja filmske in kulturne stavbe vobče. Svoj reflektivni žar je usmerjala na posledice, na posamezne filme, in ne na vzrok.

Slovenski film že od samega začetka spremlja neke vrste intelektualni prezir. Po Plesu v dežju, ki je tako po formalni kot vsebinski plati radikalen odklon od takratnega (sorealističnega) pojmovanja filma, se profesionalno delo in prizadevanje znova zlekne v udobno krilo ideologije pravičnosti in lagodne, neuznemirljive ejdetike. Nekateri pogumnejši poskusi Babiča, Klopčiča, Ranfla in še koga so kljub svojim tematskim in estetskim novitetam bolj nadaljevanje konvencionalne filmske prakse kot pa poskus vzpostavitve nečesa novega. Ideološki komisariji se igrajo s filmarji kot mačka z mišjo, kritika pa zavija svoje ugotovitve v celofan ali pa je na eno oko in eno uho slepa in gluha. Refleksija ostane v zrcalu, drugega pogleda ali pogleda drugega ni.

Madžari, Čehi in Poljaki so kdaj že ustanovili filmološke katedre, odnos slovenskih akademikov in drugih razumnikov do filma pa nas je pustil na ravni zadružnega opismenjevanja. Moj spor s filmskim oddelkom na AGRFT, o katerem bom pisal na drugem mestu, ni bil toliko spor s filmskimi režiserji in pedagogi, ampak s slovensko akademsko sfero, ki je pustila, da je film ostal v "posebni" šoli. Še v letu 2005 na simpoziju "Slovenska kultura v vojnem času", ki ga organizira Slovenska matica maja 2005, niti z besedo ni omenjena filmska dejavnost, ki je med vojno proizvedla kar precej kolotov avtentičnega in neumišljenega pričevanja. Samoumevno ni nihče niti pomislil na to.

Pogoj za refleksijo refleksije umetnosti (film je pogojno umetnost) je refleksija subjekta, uzrtje položaja in pogojenosti bivajočega v času in prostoru. Je refleksija celovitosti uvida in trajne observacije biti-v-svetu, ki je obenem danost in vzetost, naslednica in predhodnica misli o biti in zavesti ter vsake druge refleksije, tedaj tudi refleksije o filmu kot virtualnem svetu, ki je del bitnosti stvarnega sveta. Zato je pertinentna in trajna refleksija filmske misli v nekem kulturnem občestvu mogoča šele, če je dejavna refleksija sveta in biti. Kot refleksija političnega, socialnega ali psihološkega subjekta.

Menim, da je filozofska misel na Slovenskem zelo živa, zato je toliko bolj osupljivo, da je edino filmska od vseh kulturnih dejavnosti predmet zgolj občasnih recenzij in kritičnih ekskurzov, ne pa tudi globlje refleksije in rigoroznega študija. Iz do sedaj povedanega izhaja, da je skrajni čas in neodložljiva nujnost za ustanovitev in delovanje filmske katedre na slovenski univerzi bodisi v Ljubljani ali Mariboru, če naj se slovenski film preobrazi v pomenljivo in ugledno kulturno dejavnost 21. stoletja. S tem bi sčasoma odpravili intelektualni prezir in pomanjkljivosti v filmskem študiju ter vzpostavili ploden interaktivni odnos med teorijo, refleksijo in prakso.

Nekdaj alternative, danes alternative. Annette Michelson v eseju "Film and the Radical Aspiration" razmišlja o neodvisnem filmu, ki raziskuje Eisensteinov intelektualni film, ki bi lahko reproduciral proces same misli. Harry Watt pravi, da je film edina od umskih dejavnosti, ki se od trenutka, ko je ideja spočeta, nezadržno slabša in izgublja vrednost. Edgar Morin piše, da je dolžnost filma oziroma umišljenega človeka, "l'homme imaginaire", da umišlja svet, v katerem igra vlogo človeka. Brata Rahman govori o nevrobiološki osnovi spomina in vedenja. Susan Langer raziskuje eluzivno naravo umetnosti. Moja ustvarjalna dolžnost je preudaren vdor v zrcalo s pomočjo miselnih refleksov. Ne zanima me tisto, kar bom našel v spoju sedanjega in preteklega, ampak kako bom prenašal tveganje, ki ga mora vzeti nase vsak iskalec – da se pri iskanju sam izgubi.

Slovenska kritika – stanje brezmejnih poljubnosti in zaphanih vizij. Kadar nastane v domači produkciji nadpovprečno filmsko delo, bodisi umišljene ali neumišljene vsebine, mu kritika sicer prizna določene vsebinske in estetske vrednote, a ga le redkokdaj celostno ovrednoti. Ko se pojavi film tuje proizvodnje, ki ga navadno spremljajo panegiriki naročenih in dobro plačanih filmskih strokovnjakov, domača "poznavalska" srenja (z redkimi izjemami) skoraj omedleva od prevzetosti. Ko se je pred kratkim pojavil duhovit novinarski kolaž Michaela Moora, domači filmski in drugi novinarji sklenejo roke v pobožni adoraciji. Kdaj se bo rodil slovenski Moore, zajoka Boris Jež v *Delu*? Gospod višji novinar seveda ne ve ali noče vedeti nič o neumišljenih filmih, ki so nastali tukaj in so veliko pred Moorovimi razkrivali človeške stranpote, družbeno laž, zlorabo oblasti, predsodke in krivice. Tudi to je posledica nezadostne refleksiranosti filmske refleksije.

Filmska kritika za vsakdanjo rabo na Slovenskem, ki bi rada nekega dne postala refleksija o lastnem kritičnem delu? Menim, da bi bilo bolje, če bi se zadovoljila z manj ambicioznim ciljem, ki mu v zdravstvu pravijo refleksologija, saj bi tako morda lahko realno prispevala k oživiljanju somnambulne usnulosti ali bolehnosti komatoznosti domačega filma. Kritiki in poročevalci o filmu se v njem komaj znajdejo, kot je pred desetletjem in pol zapisala pokojna filmska kritičarka Vesna Marinič, članica strokovne komisije za izbiro projektov na Ministrstvu za kulturo RS. Člani komisije se počutimo kot kastrirani mandeljci, o filmu ne vemo nič, je zapisala v Teleksu. Tisti mandeljci, republiška razpisna komisija, je za nekaj let zasrjala domačo filmsko sceno. O virtus sapientiae!

Filmski kritiki in recenzenti za vsakdanjo rabo tedaj le niso tako nebolgljeni. Tudi pišejo dobro in izkazujejo osupljivo znanje o splošnih vidikih filma, poznajo imena igralcev, posebnosti režiserjev, vedo za razne podrobnosti s snemanja, skrivne motive, žgečkljive prizore ali seksološke vzrode zapletenega odnosa, vedo za intimne razloge pri izbiri takšnega ali drugačnega spodnjega perila zvezde, nekateri med njimi vedo nekaj tudi o tematskih vzgibih in vizualni gradnji filma, o dramaturškem loku in mizanscenski gramatiki, nekaj tudi o tem, kako režiserji obvladajo kamero, rakurze, montažo in glasbo. Če to znanje s pridom uporabijo, lahko pomenijo most med refleksijo in prakso, med ustvarjalcem in gledalcem. Naloga kritike je osvetljevanje. Refleksija izmeri svetlobo.

Vendar pa odnos med recepcijo in refleksijo ne vpliva na odnos med refleksijo in kreativnostjo. Edino sistematični študij filma in filmološke vede lahko da refleksiji krila, edino daljnosežni premislek kritične refleksije lahko poveča kreativni polet snovanja. Filmološka katedra bi bila novum v slovenskem filmu, spoj refleksije in praktične vednosti. Imela bi pozitiven in pomirjujoč vpliv na kakovost strokovnih odločitev pogosto nervoznih programskih odborov in nadzornih svetov in bi z večjo stopnjo objektivnosti omogočala prodor svežih, nekonvencionalnih in

ikonoklastičnih idej. Končno bi pomenila tudi soliden referenčni okvir za mnoge mlade cineaste in producente, ki jim okrnjena ljubljanska Akademija za gledališče, radio, film in televizijo ne more zagotoviti zadostnega strokovnega znanja.

Dolžnost človeka na zemlji je, da se spominja, je zapisal Henry Miller. Vse več je ljudi, ki svoje spominjanje spreminjajo v spomenike. Nismo samo priče vse večjega števila jubilejev, ampak tudi povodni spominov. V bližnji prihodnosti bodo ljudje nemara celo živeli samo od spominov, ne samo duhovno, morda bo neznanske količine spominske robe moč materializirati v kalorične prehranske obroke, kar bi bilo seveda veliko bolje, kot pa da bremenijo zgolj možgane in duha. Ivo Andrič razmišlja drugače. Mediji omogočajo spominjanje ali, bolje, onemogočajo pozabo. Pozaba pa je eden od načinov biti (modaliteta), ki je nujno potreben v razvoju življenja. Tedaj kaj? Biti ali spominjati se? Umeti, razumeti, ljubiti ali imeti in spominjati se? Dilema odpade, ko človek sprejme oboje. Oboje je lahko predznak za ustvarjanje, ljubezen in človeško izpolnitev.

Filmi, umišljeni in neumišljeni, večinoma odslikavajo dejstva realnosti in dejanskost odnosa, včasih se z njimi malone identificirajo, vselej pa postanejo sami dejstvo, bodisi kot posneta fikcija bodisi kot posnetek dejanskosti. Tehnologija skladiščenja je podobna kot pri misli, pesmi, sliki ali stavbi, glasbeni ali gledališki enoti, le da sta raba ali reprodukcija filma – četudi v najsodobnejši tehnologiji – veliko bolj zamudni in zapleteni kot pri zapisih misli ali pesmi in so zato slednji duhovno in pedagoško bolj neposredni in učinkoviti. Zaradi svoje materialne, tehnološke in biološke (zamude v sinapsah) obremenjenosti je filmu, takšnemu, kot ga poznamo danes, sojeno, da ga bo v doglednem času morebiti zamenjala razvitejša oblika posredovanja umišljenih in neumišljenih avdivizualnih vsebin.

Kino s svojimi filmi sodi med dejavnosti, ki terjajo (podobno kot arhitektura in opera) velik in drag izvedbeni in tehnološki aparat, da se (v redkih primerih) lahko izkaže kot tempelj visoke umetniške ali pričevanjske vrednosti, bodisi fiktivne ali neumišljene. Visok začetni vložek v film zahteva spretno tržno strategijo, ki mora povrniti vložena sredstva in prinesiti čim večje prihodke. To je nedvomno tudi razlog, zakaj je velika večina filmov v velikih filmskih industrijah po vsebinski in formalni plati preprostih in učinkovitih – edino tako si lahko utrejo pot do čim večjega števila gledalcev in ne samo povrnejo vložena sredstva, ampak prinesejo velike dobičke. In čeprav filmski esteti in teoretiki v glavnem omalovažujoče obravnavajo t. i. industrijsko filmsko produkcijo, je prav ta – in ne izjemne avtorske stvaritve – prinesla nove vrednote v masovno kulturo in vplivala na preoblikovanje okusa in navad množice. Tudi tu menim, da se pozna odsotnost reflektirane kritike na Slovenskem.

Prav posebnost razpravljanja o filmu je vzrok, da so številni eseji in drugi publicistični prispevki o naravi filma in o posameznih filmih predmet ekskluzivnih objav v specializiranih revijah in časopisnih rubrikah. Filmska refleksija redko doseže globino poetološke, prozodične ali filozofske refleksije. Je refleksija o zgolj eni izmed človeških ustvarjalnih dejavnosti, ne pa njegove eminentne ali immanentne okupacije. Narobe pri kritiki in recenzijijski dejavnosti je tedaj to, da sama sebe od časa do časa radikalno ne premisli in ne poda novih uvidov in kriterijev, po katerih razločuje umetnostno prakso od prakse pridobitniške dejavnosti. Vse tlači namreč v isti kalup in pusti, da se stvari same izoblikujejo in diferencirajo po kriteriju bodisi tržne bodisi estetske vrednosti oziroma žurnalističnega rangiranja na uspešne, manj uspešne in neuspešne.

Cinema je najbrž najbolj konzervativen vidik slovenske ustvarjalnosti. Redki so primeri, ko nastane nekaj res novega, svežega, korenitega, odprtega, svobodnega, poštenega. Uspešen ali ne, film, ki ima umetniške aspiracije in je radikalno uperjen v doseganje višjega duhovnega stanja, je praviloma obsojen na propad ali životarjenje na televiziji. Julian Huxley pravi, da je bil vsak metulj nekoč gosjenica. Biološka vednost ima tu nedvomno prav, racionalna misel pa nadaljuje, da sploh ni nujno, da bi si vsaka gosjenica domišljala, da bo nekoč metulj. Ista pamet lakonično zarobi misel: Sicer pa na sodni dan boga ne bo.

Če se znova zatečem k znanosti, lahko preostanek svojega časa, ki ga sicer doživljam kot biološki čas, prebijem v mirnem navajanju znanstve-

nih dognanj in občudovanju izgotovljenih umetnin. Naključje daje prednost bolje pripravljenim, pravi Louis Pasteur. Kadar lahko naše težave umestimo v primeren obseg, odpade polovica nevšečnosti, trdijo mandžurijski modreci. S tem se znova vrnem k vprašanju filmološke katedre, saj bi pozitivna vednost lahko preprečila marsikatero stupidnost na področju snovanja in realizacije domačega filma. Trdim, da je Slovenija lahko vsaj tako filmska kot nogometna dežela.

Še en pogled nazaj. Potem ko me koncem sedemdesetih let filmska politično-pedagoška in policijska oblast izloči iz svoje sredine – razni filmski velikaši in festivalski mešetarji govorijo moji mladi ženi, naj me pusti, ker imam na policiji dosje in da jo bom zgolj onesrečil –, zabeležim tole misel o metamorfozi: "V človeku je demonska sposobnost, da se dvigne iz dreka in se otrese bolesterne zavesti o sebi ter kot preroben zaživi polno, dejavno, ustvarjalno življenje, za začetek je treba samo odkimati."

Stanja zavesti, ki so pogojena z negativno energijo, mi v letih suspendirane animacije omogočajo uvid v lastne sposobnosti in do neke stopnje tudi do nezavednega. Napetost osame mi omogoči soočenje s preostali mi deli sebstva, šele v zatišju je mogoče videti, kako zares deluje človeški psihični mehanizem. Vendar se tedaj, ko bi se morda lahko celo prilagodil utesnjujočim razmeram, nimam komu več predati, nikomur kaj dajati – tudi samemu sebi ne. Torej sem v stanju samozadostne nezadostnosti. Kje in kdaj se je začel ta čudni proces, ki je zahteval protinapad? Glej joyceansko misel "no later undoing can undo the first undoing". Začetek prevrata ali drugačne filmske misli. Geneza filmskih alternativ.

Predno se poslovim od kinemov iz preteklosti, se mi zdi vredno omeniti, da med slovenskimi filmskimi kritiki edini Silvan Furlan zapiše nekaj relevantnih misli o minimalnem celovečercu *Xenia na gostovanju*, kjer osvetli kompleksno filmsko montažo oziroma pripovedno strukturo. Drugi kritiki in pedagogi, teoretiki in profesorji filma, tudi predsednik žirije na beograjskem festivalu kratkega metra, moj predstojnik Gale, ga omalovažujoče odklonijo. Mnogo let pozneje ga Karpo Godina pogosto kaže študentom, ki se danes čudijo, da se je takšne stvari delalo že v sedemdesetih. Filmček je na neki način vizionarski v smislu Adam Sitneyeve misli o narativni formi, ki napravi iz nezavednega paradigmatški sklop. Notranji dogodek predstavlja matrico, po kateri nastane vzorec ritualnih elementov, kombinacija le-teh pa tvori celostno strukturo. Prevod sanj, pravi Sitney za *Mesher of the Afternoon* Maye Deren. Glej tudi *Vaje v strukturiranju* Rolanda Barthesa. Pertinentna je tudi misel Gastona Bachelarda: Um misli, da misli, ko ustvarja metafore.

1975. Film ne more biti drugačen, kot je misel o filmu, ta pa zahteva predhodno refleksijo sveta biti in stvari. Videti je, da imajo slovenski filmarji nekakšno zaščito v političnem in kulturnem Olimpu, čeprav so v jedru strašno konzervativni, njihovi filmi ne vsebujejo nikakršne prevratne misli ali uporne biti ali utripanja strasti ali inovativne radoživosti. Komaj da so podobni filmom. Med snemanjem neumišljenega celovečerca Srečanja, ki ga moji akademski kolegi na koncu izdatno popljujejo, zapišem, da film, ki ni totalen, ki torej ne vključuje tudi tehnike in tehnologije kot svoje lastno protipolje, ne more biti kaj drugega kot bolj ali manj uspešna prevara.

Naivno razpredam, da je pravo filmsko ali cineastično ustvarjanje lahko le celostno zapopadenje energije dogajanja, odnosa med menoj in drugimi. Ustvarjanje filma je kot stanje zaljubljenosti. Nekdo drugi trdi (R. Lester?), da je kot histerična nosečnost. Svet je zunaj in znotraj, temna, zrcalasta voda v votlini duha, ki v nekem hipu odmeva od kapljice, ki se je utrgala s stropa in se spojila z gladino. Film je čutenje, je ozaveščanje. Film je "feelm", se šalim pred 30 leti. Letos je obletnica filmskih alternativ. Kaj nisem malo prej govoril o vse večjem številu jubilejev in povodnji spominov. O *virtus sapientiae*.

Dovolj je bilo opletanja v slogu krizis in krinein, presoje in preprirov. Dovolj nekakšnih minimalnih ukrepov in bežnih prilagajanj. Ali pa je refleksija refleksije klesanje v živo? Če se nam dozdeva v mladosti, da se filmi prav primerno vpenjajo v življenje, v bit in bistvo bivajočega, potem se v zrelih letih in starosti ta pomisel reflektira zgolj kot ena izmed človeških slabosti. Vendar nikar obsojanja vredna, kot bi neke v Uliksu

dejal James Joyce. Spet Joyce. Kinodvor bi morali imenovati Jamesov dvor, saj je tam blizu nekoč nekoč Joyce nočil in skupaj z Noro zrl v zvezde bogvedi kakšnega neba. Radoživ ... Ampak ne! Zdaj, ko se je Silvan, ki ga je gradil, razšel, zdaj mislim, da bi ga morali imenovati Furlanov dvor.

Velika doba humanističnega filma je mimo. Velika iluzija. Bil je nekoč Krištof Kolumb, bila je nekoč Amerika. Občutek imam, da film ni ravno primeren in bister način posredovanja človekovih kompleksnih čustev, misli, namer in potreb. Čutenje, misli, komunikacije, sanje, pričevanje ... Humor ubija zlobo, pravi Irina Ratušinska. "Le cinéma, le proces c'est toujours de la saloperie, mais les résultats, les films, forcement devient de plus en plus bons", pravi ne vem več kdo.

Dobra pripoved in mikavna zgodba še vedno potegnejo, zato se mi zdi, da je važno, da se ohrani filmska dejavnost, četudi kot industrija in trg. Vendar se mi zdi enako ali še bolj pomembno uporabiti filmski ali podoben medij za namene človeškega osvobajanja, bogatenja, sproščanja, plemenitenja, urejanja razmer, izboljšanja socialnega stanja, ohranjanja okolja in vobče sveta. Enako važno kot pred 30 leti se mi zdi delati filme, ki rastejo iz dejanskega, iz realnega dogajanja ali stanja, torej neumišljene in nefiktivne filme, ki jih je treba ohraniti v njihovi izvorni neumišljeni podobi. Kot pričevalca? Kot pričo.

Refleksija refleksije? Če je slovenski kritiki pretežno ostvariti ta zahtevni cilj, pa lahko rečem, da se nekaterim filmarjem to kdaj pa kdaj posreči. Z insertom preteklega? Z nakazano referenco? Z arhivskimi gradivi? Naak! Z navadnim starim zapisom, kinomom, ki ga je morda – patetično rečeno – iztisnila školjka ustvarjalnosti, ko ni mogla več naravno bivati in normalno presnavljati. Zadnja navedba je iz osnutka za manifest Ali so alternative? Revija Ekran pred 30 leti.

Kako posodobiti SF? Organizirati posvet in objaviti manifest. Kakšne filme v okviru slovenske nacionalne kinematografije? Globalno in generarno. Podrobno in precizno. Taktično in prodorno. First things first – takrat sem še uporabljal posrečene angleške jezikovne domislice ... Pridobiti izvirne duhove na Slovenskem, pisatelje in mislece, dramatike in publiciste, ki mislijo drugače, nekonformistično in netradicionalistično ... Upreti se neformalnim zaprtim krogom, kjer se dogovarjajo samo posvečeni o tem, kdo bo delal in kaj se bo delalo. Upreti se razmeram, ko moralno-politična in ideološka elita odloča o stvareh, ki bi morale biti stvar stroke ... Ustanoviti demokratični filmski forum, kjer bo stroka javno opravljala svoje delo, izbirala scenarije in zamisli za nove projekte, opravila magari dvojno selekcijo, ampak na podlagi strokovnih kriterijev, ne političnih ali pripadnostnih. ZA svoje odločitve odgovarjati spet in samo stroki, to je filmskim ustvarjalcem in kritiki javnosti. Vključiti mlade cineaste in jim omogočiti profesionalno asistenco pri delu ... Uvesti nizkopračunski tip filma kot izhodišče za novo in gospodarno boljšo metodo dela, zlasti za mlade filmarje ... Vsako leto naj gre vsaj ena tretjina sredstev za nove in drzne poskuse prodreti v nekaj, kar še ni, kar je novum slovenicum na filmu. Itn. Pesem stara tri desetletja.

Umetnina, filipan moj, tudi filmska, pač ne nastane kar tako, iz neke dogme ali doktrine, želje ali ideologije, ampak z delom in znojem možganov in čustev, domišljije in znanja, z vztrajnostjo in trmoglavostjo ... Ali pa ima tega mladi rod slovenskih cineastov v zadostni meri? Bojim se, da ne. Morda se bo udeležilo kdaj v prihodnosti? Bojim se, da še dolgo ne. Preveč plitvin je že na začetku, da bi se sploh naučili plavati ... Kaj zdaj in kakšne bodo posledice? Za začetek nove refleksije filmske refleksije, še slednjič, bi zadoščala katedra za filmologijo in filmsko teorijo. •

The completion of this article was persistently delayed, owing in large part to the very obsession that is its subject. To wit, as I am writing these very words, I have just returned from a double-feature screening of Anthony Mann's *Border Incident*, with its uncommonly brutal death-by tractor climax, and Mann's *Side Street*, an unsettling spiral of big-city corruption that ensnares those two easily corruptible innocents on loan from Nick Ray – Farley Granger and Cathy O'Donnell. Another such welcome diversion materialized one week earlier in the form of Bertrand Tavernier, who had come to Los Angeles to present several screenings of his latest film, *Holy Lola*, and, almost immediately upon his arrival, descended on the nearest Virgin Megastore for a spot of DVD shopping. By the time I caught up with him later that day, he was beaming like a child on Christmas morning, having snagged copies of Edgar G. Ulmer's *Damaged Lives* ("the first film about venereal disease!") and Kurt Neumann's *Rocketship X-M* (with its Dalton Trumbo ghost-written anti-nuclear proliferation message) among many others. Similar incidents filled the next few days, including my complicity in frenzied searches for a VHS copy of Maggie Greenwald's 1989 Jim Thompson adaptation, *The Kill-Off* – Leonard Maltin's *Movie Guide*, which Bertrand reads with the intensity most people reserve for Proust, recommended it highly – and a laserdisc (remember those?) of André De Toth's *Pitfall* (1948).

Once upon a time, there would have been no mystery about where to go in a city like L.A. (apologies to Thom Andersen) to track down those coveted items. But nowadays, the effort required is sufficient to make Indiana Jones seem like a backyard treasure hunter. Laserdiscs, after all, died long ago, while VHS has spent at least the last 5 years in a state of intensive care. Far and wide, shelf space has been cleared to accommodate the DVD revolution, in turn relegating thousands of titles not yet issued on DVD (but previously available on those other, now-arcaic formats) to an inaccessible movie limbo. And that is but the latest chapter in the contentious relationship between the cinephile and the video retailer.

At this point, I feel compelled to note that I will not attempt here to define the term "cinephile" beyond the generalized description offered by Webster's dictionary: "a devotee of motion pictures." As unhelpful as Webster may be for drawing conclusions about the true nature and purpose of cinephilia – queries that consume much space in the rest of this magazine – there's something undeniably canny about its choice of the word "devotee," when "admirer" or "enthusiast" might have sufficed. "Devotee" intones a certain degree of religiosity, and if there's one thing that must separate the cinephile from the common moviegoer – if the word is to have a unique meaning – it's a worshipful attitude towards the cinema, a deep-rooted faith in the possibilities of movies. So I'll leave it at that, and let others tend to the question of "What is cinephilia?" For it is a question that one issue of a magazine may be incapable of answering. Indeed, entire wings of libraries should be devoted to its study. The development of my own nascent movie-love, during