

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MAJA KRAJNC
FILMSKA KRITIKA V SODOBNIH SLOVENSКИH TISKANIH MEDIJIH
DIPLOMSKO DELO

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MAJA KRAJNC

Mentor: doc. dr. Marko Milosavljevič
Somentor: doc. dr. Peter Stanković

FILMSKA KRITIKA V SODOBNIH SLOVENSKIH TISKANIH
MEDIJIH

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana 2007

*Hvala doc. dr. Marku Milosavljeviću in doc. dr. Petru Stankoviću.
Hvala Juriju Medenu in vsem, ki so pripomogli h končnemu izdelku.*

FILMSKA KRITIKA V SODOBNIH SLOVENSКИH TISKANIH MEDIJH

Pričujoča naloga skuša določiti specifične elemente filmske kritike kot novinarsko-literarnega žanra, ki se je skozi posamezna časovna obdobja strukturno in vsebinsko spreminjal ter se sčasoma razvil v samostojen žanr. Elementi filmske kritike se med seboj razlikujejo glede na pogostost objavljanja in glede na tip pisanja. Ker nas je zanimal predvsem cinefilski tip pisanja, smo izhajali iz pojma cinefilije in tako predstavili z njim neločljivo povezan fenomen revije *Cahiers du cinéma*. Skozi kulturne in zgodovinske študije (v Sloveniji se razvoj in pojavnost filmske refleksije zrcali v reviji *Ekran*) ter z analizo filmske kritike v sodobnih tiskanih medijih smo skušali definirati elemente idealne filmske kritike. Nadalje smo skušali ugotoviti položaj, dejansko stanje filmske kritike v slovenskih tiskanih medijih v primerjavi z drugimi kritikami s kulturno-umetnostnega področja in s pomočjo študije določiti specifične filmske kritike v slovenskem prostoru, ki ga – še posebej v filmski kritiki dnevnih časopisov – zaznamuje formulaičnost strukture ter v primerjavi z drugimi kulturno-umetnostnimi kritikami redko in neredno objavljanje.

Ključne besede: filmska kritika, cinefilski tip pisanja, politika avtorjev, dnevna/tedenska/mesečna filmska kritika

FILM REVIEW IN CONTEMPORARY SLOVENE PRINT MEDIA

The presented work tries to define specific elements of a film review as a journalistic-literary genre, changing its structure and content throughout history and eventually shaping itself into a unique genre. Elements of a film review differ depending on the medium's frequency of publishing and the author's type of writing. As we are primarily interested and focused on the cinephile type of writing, we derive from the concept of cinephilia and its historical breeding ground, the French *Cahiers du cinéma* magazine. Through cultural and historical studies (in Slovenia, for example, the appearance and development of cinematic thought is best reflected in the *Ekran* film magazine) and through researching film reviews in contemporary print media, we try to define elements of an ideal film review. Further we try to define the position of a film review in contemporary Slovene print media in relation to other art reviews. Through a study we try to define specifics of film reviewing in Slovene daily press, marked by the formulaic structures and only occasional appearances, especially in comparison to other art reviews.

Keywords: film review, cinephile type of writing, auteur policy, daily/weekly/monthly review

Vsebinsko kazalo

1. Uvod	7
2. Filmska kritika	8
2.1 Tipologija pisanja o filmu	9
2.1.1 Popularni tiskani mediji	9
2.1.2 Cinefilske publikacije	10
2.1.3 Teoretska in estetska pisanja	11
2.2 Kritiški sistemi in metodologija	12
2.3 Razločevanje filmske kritike po pogostosti pojavljanja v množičnih medijih	14
2.3.1 Dnevna filmska kritika	14
2.3.2 Tedenske rubrike	15
2.3.3 Mesečniki	16
2.4 Filmski kritik	16
2.5 Značilnosti in elementi filmske kritike	18
2.5.1 Metode pisanja	24
2.5.2 Odnos filmski kritik – režiser	25
2.6 Med filmsko teorijo in filmsko kritiko	27
2.6.1 Filmska teorija v filmski kritiki	28
2.7 Cinefilija	30
2.7.1 Dva tipa gledalca	30
2.7.2 Serge Daney	31
2.7.2.1 Tri cinefilske resnice	32
2.7.3 Zgodovinske manifestacije cinefilije	33
2.8 Cahiers du cinéma	34
2.8.1 Politika avtorjev	36
2.8.1.1 Politika avtorjev po ameriško	38
2.9 Slovenci in Ekran	39
2.9.1 Pred filmsko kritiko	39
2.9.1.1 Prvi zametki filmske kritike	40
2.9.2 Revija Ekran	43
3. Filmska kritika v slovenskem prostoru	50
3.1 Film v slovenskih dnevnikih časopisih	52
3.1.1 Primerjava z drugimi državami	53
3.1.2 Poročanje o slovenskem filmu	54
3.1.3 Pomanjkanje ekspertov	54
3.1.4 Pokrivanje rednega programa v kinematografih	56
3.2 Položaj filmske kritike v primerjavi z drugimi umetnostnimi kritikami	57
3.3 Case study: Kritika filmov Pisma z Iwo Jime in Zastave naših očetov	58
3.3.1 Analiza	58
3.3.2 Ugotovitve	66
4. Sklep ali razkorak med besedo in podobo	68
5. Literatura	71
6. Priloga	73
6.1 Intervjuji s sodobnimi filmskimi kritiki	73

6.1.1 Nil Baskar	73
6.1.2 Simon Popek	76
6.1.3 Marcel Štefančič	81
6.1.4 Gorazd Trušnovec	85
6.1.5 Zdenko Vrdlovec	88
6.2. Primeri filmskih kritik filmov Pisma z Iwo Jime in Zastave naših očetov	92

1. Uvod

Filmska kritika se je razvila kot odmev pojava in uveljavitve filma kot ene najkompleksnejših oblik človekovega izraza, potencialne umetniške forme in industrije. Skozi posamezna časovna obdobja se je strukturno in vsebinsko spreminjala in sčasoma postala samostojen literarni žanr. V pričujočem diplomskem delu želimo s pomočjo semiološke metode, ki izhaja iz kritične analize družbe in kulturnih študij, prikazati rojstvo, razvoj in razvejanost filmske kritike skozi različne socialno-zgodovinske kontekste in se tako dokopati do ugotovitev, v kakšnih formah se filmska kritika v našem prostoru pojavlja danes oziroma kakšen je njen položaj.

V diplomski nalogi se posvečamo različnim pregledom (po tipografiji, po zgodovinskem razvoju, po specializiranosti, po odzivnosti na evolucijo predmeta obravnave) pisanja o filmu, pri čemer so nam poleg virov literature bili v pomoč tudi intervjuji z nekaterimi najvidnejšimi slovenskimi filmskimi kritiki, izvajalci prakse torej, s katero se bomo ukvarjali.

V teoretičnem delu diplomske naloge na samem začetku za bolj splošen uvid in da bi začrtali nastavek za razvoj cinefilskega tipa pisanja, kateremu bomo posvečali največ pozornosti v diplomski nalogi, navajamo tri že uveljavljene tipologije: tipologija ali kategorizacija po Jacquesu Aumontu se ukvarja s tremi tipi pisanja o filmu, James Monaco izpostavi štiri kritiške sisteme, Bill Nichols pa filmsko kritiko deli glede na metodo pisanja in loči formalno in kontekstualno kritiko.

Nadalje temeljno razlikovanje med načini pisanja o filmu nahajamo v razlikovanju med tipi medijev (dnevnik, tednik, mesečnik), ki objavljajo filmske kritike. Predvsem s pomočjo neposrednih izkušenj filmskih kritikov intervjuvancev definiramo splošne karakterne značilnosti in strukturo filmske kritike. Nadalje se posvečamo razpravi večne prepletenosti in antagonizma med filmsko kritiko in teorijo.

Bolj temeljito se posvetimo fenomenu cinefilije, kot enemu temeljnih označevalcev pisanja o filmu vsaj vse od sredine stoletja dalje; cinefilije tudi kot pojma, ki je neločljivo povezan z vsekakor najznamenitejšo filmsko publikacijo vseh časov, francosko revijo *Cahiers du cinéma*, ki ji je posvečeno naslednje poglavje. Znotraj istega okvira je posebne pozornosti deležen Serge Daney, po splošnem strokovnem mnenju eden največjih filmskih kritikov vseh časov in tudi v slovenskem prostoru dodobra uveljavljen mislec.

Naštetemu globalnemu in zgodovinskemu pregledu pisanja o filmu sledi pregled pisane filmske misli v Sloveniji, kjer splošnejšemu preletu pisanja o filmu v prvi polovici dvajsetega stoletja sledi nadrobnejša analiza in zgodovinski pregled fenomena revije *Ekran*, od nekdanje in še danes edine relevantne revije za resnejšo filmsko refleksijo z nepretrgano tradicijo; dejstvo je namreč, da se v pisanjih revije *Ekran* zelo lepo zrcali razvoj in pojavnost celotne domače filmske refleksije.

V analitičnem delu diplomske naloge na podlagi vseh teoretičnih nastavkov, ki smo jih načrtali v teoretičnem delu naloge, analiziramo in ugotavljamo trenutno stanje pisanja o filmu pri nas, ki vključuje tudi dnevno poročanje o filmu, pri čemer domačo situacijo primerjamo s tujimi in v analizo vključimo tudi zaznavanje pomanjkljivosti, ki pestijo domačo filmsko kritiko danes, položaj filmske kritike v razmerju do ostalih, zgodovinsko bolj uveljavljenih umetnostnih kritik – kar služi tudi kot uvod v zaključek, v katerem razmišljamo o nekaterih specifičnih lastnostih in problemih filmske kritike kot samosvoje in z ničemer primerljive zvrsti.

2. Filmska kritika

Filmska kritika je v svoji vsakdanji obliki vezni člen, ki film (nemara celo umetniško delo) povezuje s publiko v najširšem pomenu. V najbolj običajni obliki (najpogosteje je to dnevna kritika) ima kritika informativno (o filmu izvemo nekaj osnovnih, bistvenih informacij) in interpretativno funkcijo (kritiki o filmu podajo tudi vrednostno sodbo).

S pregledom razvoja filmske kritike kot žanra bomo definirali osnovne parametre oziroma začrtali teritorij raziskave, ki nato sploh lahko omogoči analitični del diplomske naloge.

2.1 Tipologija pisanja o filmu

Aumontovo tipologijo pisanja o filmu navajamo, ker je pravzaprav edina relevantna za pričujočo diplomsko nalogo, zato jo postavljamo kot izhodišče diplomske naloge. K tipom, kot so definirani v tej tipologiji, se bomo vračali, največ pozornosti pa bomo namenili drugemu tipu, to je cinefilskemu tipu pisanja.

Aumontov kratek prikaz globalne kategorizacije pisanja o filmu sicer služi predvsem kot nastavek parametrov za pregled razvoja filmske estetike, ki se ga nato skupaj z Alainom Bergalo, Michelom Marijem in Marcom Vernetom loti v knjigi *Aesthetics of Film (Estetika filma)*. Pisanje o filmu kategorizirajo na tri tipe: v prvega uvrščajo popularni tisk in knjige, v drugega pisanje, namenjeno cinefilom, v tretjega pa uvrščajo teoretska in estetska dela.

2.1.1 Popularni tiskani mediji

V to kategorijo sodijo najštevilčnejše in najširše distribuirane tiskovine.

Popularni tiskani mediji so nastali oziroma so vezani na nastanek studijskega sistema, ki mu je posledično sledila vzpostavitev zvezdniškega sistema. Zvezde še danes polnijo strani

popularnih tiskanih medijev, ki se večinoma posvečajo filmskim igralcem, ki predstavljajo sestavni del tiskane podobe zvezdniškega sistema.¹

Kot tipična predstavnika tovrstnega pisanja o filmu Aumont navaja ameriško revijo *Premiere* in istoimensko francosko *Première* (sem bi, mimogrede, sodila tudi naša *Premiera*).

Med popularne publikacije Aumont prišteva tudi monografije, posvečene igralcem, med katerimi kot najbolj tipične prepozna monografije o Marilyn Monroe ali Johnu Waynu, dvema morda najbolj razvpitima predstavnikoma zvezdniškega sistema. Zelo popularni so tudi spomini igralcev in režiserjev. Ob bok že omenjenim »big sellerjem« se postavljajo tudi knjige o filmih, ovenčanih z nagradami ameriške filmske akademije, razkošne edicije, posvečene največjim ameriškim studiem (npr.: *The MGM Story*, *The Films of 20th Century Fox – A Pictorial History*, *The Universal Story* itn.) ali popularnim žanrom (npr.: film *noir*, muzikal, vestern).

Najbolj opazna značilnost tovrstnih izdaj je »namenjanje velikega dela prostora ikonografiji, saj besedilo tvorijo le komentarji k lepim fotografijam« (Aumont [in drugi] 1992: 2). Kritični ali teoretični pristop bi moral vzpostaviti določeno estetsko distanco do objekta študije, zato je evidentno, da ta diskurz pisanja o filmu ni ne teoretičen niti kritičen – »gre bolj za neko slepo navdušenje, popolno zamegljeno vdanost in diskurz oboževanja vsega triumfalnega« (Aumont [in drugi.] 1992: 2–3).

2.1.2 Cinefilske publikacije

V to kategorijo sodijo prizadevanja režiserjev, filmskih klubov in specializiranih kritikov po dokazovanju, da je film več kot le industrija oziroma preprost medij zabave. V Franciji je tako založba Seghers izdala okoli osemdeset monografij o avtorjih režiserjih, začevši s takšnimi pionirji filma, kakršen je Georges Méliès; mnogo podobnih publikacij obstaja tudi v

¹ Studijski sistem je »prižgal« še en sistem: zvezdniški sistem. V začetku 20. stoletja so gledalci hodili gledat filme producerskih hiš, tako so igralke prepoznavali kot »Biograph Girl« (Florence Lawrence) ali »Vitagraph Girl« (Florence Turner). Po letu 1910 so se obrabi igralke začeli pojavljati na pročeljih dvoran, igralke na projekcijah, njihova imena pa na plakatih in uvodnih špicah filmov. Leta 1912 je Adolph Zukor v ZDA kot že uveljavljeno francosko zvezdo pripeljal Sarah Bernhardt. Zavedel se je tržne moči velikega imena in že naslednje leto ustanovil podjetje Famous Players Film Company, prevzel produkcijsko hišo Lasky in distributerja Paramount, ju združil ter ustanovil veliki studio (*major*) Paramount. Igralci so tako naenkrat postali slavni. (Pelko 2005: 29) Postali so »blagovne znamke«.

angleškem jeziku. K literaturi za cinefile štejemo tudi zbirke intervjujev z enim ali več režiserji, študije nacionalnih kinematografij in bolj poglobljene, tudi akademske žanrske študije, publikacije skratka, ki presegajo zgolj tiskanje s komentarji opremljenih fotografij, kot je to značilno za popularni tisk.

Takšna filmska kritika pogosto uporablja pristope, ki so se že uveljavili v starejših literarnih študijah umetnosti, pri čemer seveda analiza filma kot specifičnega medija zahteva tudi drugačne, dodatne pristope. Cinefilski² diskurz je značilen oziroma lasten predvsem mesečnim tiskovinam, kjer ima na razpolago več prostora in ga podpira aktivna uredniška politika, nezanemarljiv del pa seveda predstavljajo tudi knjižne objave.

Cinefilski diskurz ima svoje korenine v prvih francoskih mesečnikih, namenjenih filmu in filmski umetnosti, na primer *Cahiers du cinéma* in *Positif*, ki so se formirali v začetku 50. let, v mesečni obliki jima je časovno tesno sledil britanski *Sight and Sound*.

2.1.3 Teoretska in estetska pisanja

V tretjo kategorijo sodijo v širšem pomenu teoretske publikacije, ki znanstveno preučujejo film, v ožjem pomenu pa dela, v katerih strokovnjaki interdisciplinarno obravnavajo film.

Temu podpoglavju oziroma grobem zgodovinskemu pregledu teoretskega in estetskega pisanja namenjamo več prostora zaradi prepletenosti teoretske misli in kritiške prakse, na katero se osredotočimo v enem izmed naslednjih poglavij.

Aumont je pregled teoretskega pisanja o filmu (kakršno se je pojavljalo in obstalo pretežno, če ne celo izključno v knjižnih pojavnih oblikah) začel s Francijo, kjer se je z avtorji, kot so Henri Bergson, Luis Delluc, Germaine Dulac in Jean Epstein, teoretska filmska misel tudi rodila in razvila.

V poznih 40. letih se je v Franciji razvilo znanstveno gibanje, ki je imelo svoj inštitut na Sorboni in je izdajalo revijo *Revue internationale de filmologie*. Izhodišče znanstvenega proučevanja filma so predstavljali *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma* (*Eseji o načelih filozofije filma*) iz leta 1946, v katerih je Gilbert Cohen-Séat določil dvojni predmet filmske znanosti kot »sistematične znanosti«: ta predmet tvorijo filmska in kinematografska

² O *cinefiliji* spregovorim v enem izmed naslednjih poglavij.

dejstva. Ta delitev je danes splošno sprejeta in pomeni tudi delitev raziskovalnega polja: »filmska dejstva« so predmet estetike, »kinematografska dejstva« pa predmet različnih disciplin, (Vrdlovec v: Vrdlovec in Kavčič 1999: 211), tudi kritiške. V letih 1965–1970 sta naredili preboj semiološka in strukturalistična analiza filma; gre za dela Christiana Metz, Raymonda Bellourja in številnih drugih.

Filmska teorija se seveda ni razvijala le v Franciji: med pionirje filmske teorije sodijo tudi Sovjeti, za katere je v tistem obdobju značilno, da so filmsko teorijo močno prepletali z ideologijo obdobja (klasična dela: *Poetika Kino* ter ostala pisanja Leva Kulešova, Sergeja Eisensteina in Dzige Vertova iz 20. let), Madžari (z Bélo Balázsem) in Nemci (z Rudolfom Arnheimom in Siegfriдом Kracauerjem). Za ključnega avtorja med najstarejšimi teoretiki filma Aumont šteje Italijana Guida Aristarca (Aumont [in drugi] 1992: 3–4).

Teoretsko (akademsko) pisanje o filmu doživi nov preporod v 70. in 80. letih – vzporedno klasičnim študijam takrat nastajajo publikacije, ki v nekoliko bolj poudarjeno propedevtičnem duhu razlagajo filmsko estetiko, jezik in sintakso ter na ta način določajo obstoj filmskih govoric. Razvoj specializiranega raziskovanja se je po 60. letih soočal z »oviro«: raziskovanja filmskega jezika se tako, na primer, ni bilo več mogoče lotiti brez upoštevanja poprej zastavljenih teoretičnih temeljev, kot tudi identifikacije filma ni bilo mogoče več preučevati brez navezave na temelje psihoanalitične teorije (Aumont [in drugi.] 1992: 4).

Filmska teorija pogosto deluje po estetskem principu. Vendar pojma ne označujeta istih področij dejavnosti, zato ju je treba razlikovati. Od svojih korenin naprej je filmska teorija objekt polemike zaradi različnih pristopov, ki so filmu v osnovi nespecifični, kakršni so na primer lingvistika, psihoanaliza, politična ekonomija, ideološke teorije in tako dalje. »Teoretična naravnost narekuje, da mora film izvirati iz filma samega, 'zunanje' teorije pa lahko le osvetljujejo sekundarne in zato nebistvene aspekte filma« (Aumont [in drugi] 1992: 3–4).

2.2 Kritiški sistemi in metodologija

Nekateri pisci filmskih kritik film obravnavajo skozi splošno teorijo medijev, drugi poskušajo film recenzirati na podlagi političnega učinka, skozi prizmo ideologije in ideoloških aparatov ali psihološkega učinka na gledalca, spet tretji izdelujejo teoretične koncepte, ki analizo filma postavljajo v drugi plan. Med raziskavo smo zasledili Monacovo delitev kritičskih sistemov, ki kritičske sisteme deli glede na socialnopolitično, psihološko, tehnično in ekonomsko izhodišče in Nicholsovo delitev filmske kritike na formalno in kontekstualno kritiko.

James Monaco v knjigi *How to Read a Film (Kako brati film, 2000)* v nekaj poglavjih razčlenjuje, kako lahko »beremo« film, kar povzemam v spodnji tabeli:

Tabela 2.2.1: Kako brati film (po Monacu).

DETERMINANTE KRITIKE	socialno- politična	psihološka	tehnična	ekonomska
FUNKCIJE KRITIKE	utilitaristična	ekspresivna	l'art pour l'art	karieristična (filmska kritika kot produkt)
KRITIŠKI SISTEM	etični/politični	psihoanalitični	estetski/formalistični	infrastrukturni

Socialnopolitična, psihološka, tehnična in ekonomska determinanta predstavljajo izhodišča, ki oblikujejo kritičske sisteme.

Bill Nichols (*Movies and Methods – Volume I (Filmi in metode – prvi del, 1976)*) pa je glede na metodologijo v svoji antologiji filmske kritike, v kateri je zbral najbolj reprezentativne predstavnike za posamezne tipe kritičskih sistemov, razdelil kritičske sisteme na *kontekstualno* in *formalno kritiko*. Pod slednjo prišteva kritiko avtorja in kritiko mizanscene, v kategorijo kontekstualne kritike pa uvršča politično, žanrsko in feministično kritiko. »Metodologije intervenirajo med piscem in njegovim subjektom. Kažejo na dejstvo, da je umetnost /.../

lahko boljše razumljena s sredstvi konceptualnega modela ali okvira, ki pomaga organizirati individualne vtise« (Nichols 1976: 1).

Metoda kontekstualne kritike je povzemanje relevantnih aspektov filma ali serij filmov za diskusijo skozi širši kontekst, ki film kot totaliteto povezuje in umešča v širšo totaliteto od tiste, v kateri je film nastal. Formalna kritika pa se navadno ukvarja z notranjimi odnosi v umetnosti: kako je strukturirano posamezno delo in na kakšen način se razlikuje od ostalih del glede posameznih elementov, na primer ikonografije, motivov, ritma in podobnega. Kontekstualna vprašanja so v formalni kritiki drugotnega pomena.

2.3 Razločevanje filmske kritike po pogostosti pojavljanja v množičnih medijih

Pogostost pojavljanja filmske kritike v množičnih medijih je tesno povezana z načinom in dometom pisanja o filmu; treba je poudariti da ne gre le za tesno povezanost, ampak za neogibno součinkovanje med pogostostjo pojavljanja in načinom pisanja. Tako specializirane revije, navadno mesečniki, nagovarjajo ožji krog bralcev (cinefilsko bralstvo), medtem ko kritika v dnevnih časopisih nagovarja najširši krog bralcev. Z manjšanjem pogostosti pojavljanja se tako vse bolj zmanjšuje ciljna publika.

2.3.1 Dnevna filmska kritika

Dnevna filmska kritika se pojavlja na straneh časopisov, na radijskih valovih, na spletnih straneh ali na televiziji. Običajno gre za prvo informacijo o filmu. Pove nam, da film že predvajajo v kinematografih in poda nekaj osnovnih informacij o filmu. Praviloma poleg prve informacije o filmu vključuje tudi interpretacijo, v kateri navadno odgovarja na vprašanja: kaj film pomeni v razmerju z drugimi filmi ali drugimi deli istega avtorja, kaj pomeni znotraj žanra, kako se spogleduje z dobo in časom. »Dnevna frekvenca pisanja in visoka naklada

dnevnikov oziroma gledanost TV-oddaj dela iz filmskih kritikov zanesljive sogovornike gledalcev, svojevrstne kino vodiče« (Pelko 2006: 124). Dnevna filmska kritika ima torej informativno-interpretativno funkcijo.

Če se navežemo na tipologijo pisanja o filmu, ki jo povzamem na začetku teoretičnega dela diplomske naloge, je pri dnevni kritiki v slovenskem prostoru treba razlikovati med dvojim: obstaja filmska kritika aktualnih filmov, ki je velikokrat bolj potrošniška kakor cinefilska in v kateri kritik bralcu oziroma občinstvu pove, ali je nek film vreden ogleda ali ne; gre za bolj preprosto vrednostno sodbo. Filmski kritik pa lahko skuša tudi v formi dnevne kritike v filmu zaznati kompleksnejše ali obsežnejše tematike in tendence znotraj posameznega filma ali posameznega opusa kinematografije. Kot primer popularnega tipa pisanja lahko navedemo filmsko kritiko v *Stopu*, sem bi sodil tudi »kino vodič« *Delove* priloge *Vikend*, saj gre v obeh primerih za bolj preproste, včasih banalne predvsem pa rumene recenzije, ki jih ilustrira še fotografija iz filma ali pa zvezdniška fotografija. Najbolj reprezentativen primer popularnega tiska v Sloveniji je *Premiera*, ki je deluje kot komercialni napovednik filmov.

Najbolj tipičen primer slovenskega dnevnega filmskega kritika, kot ga definira Pelko, je Simon Popek, filmski kritik dnevnega časopisa *Delo*. Popek piše filmske kritike za resen časopis in nagovarja kar najširšo ciljno publiko, zato so njegove kritike bolj populistične kakor v specializiranih revijah, vendar vsebujejo cinefilske elemente pisanja. Populizem v formi je mogoče tudi preseči, za kar je zgovoren primer Zdenko Vrdlovec s svojo *Dnevnikovo* rubriko »*S sedeža v 13. vrsti*«. Vrdlovčev tip pisanja sodi k drugemu tipu pisanja, to je k cinefilskega pisanju z nastavki teoretskih temeljev.³

2.3.2 Tedenske rubrike

V primerjavi z dnevniško kritiko se tedenska nagiba k esejistični obliki; kot primer Pelko navaja pisanje pokojne Pauline Kael v časopisu *New Yorker*.

Najboljši primer tovrstnega pisanja v domačem prostoru so vsekakor tedenske recenzije Marcela Štefančiča v *Mladini*, katerega pisanje bomo podrobneje analizirali v analitičnem

³ Več o tem v analitičnem delu diplomske naloge.

delu diplomske naloge, ko bomo na podlagi študijskega primera podali ugotovitve glede položaja filmske kritike v slovenskem prostoru.

2.3.3 Mesečniki

Zgodovino evropske filmske publicistike sta v prvi vrsti pisala francoski mesečnik *Cahiers du cinéma* in britanski *Sight and Sound*, »v prvo ligo« Pelko (2006: 125) prišteva še italijansko revijo *Film Critico*, nemško *Filmkritik*, švedsko *Chaplin* in slovensko revijo *Ekran*. Omenjene revije so predvsem v 70. in 80. letih s kombiniranjem poglobljenih predstavitev filmov, pogovorov z režiserji, poročili z vodilnih svetovnih filmskih festivalov in tematskimi bloki iz teorije in zgodovine filme prispevale k širitvi žargona filmske teorije na druga področja popularne kulture (Pelko, 2006, 125).

Za mesečnike je po Aumontu značilen cinefilski tip pisanja. Revija *Ekran* (zaradi svoje pomembnosti za slovensko filmsko publicistiko jo predstavljamo v enem izmed naslednjih poglavij), ki je bila nekoč na mejnem teritoriju med teoretskim in estetskim ter cinefilskim tipom pisanja, je zdaj postala cinefilska. Aumont v svoji tipologiji pisanja o filmu deli pisanje o filmu na tri tipe glede na zvrst, le-te se med seboj navadno ne mešajo in tako ne vdirajo ena v drugo.

2.4 Filmski kritik

Filmski kritiki dnevnega časopisja so navadno filmski kritiki tudi poklicno. Tistim, ki pišejo predvsem analitične kritike za specializirane revije, pa se kritički status v formalnem smislu običajno le pripisuje. Kako postaneš filmski kritik? Serge Daney je v filmu *Serge Daney – potovanja filmskega otroka* (*Océanique: Serge Daney - itinéraires d'un ciné-fils*, 1992, Pierre-Andre Boutang in Dominique Rabourding) povedal, da se zaveš, da želiš postati filmski

kritik, že v vrtcu. Zaveš se, da si drugačen, introvertiran, ne igraš se z drugimi otroci na igrišču.

Christoph Huber (2005: 31),⁴ filmski kritik avstrijskega dnevnega časopisa *Die Presse*, je zapisal: »Verjetno so vsi resni filmski kritiki začeli pisati iz neustavljive želje, da bi izrazili svojo strast do kinematografije in/ali kinematografske izkušnje (ta dejavnik danes morebiti izginja) ter njun pomen. Občasno naletimo na filme, ob katerih lahko navedemo zgolj najbolj očitno (takrat bi morali biti vsaj zabavni), a kljub temu seveda vselej upamo, da bomo povedali kaj zanimivega in pomembnega. Ni pravega odgovora na 'zakaj' tako v splošnem smislu, prav tako kot je nesprejemljiva tudi pomirjujoča misel – naj se zdi še tako prikupna – da v tem privilegiranem položaju zdaj pišete natanko tisto, kar ste kot mlad filmski navdušenec željno iskali v časopisih in filmskih revijah. Ljudje se spreminjajo, prav tako razmere (in filmske politike). Mislim, da moramo skušati vplivati na spremembe, da bi vodile na bolje, zasaditi semena misli.«

Za filmskega kritika tednika *Chicago Reader* Jonathana Rosenbauma biti filmski kritik pomeni imeti forum: »Želim priti v stik z ljudmi, ki se strastno zanimajo za iste stvari in podajati si želim strast in interes, ki sta nam skupna. Ni se nam treba strinjati. *'Sebe rad vidim kot letalo in ne kot letališče,'* mi je v intervjuju nekoč rekel Jean-Luc Godard in sam mislim enako. Drugače povedano, v nekaterih primerih bi me veselilo, če bi me bralci uporabili za potovanje nekam, kamor hočejo sami, ne pa da imajo za končno destinacijo mene in to, kar imam povedati. Dialog prinese več od monologa, če le vsebuje več stališč, ne zgolj preprostega strinjanja. Seveda je res tudi, da poskušam s kritiko pogosto spreobračati gledalce v korist filmov in filmskih ustvarjalcev, ki so vseč meni, kar pomeni, da se nadejam, da bo nekatere stvari videl širši krog ljudi. A to ne pomeni, da se največ naučim od kritikov, s katerimi se strinjam, ali da nujno pričakujem, da bodo bralci moje mnenje sprejeli brez razprave ali debate. Kakor je predlagal Manny Farber, se pogosto pokaže, da je vrednotenje poslednji pomembni vidik kritike; še zlasti me prevzamejo tisti trenutki njegovega pisanja, ko ne vemo več, ali nekaj zasmehuje ali hvali. /.../ Nadalje je žal razširjeno mišljenje, da naj bi filmska kritika govorila o filmu in o ničemer drugem in bila tako omejena le na preproste porabniške nasvete – precej skopa in dolgočasna dejavnost sama po sebi. Preden sem sploh pomislil, da bi pisal filmsko kritiko, sem se imel dolga leta za pisatelja, in del izziva in

4 Revija *Cineaste* je predlani objavila Kritični simpozij mednarodne filmske kritike in k sodelovanju povabila najuglednejše filmske kritike vsega sveta. Izbor zanimivejših je v slovenskem prevodu objavila tudi revija *Ekran*, februar–marec, (34–41).

pomena pisanja o filmu je zame pogosto raziskovanje tematik, ki so s filmom povezane, na primer tema dokumentarca, roman, zgodba ali drama kot predloge igranega filma, kaj film govori o nekem času in prostoru, in tako naprej. Po mojem mnenju velja enako za druge vrste kritike in pravzaprav tudi za druge vrste pisanja,« je delo filmskega kritika obrazložil Jonathan Rosenbaum (2000: 38).

Definicijo filmskega kritika v slovenskem prostoru je zelo pragmatično postavil Nil Baskar, in sicer »filmski kritik je nekdo, ki na redni bazi – dnevni ali tedenski – v javnih občilih sporoča svoje mnenje o filmih.«⁵ Marcel Štefančič meni, da bi filmski kritik moral biti polihistor, kar bi se moralo odražati tudi v njegovih besedilih.⁶

V nadaljnjih poglavjih večkrat navajamo citate ali komentarje nekaj slovenskih filmskih kritikov, ki v slovenskem prostoru izstopajo kot »krojači« javnega mnenja (tako po načinu pisanja kot v odvisnosti od tiskanih medijev, za katere pišejo, in njihove naklade): Marcela Štefančiča smo izbrali zaradi velikega vpliva njegovih filmskih kritik ter unikatnega in svojevrstnega izraza, ki ga uporablja pri pisanju filmskih kritik, Nila Baskarja kot enega izmed predstavnikov piscev analitične oziroma esejistične filmske kritike v specializirani reviji, Zdenka Vrdlovca kot filmskega kritika in teoretika v eni osebi, Gorazda Trušnovca kot esejista, katerega filmske kritike se redno pojavljajo v tedenski *Delovi* prilogi *Polet*, Simona Popka pa kot cinefila, ki piše dnevno kritiko v resnem časopisu. Poglobljene intervjuje z njimi smo napravili za namen diplomske naloge, da bi teoretične nastavke podkrepili oziroma nadgradili še s praktičnimi. Z njihovimi citati oziroma komentarji zarisujemo tudi teren za kasnejšo analizo položaja filmske kritike v Sloveniji. Citati naj se torej osmišljajo oziroma razumevajo v kontekstu medija, za katerega pišejo omenjeni pisci (navedeno v opombah).

2.5 Značilnosti in elementi filmske kritike

V tem poglavju bomo na samem začetku filmsko kritiko glede na njen **subjektiven značaj** uvrstiti med novinarske zvrsti, nato bomo s pomočjo izjav posameznih kritikov poskušali

⁵ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁶ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

izpeljati model idealne kritike in na ta način predstaviti še druge karakteristike in elemente filmske kritike, ki nam bodo poleg tipologij, metodologij in doslej povedanega služili kot podlaga za analizo študije primera.

Filmska kritika ima *interpretativno funkcijo*, kar pomeni, da se v časopisih kaže kot subjektivno sporočilo; za *subjektivna sporočila* je značilno, da avtorji pristopajo k obravnavanemu predmetu, v našem primeru filmu, angažirano in so s svojimi mnenji v besedilu prisotni (Košir 1988: 57–66). Tako filmska kritika sodi v interpretativno zvrst, ki jo po Manci Košir (1988: 65) tvorijo: 1. komentatorske vrste, ki interpretirajo ozadje, 2. člankarske vrste, ki interpretirajo razmerja in 3. portretne vrste, ki interpretirajo osebe. Koširjeva klasifikacija novinarske zvrsti, ki jo tvorita dva tipa – informativna in interpretativna zvrst – izpelje iz funkcije novinarskih besedil. V interpretativno zvrst uvrsti zgoraj našete vrste, po definiciji katerih bi lahko filmska kritika imela kakšno lastnost izmed vseh treh. Klasifikacija je skratka nepopolna in nejasna. Kot sem že omenila, ima filmska kritika, vsaj v dnevnih časopisih, tudi informativno funkcijo, zato bi lahko postavili trditev, da je kritika žanrski hibrid, izpeljan iz obeh novinarskih zvrsti, informativne in interpretativne. Vendar pa je interpretativna funkcija filmske kritike primarna, saj kritik predvsem sodi o filmu.

Erjavec (1988: 131) je zapisal, da je problem filmske kritike »v njenem deklariranem nepreciziranju lastnega in subjektivnega značaja. Kritika je pisana individualno, ima pa istočasno nek splošen, širši značaj, ki presega mejo posamičnega in vstopa v območje posameznega in celo občega. To distinkcijo zakrivajo z načinom 'objektiviziranega pisanja', ki skuša delovati kot objektivna ugotovitev, se pravi neosebna, splošna in že kar scientistična resnica, ob kateri se vsak ugovor ustavi.« Z navidezno objektivno pozicijo pa kritika pridobi preveč ideološki značaj, ki navadno negira estetskega.

Na Erjavčevo ugotovitev lahko navežemo Trušnovčevo mnenje glede subjektivnosti filmske kritike. Trušnovec meni, da naj bi avtor samega sebe vpletal v kritiko čim manj, čeprav je kritika *per se* vedno in skoraj neizogibno subjektivna zadeva. »Bolj gre za to, da kritik na racionalen način razloži in pojasni svoje občutke, misli ter razumevanje logike in mehanizma konkretnega filma in umetnosti nasploh. Film kot medij deluje zelo instinktivno, zato je še posebej zanimivo racionalno analiziranje narave njegovega delovanja.«⁷

⁷ Intervju z Gorazdom Trušnovcem, filmskim kritikom tedenske Delove priloge *Polet*, preko elektronske pošte, 14. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Vrednotenje oziroma *sodba*, ki je zmeraj lahko le subjektivna, je verjetno najpomembnejši element filmske kritike, kar pravzaprav pove že samo poimenovanje (kritika). Avtor naj bi v kritiki razgalil svoje afinitete ali svoje averzije do filma ali filmske ideje. »Vsaka percepcija – pri kritiku in verjetno tudi pri drugemu gledalcu – je sestavljena iz dveh trenutkov. Prvi je popolnoma iracionalen, subjektiven – odločitev, da ti je film všeč, pa niti sam ne moreš razložiti zakaj. Drugi je analitična sodba, v kateri razmišljaš o elementih same filmske podobe, režiji, igri, scenariju in tako dalje,«⁸ je povedal Baskar.

Podobno glede subjektivnosti meni Štefančič: »Nič ni narobe, če vpleta avtor samega sebe v kritiko. Paziti mora le, da ne postane sam objekt kritike, vendarle gre za film! Sebe na vsak način lahko vplete v smislu ustvarjanja atmosfere, tega malo bolj subjektivnega, lahko tudi esejističnega *gonzo* pristopa, ki je nastal z ameriškim novim žurnalizmom v 60. Takrat je padla iluzija, da obstaja objektivno poročanje. Ne škodi, če je slog malo bolj literaren, saj se vendarle piše o velikih stvareh – o filmu.«⁹

Vrdlovec svojo subjektivno noto najbolj izrazi pri pisanju o angažiranih političnih filmih in ko ga »zbode« inovativnost: »Če česa podobnega še nisem videl, kar se sicer zgodi redko. In ker se to zgodi redko, se zadovoljiš z majhnimi trenutki. Kakor pravi Barthes glede fotografije, ki ima svoj studium in punctum – studium je kulturno pričevanje fotografije, punctum pa tisto, kar te zbode.«¹⁰

Avtor filmske kritike ne sme poskušati zadostiti različnim stranem, saj s tem izgubi svojo verodostojno noto, meni Popek: »Velikokrat se dogaja, da se kritiki nočejo izpostaviti. Nek film velja za mojstrovino, a jim ni všeč, vendar bodo napisali politično korektno kritiko. Tega se Američani niso nikoli bali. Pred časom sem ugotovil, da Scorsesejev *Taksist* pri Američanih sploh ne velja za blazno dober film, saj ga je večina pomembnejših kritikov argumentirano razsula, štirje so nakazali distanco.«¹¹ Kritik se ne sme konformirati in si privoščiti biti v svojih besedilih politično korekten, ampak mora vztrajati pri **transparentnosti**: »filme, ki so mu iracionalno všeč, naj poskuša upravičiti z analitičnim aparatom ali pristopom in odkriti, zakaj so mu ti filmi všeč in obratno: pri filmih, ki jih ne prenese, naj poskuša razmišljati, zakaj je temu tako. Drug primer je za bralce veliko manj

⁸ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁹ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

¹⁰ Intervju z Zdenkom Vrdlovcem, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Dnevnik*, 23. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

¹¹ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

zanimiv in jasno tudi kritik postane manj zanimiv in dolgočasen, če zapade v nek solipsizem in razmišljanje o lastni percepciji filma. Kritik pa vsekakor mora povedati, da mu je bil film všeč, četudi se z njim ne more poistovetiti, in ga zagovarjati ali obratno: nek film lahko zagovarjaš tudi, če ti ni bil všeč,«¹² meni Baskar.

Kritik bi moral v filmska kritiki **prepoznati elemente, ki jih navaden gledalec ne more** – »tako kot strokovnjak za umetnostno zgodovino ve veliko več od naključnega gledalca v Louvru; slednjega po vsej verjetnosti zanimata le Mona Lisa in Miloška Venera. Na sliki zna prepoznati, kaj je kompozicija, kaj je ikonografija in tako dalje. Film je bil vedno na spodnjih lestvicah po umetniških kriterijih,«¹³ zato se velikokrat obravnava kot nekaj, kar ni vredno analize.

Dolgoletni filmski kritik tednika *Chicago Reader* Rosenbaum, meni, da med lastnosti opazne filmske kritike sodijo **provokativnost, izvirnost, informiranost, angažma, čut za etiko in ideološki učinek, poznavanje snovi, občutek za podrobnosti, humor, dober slog pisanja, dovolj širok kontekst, občutek za to, kako film vpliva na nas**, medtem ko ga gledamo in po predstavi, ter **energija** (2000: 38–39). K Rosenbaumovem doslednemu seznamu karakteristik opazne filmske kritike dodajam še vprašanje, ki si ga mora zastaviti kritik, to je, kaj je želel avtor s filmom povedati, **sporočiti**. Sodba, kakršnakoli že je, mora biti podkrepljena z **argumenti**.

Katere elemente naj bi vsebovala dobra kritika, je odvisno tudi od **stila** ali **metodologije** posameznega kritika. »Pri branju filmskih kritik Mannyja Farberja dobimo občutek, da beremo film. Beremo ga lahko kot zelo elokventnega in zelo talentiranega gledalca, ki o vsakem filmu brez dlake na jeziku pove, kaj o njem misli, in pri tem odkriva zelo zanimive in poetične povezave. Pri Farberju težko rečemo, da gre za kakršnokoli metodologijo ali za kakršnekoli kriterije. Gre za zelo subjektivno kritiko, ki preseže osnovno vrednostno sodbo tako, da je kritika hkrati zelo eruditska in po intuiciji postane zelo zanimiva in kvalitetna.«¹⁴

Najpomembnejši element filmske kritike za Marcela Štefančiča je uvodni stavek: »Dobra kritika brez dobrega uvodnega stavka ni nič. V uvodnem stavku leži teža, saj je začetek del boja z okolico. /.../ Vsi, ki pišejo zastonj reklamo filmom, navadno niso ne vem kako dobri

¹² Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

¹³ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

¹⁴ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

pisci in se osnovnih zakonov dramaturgije ne zavedajo. Preprosto niso sposobni napisati stavkov, ki bi jih naslednji dan citirali. Kot filmski kritik moraš to narediti. Če to narediš v prvem stavku, še toliko bolje, saj tako dobiš pozornost in zmagaš v bitki z 'zastonjkarji'. Da se znaš pozicionirati, je danes eden izmed glavnih elementov filmske kritike. Pozicioniraš se lahko z replikami, rezimeji in podobnim, ki jih zastonj reklama in drugi publicisti ne morejo doseči. Danes se bojuješ z drugimi. Tako hude bitke še pravzaprav nikoli ni bilo. Ta bitka je nekaj novega. Ni sicer čisto stara, a če gledaš evolucijsko, skozi stoletja, je ta bitka nekaj relativno novega. Na to v glavnem filmski kritiki pozabljajo. Ne samo, da so slabši od filmov, ampak so slabši tudi od filmske reklame.«¹⁵

Idealna kritika bi morala preučevati oziroma podati kritiko **kinematografskih elementov** in **socialnopolitičnega konteksta**, v navadi pa je, da se filmski kritik posveča bolj enemu ali drugemu: »Vsak film zahteva svoj aparat. Lahko pa si izbereš aparat in imaš nek sistem, skozi katerega poženeš vsak film.«¹⁶ Način, na katerega bo avtor podal mnenje o obojem oziroma bo prepoznal kvalitete posameznih kinematografskih elementov in socialnopolitični kontekst, je navadno odvisno od osebnega pristopa avtorja.

Ameriška levičarska filmska kritika je omejena, ker si ves čas prizadeva, da bi družbene in politične vidike filma ločila od njegovih filmskih kvalitet in njegove vrednosti, ki jo ima kot umetnost in zabava. »Gre za nekakšno puritansko nezaupanje užitku, ki ga redno spremlja pomanjkanje zanimanja za formo,« je povedal Rosenbaum. V Evropi, kjer je živel skoraj osem let, je spoznal, da so bili kritiki z največ čuta za formo skoraj brez izjeme komunisti. »V tej deželi so komunisti in njihovi simpatizerji bolj vešč vsaj estetskega, če ne intelektualnega filistrstva, ki se nanaša na formo. Tovrstna tendenca se zdi pogosto povezana z osiromašenim čutom za to, kaj užitek sploh je; videti je, da latinski narodi hitreje ugotovijo in potem cenijo – in naredijo radikalen korak k odkritju – to, da je umetnost bliže igri kakor delu. V ameriški kulturi je to relativno vprašljivo stališče, kajti umetnost pogosto po nepotrebnem mešamo z imenitnostjo. Vendar pa je po mojem mnenju najboljša kritika tista, ki pokaže, kako naj se zabavam. In v nasprotju z nekaterimi razširjenimi predstavami, to nikakor ne pomeni, da se izogibam kakršnim koli moralnim vidikom« (Rosenbaum 2000: 38–39).

¹⁵ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

¹⁶ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Filmska kritika se realizira med poloma kritika oziroma njegove osebnosti in filma. Iz njune estetske in ideološke skladnosti se preko postopka refleksije izoblikuje kritika. Kritik se torej giblje med **estetsko** in **ideološko kritiko**. Filmu lahko prizna umetniško vrednost, vendar pa ga istočasno lahko ideološko odkloni. Navadno pa kritiki sintetizirajo oba elementa, saj ju tudi doživljajo sintetizirano (Erjavec 1988: 130–131).

Če se omejimo le na ideološkost filmske kritike, potem vidimo, da se izraža v **odnosu kritik – film**, pri čemer se ideologija kritika sooča z ideologijo filma. Tudi ideološki faktor je bistven element kritike, vendar se velikokrat estetski in ideološki faktor identificirata. »Kritika ima razvado, da večino ali celo vse elemente ideološke kritike podredi estetski kritiki, oziroma jo prikaže tako, zakrije ideologijo z estetskimi merili ter ji na ta način ukinja družbeno pogojevalni značaj« (Erjavec 1988: 131) – na ta način ji daje »videz večnosti« in jo prikaže kot »splošen družbeni normativ«, ki naj bi temeljil na teoretskih estetskih predpostavkah. »Na ta način se ideološki značaj večine kritike zakrije, saj se le-ta dvigne z ideološkega svetovnonazorskega območja ter se navidezno prelevi v element estetskega« (Erjavec 1988: 131). Večina kritik je po Erjavcu vseeno ideološko usmerjenih.

Kakor smo omenili že v prejšnjem poglavju, obstaja razlika med *dnevno kritiko* v dnevnikih, časopisih in drugih medijih ter *analitično* ali *esejistično obliko* filmske kritike v specializiranih revijah. V esejistični obliki se avtor loteva navadno enega aspekta. Popek, ki poleg kritik v dnevnem časopisu *Delo* objavlja tudi v reviji *Ekran*, kjer je nekaj časa tudi urednikoval, o razliki med dnevniško in kritiko v specializiranih revijah meni: »Najbolj dolgočasne so kritike, ki se želijo lotiti vseh aspektov hkrati. Pišejo na primer o igralcih, kako sta bili glasba in fotografija lepi. Deskriptivne kritike opisujejo, kaj se vidi na platnu – kar v principu vsi vidijo. Vsi vidijo, da je fotografija čudovita. S takšno kritiko se kaže predvsem nezanimanje, velikokrat pa tudi neznanje. Zame je predvsem pomembno, da poveš tisto, česar gledalec ne bo opazil ali pa ne zmore opaziti, saj se filmu ne posveča v tolikšni meri, kot nekdo, ki je strokovnjak na tem področju in od tega živi,«¹⁷ je Popek povedal o dnevni tedenski kritiki. Najboljši filmi so po njegovem mnenju večplastni in tako v njih vsakdo najde področje, ki ga zanima: »Ko sem pisal o Lubitschu za *Ekran*, sem se ga lotil skozi optiko njegovih židovskih korenin in skozi njegov eleganten slog, da bi nakazal, kako si skozi visoko proračunsko produkcijo še zmeraj lahko socialno ozaveščen in kritičen. Vsak razgledan pisec

¹⁷ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

bo znal izpostaviti stvari, ki ga zanimajo.«¹⁸ Za analitično (esejistično) formo filmske kritike, je bistveno, da razviješ svojo **idejo**, ne pa da bi se v tej formi pisanja loteval nekega splošnega standarda (igralci, fotografija). Pomembno je, da se postaviš v vlogo gledalca. Tekst mora biti spisan atraktivno, literarni slog mora pritegniti, še meni Popek.

Ker smo o posameznih elementih govorili ločeno po odstavkih, bomo še enkrat skušali povzeti karakteristike in elemente filmske kritike za nek bolj splošen uvid in tako koherentno zaključiti poglavje. Struktura in karakteristike se med seboj razlikujejo od avtorja do avtorja. Obstajajo filmske kritike, v katerih avtor prepozna le zgodbo. Filmska kritika izhaja iz predpostavke, da je film unikaten izraz, ki lahko izhaja iz umetnosti ali zabave. Idealna filmska kritika upošteva, da je zgodba način naracije. Če si zamislimo idealno filmsko kritiko, lahko kot njene najpomembnejše attribute izpostavimo: pripovedovanje zgodbe, vrednotenje izkušnje, ki jo kritik doživi ob gledanju filma, sledita element ideologije oziroma umestitve filma v socialnopolitični kontekst in element estetike oziroma filmske forme (ker je film unikaten izraz, mora avtor v filmski kritiki vrednotiti kinematografske elemente); kot moment fenomena naj omenimo še odnos med filmskim kritikom kot gledalcem in filmom.

2.6.1 Metode pisanja

Če hoče gledalec film doživeti na adekvaten način, se mora umetniškemu delu podrediti in pri tem – kolikor je to sploh mogoče – »izključiti« svoj analitični um, ki ga lahko spet »vklopi« po zaključku predstave. Ker pa je kritik videl že veliko filmov, to stori teže, in se tako analitičnega postopka objektivizacije loteva že med samo predstavo. »Kritik živi neko dvojno oziroma mejno življenje – kot gledalec in kritičen opazovalec – na žalost seveda ne simultano« (Erjavec 1988: 132).

O tem priča tudi Popkova izjava: »Velikokrat moraš pisati še isti večer, ko si film videl. Včasih delam zapiske med filmom, predvsem takrat, kadar se lotevam česa analitičnega, na primer eseja, ali kadar pišem knjigo. Ko film gledam, skušam uživati, kolikor film to dopušča. Navadno ne 'pišem v glavi.' Ideje se ti seveda porajajo, vendar si je včasih dobro tudi kaj zapisati, da ne uide iz glave. Če se lotevaš daljšega teksta, potem si moraš film v vsakem

¹⁸ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

primeru pogledati še enkrat in zapiske lahko delaš takrat.«¹⁹ Ravno nasprotno meni Vrdlovec, ki je mnenja, da je kritiko bolje pisati po prvem ogledu filma oziroma po prvem vtisu, pa tudi če ti spomin ponagaja.²⁰ Metode pisanja so odvisne od posameznega avtorja, filma, o katerem piše, in avtorjevih preferenc.²¹

2.5.2 Odnos filmski kritik – režiser

»Lok med režiserjem in kritikom je nesmiseln v toliko, da naj bi kritik pisal kritike, ki naj ugajajo režiserju obravnavanega filma. Če bi bil v poziciji tega režiserja, bi šel preko tega. Ne razumem, zakaj bi kritik moral z režiserjem sploh komunicirati, razen seveda na ravni intervjuja. Če je režiser inteligenten in se v intervjuju sooči s kritikom, ki je njegov film 'razsul', ga bo že deklasiral in v intervjuju razkril, da kritik nima pojma. Dandanes se intervjuje dela predvsem v marketinške – promocijske namene. Zelo redko naletiš na intervju, ki bi temeljil na predpostavki analize. 95 odstotkov intervjujev je narejenih, še preden film pride v redno distribucijo, z namenom filmske promocije. Režiser običajno govori floskule: kako je delal z igralci, kako se je lotil projekta. Kar mene osebno sploh ne zanima. Poglobljen analitičen intervju je žanr, ki skorajda izumira, pa tudi množičnih medijev sploh ne zanima več,« je povedal Popek, ki je včasih objavljala intervjuje za *Delovo Sobotno prilogo*, a so mu očitali, da so ti preveč strokovni in premalo poljudni. Nato je intervjuje objavljala le še v *Ekranu*, saj za dnevni časopis »sploh nima več smisla delati intervjuja ena na ena, ampak greš na tiskovno konferenco, ga posnameš, potem pa vsi mediji objavijo enak intervju. Ne vidim smisla, zakaj bi sto medijev objavilo intervju z enim režiserjem. Razumem režiserje, ki sovražijo dajati intervjuje, saj verjamem, da so naveličani dajati odgovore na ena in ista vprašanja, kar se predvsem kaže na festivalih. Ampak taka je pač logika industrije, takšne so marketinške strategije.«²²

¹⁹ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²⁰ Intervju z Zdenkom Vrdlovcem, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Dnevnik*, 23. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²¹ Glej prilogo, v kateri so objavljeni intervjuji.

²² Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Popek meni, da sta – tako pri ustvarjanju filma kot tudi pri pisanju o filmu – pomembna predvsem iskrenost in avtorski pečat – »Nima se smisla sprenevedati: 'joj, zdaj pa ta film velja za klasiko.' Če misliš, da ni v redu, to napišeš. Konec koncev imaš pravico interpretirati po svoje. Ta stil v ZDA zelo opazen, še zmeraj velja tradicija, kjer se kritiki med seboj napadajo glede filma. Tega v Evropi tako rekoč nimamo. Mogoče občasno v Franciji, ampak tam gre bolj za spopade med generacijami – 20 let so se med seboj bojevale različne šole, različni pogledi. To dela kritiški diskurz veliko bolj atraktiven, bolj življenjski. Ne gre le za neke suhoparne, akademske mantre okrog enih in istih konceptov, ampak gre za živ organizem, za dialog. Sploh ni pomembno, da se vsi strinjajo v vsem, lepota tiči ravno v nestrinjanju.«²³

Filmski kritik bi moral izhajati z etične pozicije, in sicer je filmski kritik dolžan obravnavati določeno delo, zlasti avtorski film, z nenehno zavestjo, da njegove vrstice sproti prebira avtor obravnavanega dela. Takšna, v svojem bistvu predvsem etična pozicija, naj bi nato v prvi vrsti delovala kot učinkovita varovalka pred pavšalnimi sodbami in leno površnostjo, kamor se vse preveč rada zateče beseda v zagati pred podobo, v drugi vrsti pa opozarjala, da gre pri kritiki (umetnosti) vendarle (in morda predvsem) za vrednotenje in pojasnjevanje določenega povsem človeško-intimnega nazora oziroma pogleda na svet, izraženega skozi specifičen medij filma. K etični poziciji filmskega kritika se bomo vrnili v poglavju o Sergu Daneyu in njegovi tezi o cinefiliji kot stvari etike ter načelom pisanja filmskih besedil kot imaginarnih dialogov z avtorjem.

²³Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

2.6 Med filmsko teorijo in filmsko kritiko

Filmska kritika in filmska teorija sta dve močno povezani veji, saj se vsaka na svoj način ukvarjata s fenomenom filma. V splošnem je teorija abstrakcija, kritika pa praksa. Če bi si umislili lestvico, bi čisto na dnu našli kritiško prakso, ki je bolj podobna reportaži kakor pa analizi. Naloga kritika je, da opiše film in ga oceni, dve dokaj preprosti nalogi. Na vrhu takšne lestvice pa bi bila filmska teorija, ki ima zelo malo ali sploh nič opraviti z dejanskim filmom – gre za intelektualno dejavnost, ki primarno obstaja predvsem zaradi same sebe in nima prav veliko veze z realnim svetom (Monaco 2000: 388–389). Med ekstremnima točkama lestvice se seveda nahajajo nianse.

Veliko pomembnih dihotomij vpliva na funkcijo in pozicijo filmske teorije. Monaco (2000: 389–391) izpostavlja tri:

1. Na prvo mesto postavlja kontrast med *praktičnim* in *idealnim* – med kritiko in teorijo.
2. Zelo povezan s tem je kontrast med *predpisovalno* (*preskriptivno*) in *opisovalno* (*deskriptivno*) teorijo in kritiko. Pri predpisovalni teoriji se teoretik ukvarja s tem, kakšen naj bi film bil, pri opisovalni teoriji pa, kakšen film je. Predpisovalna teorija je induktivna, kar pomeni, da teoretik najprej določi vrednostni sistem in nato ocenjuje filme glede na sistem. Opisovalna teorija pa je deduktivna, kar pomeni, da teoretik na podlagi vrednotenja filmov pride do zaključka o naravi filma. »Kritiki in teoretiki, ki 'predpisujejo', si navadno prizadevajo za evalvacijo: imajo močan sistem vrednot, filme logično vrednotijo glede na svoje zahteve.«
3. Najpomembnejši je kontrast med *teorijo* in *prakso*. Dejstvo je, da nobenemu režiserju ni treba študirati teorije, da bi ustvarjal umetnost. Do nedavnega je malo režiserjev sploh pokazalo kakršnokoli zanimanje za poznavanje teorije, pri ustvarjanju so zaupali le svojemu instinktu. Sčasoma je filmska umetnost postala bolj sofisticirana, »vzpostavil se je most« med teorijo in prakso. Veliko sodobnih režiserjev izvira iz močnih teoretskih temeljev. Od generacije Coppola, Scorsese in Lucas naprej, so celo hollywoodski studii polni magistrskih filmskih študij. Zanimivo pa je, da prav »hollywoodski stil, ki še zmeraj v veliki meri dominira filmsko zgodovino, ni nikoli ustvaril kodificirane teorije.«

2.6.1 Filmska teorija v filmski kritiki

Ali gre za cinefilski ali akademski tip pisanja, je odvisno od metodologije – prvi je značilen za teoretska pisanja, drugi pa za kritiško prakso.

Baskar meni, da si kritik ne bi smel privoščiti vztrajanja pri formalizmu: »Obstajajo poskusi sistematiziranja stvari. Veliko anglosaksonskih piscev si prizadeva, da bi filmsko teorijo približali kot vse socialne znanosti. Filmsko teorijo želijo približati naravoslovju in jo sistematizirati na način, da bi ji postavili jasne aksiome in jasno metodologijo, kakor da bi šlo za angleško sociologijo. Na drugi strani obstaja francoska tendenca, ki pisanje o filmu razume skozi vse zgodovine transgresivnih umetniških ali kulturnih gibanj, kakršna so nadrealizem, situacionizem in podobno, kjer je pisanje o filmu zmeraj kreativni akt. Anglosaksonski svet je veliko bolj nagnjen k temu in tudi zaslužen in hkrati kriv, da je filmska teorija v veliko primerih postala zelo akademska, statična in dolgočasna zadeva.«²⁴

Pri nas sta teoretska in kritiška praksa ločeni – obstajata strogo akademska in strogo kritiška misel; poznavanje filmske teorije je dobro in koristno zaradi izrazoslovja, ni pa neizogibno, meni Trušnovec: »Teorija je lahko do neke mere v pomoč predvsem pri analizi filma, sicer pa mislim, da gre za ločeni zadevi, ki imata pravico do avtonomnosti. Menim, da tudi tistega abstraktnega bralca, ki ga nagovarjam, teorija ne zanima, vsaj ne v tolikšni meri kot kritika oziroma recenzija, tako da jo v tekste vpletam bolj kot opombo ali zanimivost.«²⁵

Najboljši pisci kritiško in teoretsko prakso združujejo, vendar je takih bolj malo. Po Popkovem mnenju je pri nas znal oboje združiti le Zdenko Vrdlovec, ki sicer meni, da je poznavanje filmske teorije nujno, sicer pa lahko teorija »zamrzne stvar. Morda kakšen 'flashback' tu in tam.«²⁶

Filmski kritik mora biti seznanjen s filmsko teorijo, »tako kot je nujno poznavanje slovenskega jezika. Ampak ko pišeš filmsko kritiko, ti ni treba zraven razpravljati še o slovenskem jeziku. In ko pišeš o filmu, ti ni treba razpravljati še o filmski teoriji. Če si filmski kritik, se pač predpostavlja, da jo poznaš. Zato ti ni treba eksplicitno pozirati s tem. Ni ti treba

²⁴ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²⁵ Intervju z Gorazdom Trušnovec, filmskim kritikom tedenske Delove priloge *Polet*, preko elektronske pošte, 14. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²⁶ Intervju z Zdenkom Vrdlovec, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Dnevnik*, 23. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

stalno dokazovati, da si ogromno prebral. Kot filmski kritik je največ, kar lahko dokažeš, to, da si film videl in razumel bolje od tistega, ki bo film gledal in bral tvojo kritiko.«²⁷

Akademski misel ima navadno zelo kratek zgodovinski spomin. Akademiki se lotijo neke teze, obdelajo nek kanon, ogledajo si skupek filmov, ki jih nato lepijo na to tezo, onstran teze pa se njihovi interesi končajo (na primer, lotijo se feminizma v filmu in si na to temo si ogledajo deset filmov, onstran tega pa jih nič ne zanima).

»Težava je, če pri pisanju izdeluješ filmske ali estetske hipoteze in jih potem testiraš. Velikokrat si nato v skušnjavi, da pišeš le o filmih, ki potrjujejo tvoje teze. Dobro je, da na filmu ne preizkušaš le svojih tez. S tem se je ukvarjalo veliko piscev, na primer David Bordwell in Kristin Thompson sta preizkušala neoformalistično kritiko hendikepa, po katerem se vedno izbira samo filme, ki ustrezajo. Pisec naj bi skratka izdelal toliko fleksibilen aparat, ki bo še zmeraj konsistenten, vendar bo zmožen v vsakem filmu najti neko logiko. Vprašanje pa je, kako uspešen je lahko tak model. Težko je reči, kaj je v filmski teoriji relevantno, sploh danes. Filmska teorija je vedno na meji.«²⁸

Akademiki zelo radi »izrabljajo« film za razvoj in realizacijo svojega koncepta, saj je film »od vseh umetnosti 20. stoletja najbolj prikladna umetnost. Kar je precej očitno, sicer se ne bi zmeraj vsi nanj obesili. Poleg filma ima kvečjemu literatura enako težo – na enak način jo eksploatirajo. Pri likovni umetnosti je tega veliko manj, prav tako tudi pri gledališču.«²⁹ Tudi Štefančič meni, da je film »najboljši primer za vse. Prvič, ni se ti treba mučiti – pogledaš film. In drugič, vsi te razumejo, saj vsi vidijo veliko filmov. Sklicevati se na kipe, na neke znane knjige, je problem. Zato ker ljudje ne berejo knjig, ne gledajo kipov, pri tej klasični umetnosti so vsi malo bolj počasni, ker jih ne zanima toliko. Veliko lažje kot z literaturo je nek koncept pojasniti s filmom. Danes vsa teorija, vsa znanost gravitira k filmu.«

²⁷ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²⁸ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

²⁹ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

2.7 Cinefilija

Kot smo že omenili, nas (tako pri teoretičnem delu diplomske naloge, v katerem bomo postavili teren za kasnejšo analizo, kot tudi v analitičnem delu, kjer bomo ta tip pisanja proučevali tudi na študijskem primeru), zanima predvsem cinefilski tip pisanja o filmu, in sicer zaradi naslednjih argumentov: pri popularnem tipu pisanja gre predvsem za populistično, mehanično in predvsem propagandno obarvano pisanje – ta tip pisanja je pogojen z ekonomijo – v katerem umanjka sodba oziroma vrednotenje, teoretski in estetski tip pisanja pa je filmu neimmanenten in tuj.

V Aumontovi tipologiji pisanja o filmu smo omenili, da je študijski sistem predpogoj za ekonomijo filma. Kontinuiteto diplomske naloge ohranjamo s historično kontekstualizacijo fenomena cinefilije kot predpogoja za pisanje o filmu, ki za razliko od popularnega tipa pisanja filma ne obravnava le kot ekonomski stranski produkt in ga tudi ne izrablja za razvijanje teorije oziroma teoretskih konceptov, kot je značilno za teoretski in estetski tip pisanja o filmu, ampak se ukvarja s filmom samim.

V prvem podpoglavju bomo tako s pomočjo uvedbe pojma navadnega gledalca definirali cinefilskega gledalca, v drugem podpoglavju pa bomo postavljeno definicijo pojma cinefil nadgradili s predstavitvijo Serga Daneya, saj je eden izmed prvih, ki je resno razmišljal o elementu cinefilije. Pisanje o filmu je združeval z refleksijo o tem početju in ga vrednotil, kar bomo poskušali ponazoriti z njegovim razkritjem treh cinefilskih resnic. Poglavje o cinefiliji bomo zaključili s tremi zgodovinskimi cinefilskega manifestacijami.

2.7.1. Dva tipa gledalca

Teoretično bi lahko rekli, da obstajata dva tipa gledalca: navadni in cinefilskega gledalec. Navadni gledalec naj bi bil tisti, od katerega kino živi, cinefilskega pa tisti, ki živi v kinu, kadar pa ni v kinu, o filmu razmišlja in piše ali pa ga celo dela. Cinefil se od navadnega gledalca ni razlikoval le po tem, da »si je izbral kino za svoj drugi, ali, boljše, pravi dom (Truffaut in njegovi prijatelji so si ogledali po štiri do pet predstav na dan) in je svoje življenje skoraj

zamenjal s filmom, marveč tudi po tem, da je še vmesni čas med enim in drugim obiskom kina namenil razpravljanju in pisanju o filmu, kar pa je bila samo druga oblika njegove strasti, pasionantne ljubezni do filma« (Vrdlovec 1984: 43).

2.7.2 Serge Daney

Daneya označujejo za enega »najpreznejših in najbolj navdahnjenih filmskih kritikov« (če si izposodimo besede pri Raymond Bellourju). Predgovor k njegovim *Filmskim spisom* je Vrdlovec začel z Daneyevim citatom: »Film ni stvar kvalitete, temveč etike,« za katerim Vrdlovec takoj prida, da to ni teza kakšnega teoretika, temveč izjava nekega kritika, »le da v primeru Serga Daneya ne gre samo za mnenje ali stališče« (Vrdlovec v Daney 2001: 7).

Pascal Bonitzer je nekoč o Daneyu zapisal, da je bil »več, še nekaj drugega kot le kritik – iskalec in utemeljitelj morale, etike filma.«³⁰ Xavier Beauvois je zapisal: »Zapomnil sem si zlasti njegovo navodilo: 'Delati moraš kadre, ne pa slik, če hočeš zgraditi svojo etiko filma.'«³¹ Prijatelj Raymond Bellour je dodal: »Serge Daney je pri cineastu vselej iskal stil, ki bi bil njegova morala, morala njegove umetnosti.«³²

Daney je bil prvi, ki je mislil film skozi prizmo cinefilije (za kar je imel tudi historično možnost, saj je pripadal drugi generaciji cinefilov, ki so pisali za *Cahiers du cinéma*), pri tem pa se je zavedal svoje optike. V svojem kritičnem življenju ni veliki kritik nikoli postavil zametka filmske teorije, zato je naj tudi tu obvelja že uveljavljena oznaka cinefila: Veliki cinefil Serge Daney je vse od leta 1964 do svoje smrti 1992 pisal filmske kritike in eseje (s krajšim premorom po letu 68, ko ga je odnesel politični radikalizem) za *Cahiers du cinéma*, nato za dnevni časopis *Libération* in nazadnje za revijo *Trafic*, ki jo je sam ustanovil. Prvo besedilo o Hawksovem *Riu Bravu* so mu objavili pri osemnajstih, leta 1962. V svojem zadnjem odmevnem nastopu v javnosti, ko je 5. maja 1992 že izčrpan od bolezni (aids) v galeriji Jeu de Paume predstavljal drugo številko revije *Trafic*, je dejal: »Filmska revija je namenjena temu, da ponovno vidimo ali da sploh vidimo tisto, česar prvič nismo videli.« Manifestacija cinefilije Daneya spominja celo na »užitek afriških ljudskih pesnikov,« ki lahko

³⁰ Glej Vrdlovec v Daney 2001: 1.

³¹ Glej Vrdlovec v Daney 2001: 1.

³² Glej Vrdlovec v Daney 2001: 1.

»s pretiravanjem ali haluciniranjem priključijo nekaj, kar se lahko povrne, kar je lahko znova videno«. Daney meni, da cinefilija pripada oralni tradiciji, saj pravi: »Vselej se mi je zdelo nerazumljivo, da lahko ljudje gledajo filme. Ne da bi o njih govorili ... Stvari ne vidimo dobro, če o njih ne znamo govoriti.« Štiri dekade njegovega pisanja se danes berejo kot samoumevne etape na poti do nespornega statusa izjemnega filmskega interpretata. V šestdesetih sta z gimnazijskim sošolcem Louisem Skoreckijem delala intervjuje s hollywoodskimi legendami do prvih Daneyevih objav v francoskem filmskem mesečniku *Cahiers du cinéma*, ki je odigral ključno vlogo v zgodovini evropske filmske publicistike.

Naslednja Daneyeva etapa so sedemdeseta v redakciji *Cahiers du cinéma*, ki jih po zloglasni maoistični fazi tam nekje od leta 1974 »prevetrij« – s Pascalom Bonitzerjem, Michelom Chionom, Sergeom Toubiano in kolegi postavijo temelje tega, kar je postalo »sodobna francoska filmska teorija«. V osemdesetih se Daney iz mesečnega ritma *Cahiers* poda v dnevniški tempo filmskega urednika *Libération*, kjer najprej fascinira s celostranskimi filmskimi kritikami – lahko rečemo, da je na straneh pariškega dnevnika pisal, kot bi pisal za tednik: izjemno angažirano in osebno ter presenetljivo poglobljeno – nato začne filmska obzorja preizkušati s konkretnimi reportažami z vseh koncev sveta, konča pa z »mezdo za daljinca«, s televizijsko rubriko *Salaire d'un zappeur*. Zadnja etapa, devetdeseta, skrajšana na dve leti, pa ostanejo temeljno zaznamovana z Daneyevim oporočnim projektom, revijo *Trafic*, in posthumnimi knjižnimi izdajami njegovih spisov – leta 1993 izdajo *L'exercice a été profitable, Monsieur*, leta 1994 pa zbornik *Perseverance*. Najznačilnejši elementi spisov novovalovskega kritika so bili mešanje filmske z miselno razsežnostjo, poetično plavanje, pomikanje iz pejzaža v pejzaž, hipna melanholija, »dialog« z režiserjem, zdi se, kakor da Daney vstopa v film.

2.7.2.1 Tri cinefilske resnice

»Plodovit in luciden filmski publicist Serge Daney je v dolgi pripovedi o svojem cinefilskem življenju *Persévérance* razkril 'tri resnice', na katerih je temeljila cinefillija: 'moč očaranja', 'posnetek' in 'nujnost spektakla projekcije'. Prvo 'resnico' je ponazoril z Langovim *Moonfleetom* oziroma njegovim malim junakom, dečkom Johnom Mohunom, ki po Daneyu predstavlja model cinefilske fantazme: 'Deček hoče imeti očeta, izbere si ga in prisili, da se

vede kot oče, čeprav bi ta rajši počel kaj drugega... Deček se odloči, da bo sledil temu očetu, prav kakor se jaz odločam, da bom sledil Fritzu Langu'«³³ (Vrdlovec 1984: 43).

Po Daneyju je filmska moč očaranja prav to srečanje, kjer režiser povabi gledalca, naj sledi njegovemu filmu, in ga vodi skozi svojo zgodbo, ki nato postane »gledalčeva« zgodba. Cinefilija je bila samo način, kako se popolnoma prepustiti temu očaranju, neke vrste »zdrava bolezen«, katere simptom je bil, »da je ta svet tukaj že neki drugi«.³⁴ »Druga 'cinefilska resnica' je posnetek, ki daje vtis, da je filmska podoba neke vrste emanacija same realnosti; ta 'resnica' se zdi v protislovju s prvo, po kateri je filmska moč očaranja tolikšna, da 'ukine' samo realnost, toda to očaranje dolguje precej svoje moči prav vtisu realnosti filmske podobe. Tretja »resnica« je nujnost kinematografske predstave, toda za cinefilijo to ni bila le nujnost, temveč pravi ritual, ki je kino spremenil v tempelj, kjer je bilo gledanje filma skoraj religiozno dejanje« (Vrdlovec 1984: 44).

2.7.3 Zgodovinske manifestacije cinefilije

Če na cinefilijo kot ljubezen do filma, ki za cinefila prednjači pred vsemi ostalimi oblikami »spoznavanja«, v svoji najbolj patološki obliki celo »udejstvovanja v svetu«, gledamo v zgodovinskem smislu, lahko rečemo, da se je pojavila v treh historičnih manifestacijah.

Za prvo pojavno obliko cinefilije (čeprav je takrat še niso poimenovali s tem imenom) lahko štejemo navdušenje nad filmom v Franciji v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, ko so se poleg ustaljenih mrež takrat še izključno komercialnih kinematografov in še pred nastankom kinotek in filmskih muzejev začeli kot gobe po dežju pojavljati filmski klubi, ki so poleg predvajanja določenih tipov filmov (pod tem okriljem se je razcvetel francoski eksperimentalni oziroma avantgardni film dvajsetih let ter se je kot avtor, na primer, uveljavil Jean Vigo) navdušeno gojili tudi filmsko refleksijo – prav tu gre iskati tudi prej omenjene korenine pionirjev francoske filmske teorije, imen, kot so Luis Delluc, Germaine Dulac in Jean Epstein.

Z imenom cinefilija so svojo strast do filma oziroma filmske umetnosti eksplicitno opisali šele francoski novovalovci v 40. in 50. – o tem več kmalu.

³³ Serge Daney, *Persévérance*, 1994.

³⁴ Daney, op. cit.

Zgodovinsko tretji manifestaciji cinefilije (ki ravno te dni doživlja svoje teoretsko osmišljanje) je botroval izum videokaset in kasneje digitalnih filmskih nosilcev za zasebno rabo, ki so filmskim zanesenjacom nenadoma omogočili dostop do najskrivnejših kotičkov zakladnic filmske zgodovine in tako sprožili danes nadvse aktualen trend ponovnega vrednotenja in prevpraševanja obstoječih filmskih kanonov.

Cinefilija – kot prvič poimenovana s tem imenom in vzporedno s svojim rojstvom in razvojem že vrednotena – se je v Franciji pojavila 15 let pred pojavom tako imenovanega *novega filma* v 60. Kot način življenja in oblika kontrakulture je bila tesno povezana z delovanjem Francoske kinoteke (Cinémathèque française) ter sproščenim uvozom ameriških filmov. Cinefili so izbrali takrat omalovaževani film nasproti visoki kulturi, in sicer ameriškega nasproti francoskemu filmu.

2.8 Cahiers du cinéma

CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, C'EST JUSTE UNE IMAGE (Ne prava podoba, temveč prav podoba)

Jean-Luc Godard

Z zgoraj navedenim citatom je Pascal Bonitzer uvedel svojo študijo o *Cahiers du cinéma*, saj igra, kot bomo kmalu pokazali, ključno vlogo pri razumevanju pomena te revije.

Kar smo doslej povedali o cinefiliji in cinefilskem tipu pisanja kot edinim relevantnim za pričujočo diplomsko nalogo, je bilo prvič deklarativno v *Cahiers du cinéma*, francoskem filmskem mesečniku, kjer se je uresničevala politika cinefilije. V *Cahiers du cinéma* so film izčistili njegovih ekonomskih in teoretskih elementov, tako je nastal prostor za cinefilski diskurz.

Revijo *Cahiers du cinéma* so leta 1951 ustanovili André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze in Joseph-Marie Lo Duca, okoli nje pa so se zbirali mladi cinefili – Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer – redni obiskovalci kinoteke in kino klubov, ki so z očaranostjo nad ameriškim in razočaranostjo nad francoskim filmom razvili politiko avtorjev.

»*Cahiers* so bili vselej po svojem prepričanju na strani manjšine, pristaši obrobnega in tistega, kar bi Eisenstein označil z *zunaj-kadra*. V obdobju studiev je bila v manjšini narava, v obdobju scenarija – režija, v obdobju 'découpage' – globina polja.; da, Hollywood je bil v manjšini pri francoskem okusu v obdobju 'Tradicije kvalitete'. Zanimanje za montažo in za sovjetske izkušnje iz 20. let je bilo v manjšini v času popolnega kraljevanja Hollywooda ob koncu 60. let. Tudi teoretski delirij in levičarski voluntarizem 70. let in ekskluzivno povečevanje velikih marginalcev evropskega filma (Godard, Straub, Duras), ob tveganju zaprtosti, skleroze in celo ekonomske smrti revije, paradoksalno razkrivajo potrebo po nečem redkem, a tudi po živem filmu, po filmu *in progress*. Lahko da smo se zmotili, se slepili, otrpnili, spregledali pomembne filmske dogodke. Verjetno. Lahko, da smo bili krivični. Tisti, ki se ponašajo s svojo uredniško stanovitnostjo, se rogajo našim napakam, nimajo pojma, kaj pomeni zavračati sklicevanje na ime, izbrisati, preprosto premikati se, se pravi, spremeniti razpoznavni znak, z eno besedo – zapeljati.«³⁵ (Bonitzer, *Cahiers du cinéma* 1981: 15) *Cahiers* so bili »vselej na strani manjšine, pristaši obrobnega, da so torej afirmirali tisto, kar drugi niso znali ali hoteli opaziti, s tem kaže na to, da je odlika *Cahiers* – originalnost« (Vrdlovec 1991: 25).

»Če je treba ne glede na politične, ideološke in filozofske oscilacije najti konstanto v strategiji *Cahiers*, potem je ta konstanta v dejstvu, da smo dovolj ljubili film, da smo hoteli njegovo suverenost v zanj specifičnih oblikah, kot sta režija in montaža. Ker imamo radi film, verjamemo v njegovo specifičnost (tej ideji smo nasedli). Teorije o globini polja in zunanosti polja, ofenziva proti 'francoski kvaliteti', hitchcockovsko-hawksovska linija, 'politika avtorjev' niso nikdar želele biti kaj drugega« (Bonitzer 1981: 15).

Francoski mesečnik je bil zaslužen predvsem za dvoje: formuliral je pojem *filmskega avtorja* in »okrog« revije je nastalo filmsko gibanje, nova filmska *poetika*, znana kot *novi val* (*La Nouvelle Vague*). Filmski avtor in novi val – »oboje ima skupni imenovalec v *cinefiliji*, ljubezni do filma, ki je zahtevala njeno suverenost in jo našla v – režiji« (Vrdlovec 1991: 25). »Dejansko vse izvira od tod,« poudarja Bonitzer: »ideje morajo biti režijske ideje (Truffaut) ali ideje montaže (Godard), ne pa ideje dialogov« (1981: 15).

³⁵ Del Bonitzerjevega prispevka »Juste une image«, prevedenega tudi v Vrdlovec, Zdenko (1991): »Avtorji, avtorji...« *Ekran* (8), 25.

2.8.1 Politika avtorjev

Politika avtorjev (*la politique des auteurs*) je predstavljala nujno držo filmske revije *Cahiers*, osnovane na cinefiliji.

Lahko jo izpeljemo kot logično naslednjo stopnjo cinefilske politike – namreč, če se s pozicije cinefilije zazreš v film, se moraš v drugi fazi soočiti tudi z njegovim avtorjem, saj je prav avtor tisti, ki je odgovoren za unikatni avdiovizualni izraz. V diplomsko nalogo jo umeščamo kot nastavek za nadaljnjo vpeljavo kritike v slovenski prostor in sledenja francoskemu zgledu kritične države v zgodnjih fazah revije *Ekran*; bolj natančno pa jo predstavljamo predvsem zato, ker je pomenila silen premik v zgodovini filmske misli oziroma v kritični praksi in se je kot takšna obdržala še danes.

Politiko avtorjev definirajo kot smer oziroma gibanje v filmski kritiki, ki je vpeljala pojem avtorja, na mesto slednjega pa stopa režiser. Predstavljala je sestavni del novovalovskega gibanja – s politiko avtorjev so mladi francoski publicisti dali vedeti, da jih bolj kot žanrske, studijske in nacionalne pripadnosti zanimajo osebni, avtorski stili posameznih režiserjev.

Za programski tekst (»programsko politiko«) politike avtorjev je obveljal prispevek François Trauffaut »Določena tendenca francoskega filma«³⁶, objavljen v 31. številki *Cahiers du cinéma* leta 1954, v katerem Truffaut kritično napada »tradicijo kvalitete«, ki jo povezuje s »psihološkim realizmom« oziroma s filmi Autant-Laraja, Yvesa Allegreta, Renéja Clémenta in Jeana Delannoyja, češ, da so narejeni zaradi scenarija in so potemtakem »filmi scenaristov«. V programskem prispevku se grobo loti izumetničenosti in scenarističnega zmaličenja literarnih predlog in odtrganosti do življenja, za pozitivne zgled pa postavi neorealizem, dokumentarec, televizijo in ameriški žanrski film. Kot avtorje, režiserje z izvirnimi in drznimi idejami, navede Jeana Renoirja, Roberta Bressona, Jeana Cocteauja, Jacquesa Beckerja, Abela Gancea, Maxa Ophülsa in Jacquesa Tatija.

Prvi postulat politike avtorjev je, da »avtorji filmov niso tisti, ki jih pišejo, ampak tisti, ki jih realizirajo. Srce filma ni njegova vsebina, ampak njegova režija« (Bonitzer 1981: 15) Primat režije je pomenil prvenstvo misli v podobah nad verbalno mislijo, ki so ga glavni tvorci politike avtorjev – Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard – pripisovali nekaterim ameriškim režiserjem, predvsem Hitchcocku, F. Langu, V. Minnelliju.

³⁶ »Une certaine tendance du cinéma français« v originalu dostopen na spletu: nezumi.dumousseau.free.fr Za revijo *Ekran* (1991, (8): 26–27) ga je prevedel Zdenko Vrdlovec.

Na ta način so poudarjali, da se cineast lahko izrazi kot avtor tudi znotraj prisil producerskega oziroma studijskega sistema (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999: 427).

Politika avtorjev je zagovarjala določen formalizem; režiserje, ki jih je razglasila za avtorje, je imenovala izumitelje forme; »filmska forma pa opredeljuje tudi vsebino filma (Eric Rohmer: 'Metafizično globino je treba iskati v formi') oz. avtorjev 'pogled na svet', ki se izraža v njegovih filmih. Takšno stališče je lahko pripeljalo tudi do ugotovitve, da so vsi avtorjevi filmi dobri prav zato, ker so 'avtorjevi'« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec, 1999: 472–473).

»Famozna 'politika avtorjev' ni nič drugega kot odkrivanje in promoviranje cineastov z 'režijskimi idejami', uveljavljanje režije kot mojstrstva, 'avtorstva'. Izraz 'politika' je najbrž zadostno jamstvo, da v tej kritiški praksi ni šlo zgolj za pedagogijo estetskega okusa in gradnjo 'panteona avtorjev', marveč tudi za strategijo in taktiko boja za izbranega cineasta. Danes se že zdi samoumevno, da o Hitchcocku na tem ali onem koncu sveta izide vsaj ena knjiga na leto, ko pa so mu pri *Cahiers du cinéma* leta 1954 pripravili tematsko številko, je bil to skoraj kulturni škandal« (Vrdlovec 1991: 25). Namreč avtorji, ki so jih novovalovci povzdignili v »izumitelje filmske forme« so bili prej smatrani le za obrtnike, povezane z delovanjem producerskega oziroma studijskega sistema.

Tudi ustanovitelj revije *Cahiers du cinéma* in njen glavni urednik André Bazin, ki je sicer podpiral mlade kritike, je v politiki avtorjev videl nevarnost estetskega kulta osebnosti, pri katerem lahko pride do tega, da kritik, ki se ravna le po kriteriju izbranega avtorja, lahko hvali tudi film, ki si tega ne zasluži (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999: 473) .

Vendar pa so glavni zagovorniki politike avtorjev, ki so v določenem trenutku zamenjali pisalne stroje za kamere – Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard – spremenili pogled na filmskega avtorja; »prevzeli so idejo Jeana Cocteauja, da mora biti cineast, tako kot pisatelj, kompleten avtor svojega dela, torej tudi scenarist in avtor.« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999: 473) in »prevrednotili zgodovino svetovnega filma, ki je usmerilo pogled na formalne poteze režije Alfreda Hitchcocka, Howarda Hawksa, Johna Forda, Roberta Aldricha, Nicholasa Raya.

Politika avtorjev je spodbudila avtorski film v Franciji. Status avtorja so takrat v Franciji uživali le posamezni priznani pisatelji in umetniki, zato je v tem kontekstu politika avtorjev, ki je podeljevala umetniške kvalitete posameznim režiserjem, delovala provokativno. Prvi veliki preboj novega vala se je zgodil v Cannesu maja 1959, ko je Truffaut za *400 udarcev* (*Les Quatre cents coups*) dobil nagrado za režijo, drugi veliki preboj se zgodi leta 1960, ko

Godard pokaže svoj prvenec *Do zadnjega diha* (*À bout de souffle*), ki ga je samo v pariških dvoranah videlo 260.000 gledalcev. Vsaj toliko, kot so s svojimi filmi sesuvali dotedanji francoski film, so preuredili tudi pogled na filmsko zgodovino. »Zgodovinarji zgoščajo najbolj intenziven čas novega vala v vsega štiri leta (od začetka 1959 do konca 1962) in ugotavljajo, da je v tem času – zaradi snemalnih tehnik, zaradi specifičnega francoskega financiranja umetniškega filma, predvsem pa zaradi novovalovskega navdušenja – filme je posnelo kar 160 (!) novih cineastov.« (Pelko, 2005: 34) Mnogi od velikih avtorjev so naslednjih štirideset let delali vsak po svoje, »a radikalnost reza ostaja tako močna, da se sleherna prihodnja resna sprememba v filmski zgodovini hočeš–nočeš primerja prav z novim valom« (Pelko 2005: 34).

2.8.1.1 Politika avtorjev po ameriško

Kot zanimivost omenimo še ameriško razumevanje politike avtorjev.

Vse odkar je beseda 'avtor' postala del standardnega angleškega besednjaka v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih, se je okrog njenega pomena pletla zmešnjava. V francoščini auteur pomeni enostavno 'avtor' in ko je François Truffaut v sredini petdesetih v *Cahiers du Cinéma* začel oblikovati 'politique des auteurs' oziroma politiko avtorjev, je imel v mislih kritično politiko, ki je prepoznavala slogovne in tematske konstante, s katerimi so v svojih filmih operirali določeni režiserji. V svojih zgodnjih tekstih je Andrew Sarris to idejo preoblikoval v 'teorijo avtorja', ki je imela bolj malo ali nič opravka s politiko. Na tej točki se je začela zmešnjava, saj naenkrat ni bilo več jasno, ali gre za teorijo ustvarjanja ali zgolj gledanja/interpretiranja filmov. Ker se je večinski diskurz obračal okrog močnih hollywoodskih studiov, se je teorijo začelo brati kot način snemanja filmov z izhodiščnim pojmovanjem filma kot industrije. Načini branja in interpretacije filma (kot umetnosti) so postali domena akademskih filmskih študij, ki so se v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih šele začele vzpostavljati. Navzlic temu je priljubljenost francoskih idej o filmu prisilila ljudi v industriji, da so začeli razmišljati – (oziroma se vsaj pretvarjati, da razmišljajo – o filmu kot umetniški obliki, kar je nekaj, česar niso počeli vse od dvajsetih let dalje. V relativno kratkem času je v hollywoodskih filmih napis 'a film by', ki se je nanašal na

režiserja, postal nekaj običajnega; uporabo tega napisa so določali celo v pogodbah (Rosenbaum 2003).³⁷:

Ameriški fenomen Novega Hollywooda, subkulturne prevetritve studijskega sistema (financirane – kar je paradoksalno – s strani samega studijskega sistema v želji po ugajanju generaciji cvetja), ki se je spočel v 60. in razcvetel v 70. letih, je poleg lepega števila »pravih« avtorjev (Altman, Ashby, Boorman, Bogdanovich, Coppola, Hellman, Malick, Scorsese) proti svojemu izteku naplaval tudi plejado »avtorskih« imen, ki s francoskim kritiškim odkrivanjem politike avtorjev niso imeli prav nobenega opravka več. »Avtorji, pravi in lažni, so bili vključeni v veliko sarabando kina. Ideja geta... je nenadoma zastarela. Kar je delovalo na manjšinski način, je nehalo obstajati. Po zaslugi (kulturnega in komercialnega) zmagoslavja pojma avtorja /.../ se je politika avtorjev zreducirala le na promocijo 'podpisov',« je zapisal Serge Toubiana ob 40. obletnici revije *Cahiers du cinéma*« (v Vrdlovec 1991: 25).

2.9 Slovenci in Ekran

Revijo *Ekran* predstavljamo podrobneje, saj je v Sloveniji bila in ostaja središče filmske misli, katere razvoj se zrcali skozi razvoj revije. Zgodovinski razvoj revije in komentar le tega je za nas zanimiv tudi s stališča, da je revija nekoč združevala teoretsko, estetsko in cinefilsko pisanje, danes pa je v ospredju slednji tip pisanja.

2.9.1 Pred filmsko kritiko

Razvoj filmske kritike kot žanra je bil v Sloveniji močno povezan z razvojem filma oziroma statusom, ki ga je film imel nasproti ostalim umetnostim. Prvi zapisi, ki vsaj od daleč spominjajo na filmsko kritiko, se pojavijo komaj sredi 20. let prejšnjega stoletja – to so krajši prispevki v dnevnem časopisju, pogosto anonimni ali podpisani le z inicialkami. Avtorji so verjetno na ta način izražali zadržke do filma. Filmska umetnost je bila v nasprotju z

³⁷ Dostopno tudi na: <http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2003/1103/031121.html>.

gledališčem, literaturo in slikarstvom že od nekdanj podcenjena oziroma manjvrednostno konotirana. Dnevni časopisi so o dogajanju v kinematografih sicer poročali že pred drugo polovico 20. stoletja, vendar so kratki prispevki imeli bolj vlogo vsebinske napovedi in opisov prvih filmskih predstav kakor pa kritike. Omeniti velja tudi, da so bili ti prispevki v kar največji meri zgolj prepisovanje sorodnih zapisov iz takratnih dunajskih dnevnikov.

Eden prvih domačih poskusov utemeljitve filma kot umetnosti se je pojavil v katoliški reviji *Dom in svet*: Franjo Čibej je v prispevku »Umetniške možnosti kina« (objavljenem leta 1924) ugotovil, da ima »živa podoba« dejansko vse možnosti, da po slikarstvu in literaturi postane »tretje sredstvo za razširjanje vpogleda v svet in dušo«. Zanimala ga je predvsem estetska možnost filma, pustil pa je »odprto vprašanje, ali se bo kino tudi dejansko tako razgibal, kot je bilo položeno v njegovo bistvo«. Vprašanje je bilo namenjeno filmski kritiki, vendar pa kritike takrat še ni bilo (Kavčič in Vrdlovec 1999: 327).

2.9.1.1 Prvi zametki filmske kritike

Prvo slovensko filmsko knjigo z naslovom *Film, kultura – vpliv – zabava* je leta 1936 napisal in v samozaložbi izdal Franjo Aleš, ki je film definiral predvsem kot zabavo in ne kot umetnost. Proti koncu 20. let je začela izhajati revija *Ilustracija*, ki je s fotografijami in izvirnimi risbami filmskih zvezd, informativnimi in tudi kritičnimi prispevki, ki že kažejo na poznavanje kvalitete režije, scenografije in fotografije, medijsko utrjevala film kot popularno umetnost.

V 30. letih je filmska umetnost že resno ogrožala gledališče, iz katerega so se gledalci umikali v kinematografe. To je zadostovalo, da se je bolj prepričljivo kot filmska kritika afirmirala kritika filma, še posebej, ker so jo začeli pisati humanistični intelektualci v kulturnih revijah. Božidar Borko je v *Ljubljanskem zvonu* (1931) definiral film kot »nevaren in kvaren« kulturni pojav, ki med ljudmi širi »moralno manjvrednost« in je »skupaj z literarnim šundom, šlagerstvom in plesno manijo potuha lažni in polovični izobrazbi sodobnega meščanstva«, pa tudi »pripravno orožje velekapitala v razrednem boju«. Borkovi kritiki je leta 1937 sledila še moralna obsodba filma s knjigo *Problemi filma* jezuita Ignacija Lenčka, v kateri avtor pojasnjuje katoliški mladini okrožnico papeža Pija XI. o filmu: priporoča ji posnemanje dejavnosti ameriške Legije dostojnosti in preziranje »boljševiško propagandnih« sovjetskih

filmov. V nekaterih levičarskih revijah so se pojavljali posamezni prispevki, ki so jim prav sovjetski filmi navdihnili večjo naklonjenost do filma nasploh, to obdobje pa na področju filmske publicistike rešuje revija *Fotoamater*, ki je izhajala od leta 1931 do 1935 in prinaša prve strokovne prispevke (Kavčič in Vrdlovec, 1999: 327).

V *Fotoamaterju* so se pojavljali strokovni prispevki o filmu, ki so že znali vprašanja filmske tehnike povezovati z estetiko in se polagoma razvijati v strokovno utemeljeno filmsko kritiko. V času okupacije je štiri leta izhajala prva slovenska revija *Naš kino*, ki je objavljala predvsem nepodpisane prispevke, vsebine nemških in italijanskih filmov, vendar je v teh prispevkih šlo bolj za literarnovsebinske povzetke filmskih zgodb in ne za filmsko kritiko.

V Federativni socialistični republiki Jugoslaviji je film dobil nov status. Po vsej verjetnosti je v duhu leninske parole o filmu kot najpomembnejši umetnosti film postal ena izmed kulturnih prioritet. Jugoslavija je že prvo leto po vojni film nacionalizirala, v svojih republikah je ustanovila državna oziroma nacionalna filmska podjetja in institucije za formiranje in širjenje filmske kulture. Tako je bila leta 1946 v Ljubljani ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, kjer je kmalu nastal tudi filmski oddelek. France Brenk, predavatelj na tej akademiji, je leta 1951 po vzoru Balázseve Filmske kulture napisal *Zapiske o filmu*. V 50. letih je nacionalno distribucijsko podjetje Vesna film začelo izdajati revijo *Film*, »ki je kritiško spremljala tekoči spored, objavljala informativne pa tudi tehtnejše članke o posameznih režiserjih in filmski estetiki; v tej reviji je začelo izhajati tudi prvo slovensko filmsko zgodovinsko raziskovalno delo, *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do leta 1917)* Janka Travnica« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 328).

Pisanje o filmu se je v 50. medijsko sicer že precej razširilo in – glede na naravo medija – tudi diferenciralo, bolj specializirano v deset let izhajajoči reviji *Film*, bolj idejno in estetsko problemsko v kulturnih revijah in bolj površno v dnevnem časopisju, obenem pa se je v njem širil socialistični duh, ki je strogo ločeval med komercialnim in umetniškim filmom. Pisanje o filmu je bilo »bolj ali manj v znamenju »normativistične strogosti«, tako do zahodnih, »kapitalističnih filmov (pa naj je bil njihov uvoz še tako omejen), v glavnem izenačenih s komercializmom, kot do domačih (naj jih je bilo še tako malo), če niso bili dovolj »umetniški«, pri čemer se pojem »umetniškega« ni nanašal toliko na estetske, oblikovne, »obrtne« kvalitete kolikor na »ideološke« elemente (komunistične vrednote, NOB ipd.)« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 328).

Dejstvo, da je slovenski film nastal z državnim dekretom in da je vseskozi obstajal z državno subvencijo, namreč ne pomeni toliko, da je bil tudi idejno-estetsko dirigiran, kolikor pa pomeni, da je zaradi premajhnega trga fizično enostavno ne bi mogel obstajati. Res je, da slovenski film ni bil ravno disidentski, toda tudi ortodoksen – razen morda na začetku – ni bil. V desetih povojnih letih se je v ducatu filmov že pokazalo, prvič, da za njihovo umetniško naravo ni toliko pomembna posvečena tematika, kot na primer narodnoosvobodilni boj in revolucija, kakor pa notranja distanca do nje – distanca, ki vnaša kritične in dvoumne momente, estetske učinke filma; in drugič, da lahko v filmu kot v deklariranem imenu umetnosti nastane tudi komaj kaj več kot kič. Obenem nas lahko v okviru žanra preseneti nič manj kot umetnost, iz česar izhaja, da je problematično vsakršno apriorno ali ekskluzivistično ločevanje med visokim in nizkim, umetniškim in žanrskim oziroma komercialnim.³⁸

Znotraj okvirja debate o filmu kot konstitutivnem elementu narodove (revolucionarne) zavesti nahajamo tudi zametke razprave o slovenskem filmskem scenariju, kjer so si nasproti stale težnja po prenosu temeljnih literarnih del na filmsko platno (kot nekakšna vnaprejšnja garancija umetniškosti filma), (delegirana) potreba po »iskanju in odkrivanju notranjega obraza sodobnega socialističnega človeka« in preprosto dejstvo, da je film tudi v socialističnem okolju še vedno stvar ekonomskega izračuna. Dilemo ironično razrešuje pisatelj in scenarist Vitomil Zupan: »Za scenariste, ta neogibna zla, ni sramotno pisati kavbojke za ljubi kruh, sramotno je zanje pisati scenarije iz sodobnega življenja – z glavo v pesku« (v Vrdlovec: 1988: 120).

Nove perspektive slovenskega filma so bolj kakor filmski kritiki zaznali literarni teoretiki in filozofi. Janko Kos je v politično anatemizirani in kasneje tudi prepovedani reviji *Perspektive* (1961/62), v razpravi *Perspektive slovenskega filma*, ugotovil, da film v svetu obstaja kot množična kultura in – v delih nekaterih avtorjev, kakršni so Antonioni, Bergman, Fellini, režiserji novega vala – kot moderna umetnost. Za slovenski film pa je ugotovil, da nima materialnih pogojev, da bi se razvil kot množična kultura in bi bilo bolje zanj, če bi poskušal doseči moderno umetnost – vsaj do tiste mere, kot se je v Sloveniji uveljavila že v drugih umetnostih, kakor pa da »razkol med mass culture in moderno umetnostjo« premaguje s »sredinsko potjo, ki se končuje v konservativnem epigonstvu, v idejnem eklekticismu in stilni amorfnosti.«³⁹

³⁸ Pogovor z Zdenkom Vrdlovcem, Ljubljana, 21. 2. 2006

³⁹ Pogovor z Zdenkom Vrdlovcem, Ljubljana, 21. 2. 2006

V filmu Boštjana Hladnika *Ples v dežju* (1961) se je modernizem vendarle dovolj dobro uveljavil tudi v slovenskem filmu, sicer ne tudi za Tarasa Kermaunerja, ki je v slovenski filmski publicistiki prav tako v prvi relevantni razpravi o novem valu (objavljeni tudi v *Perspektivah* 1962/63, št. 27; naslov: *Idejnost filmskega novega vala*) razčlenil njegovo idejnost. Očitno je, da je evropski filmski modernizem zainteresiral vsaj nekatere slovenske intelektualce, ki so ga poskušali teoretsko umestiti v splošni kontekst sodobne umetnosti, kjer pa film več ni dosegal povsem zadovoljujočega efekta. Za slovenski film so predvsem ugotavljali, da je »zamuja!«⁴⁰

Taras Kermauner tako v prispevku *Sodobna tematika v slovenskem filmu* (1966: 458–463) piše, da je slovenska filmska produkcija začela v času, ko sta socialni realizem in socialnopolitična angažirana umetnost že prehajala v ozadje, pa se je socialistični realizem poslovil od naše zgodovine. Ko se je v literaturi in umetnosti začelo »obdobje deziluzije, družbene kritike, novih pojmovanj družbe«, je bil film »spet prepozen« oziroma je »odvrigel temo družbene odgovornosti«.

2.9.2 Revija Ekran

Kot zapišeta Kavčič in Vrdlovec (1999: 328) se za slovensko filmsko kritiko in publicistiko v 60. začne povsem druga zgodba, na eni strani povezana z »liberaliziranim uvozom zahodnih filmov«, na drugi pa z izhajanjem filmske revije *Ekran* ter »povečanim zanimanjem intelektualcev za film v njegovih modernističnih oblikah«. Seveda pa je povezana tudi s slovenskim filmom. Simon Popek je povedal, da je bila revija *Ekran* »edina centralna točka, kjer so bili premiki opazni. Težava v Sloveniji, ki žal ostaja še danes, je, da je bil *Ekran* vedno edina strokovna revija ali pa medij, kjer je sploh obveljala neka uredniška politika.«⁴¹

Revija za film in televizijo *Ekran*, ustanovljena na pobudo predsednika Sosveta za film in televizijo, znanega slovenskega filmskega publicista Vitka Muska, je začela izhajati oktobra 1962 v žepnem formatu velikosti 14 x 21 centimetrov. V uvodni besedi je bila predstavljena kot naslednica treh dotedanjih filmskih časopisov – *Filmskega vestnika*, *Filma* in *Filmskih*

⁴⁰ Pogovor z Zdenkom Vrdlovcem, Ljubljana, 21. 2. 2006

⁴¹ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

razgledov – in v okoliščinah, ki so »narekovale« njen nastanek: povečan obisk kina – »19 filmskih predstav na vsakega Slovenca letno« – široka mreža kino klubov in vpeljava rednega pouka o filmu v šole. Prvi glavni urednik je bil takrat Vitko Musek, odgovorni pa Toni Tršar. V kolofonu prve številke je bil omenjen tudi uredniški odbor, a brez imenovane sestave; v drugem letniku pa tudi odgovorni urednik ni bil več naveden.

Na podlagi statuta Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije in v skladu z Zakonom o tisku je predsedstvo Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije na svoji seji dne 17. februarja 1971 sprejelo sklep⁴² o ustanovitvi revije *Ekran*, v katerem so pod tretjo točko navedene osnovne naloge *Ekрана*:

- da posreduje kvalitetno gradivo bralcem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo in oblikovanjem filmske in televizijske kulture našega človeka;
- posreduje izkušnje oblikovanja estetske kulture človeka s posebnim ozirom na film in televizijo;
- da skrbi za kvaliteten razvoj filmske publicistike na Slovenskem;
- da prispeva k oblikovanju estetskih kriterijev filmskih ustvarjalcev – amaterjev;
- da posreduje in obravnava filmsko in televizijsko problematiko ter objektivno obvešča javnost o dogajanju na teh področjih doma in po svetu.

»Razmere v širšem kulturnem družbenem kontekstu so bile takšne, da je bila filmska misel nekje v ozadju in v primeri z ostalimi humanističnimi vedami močno zapostavljena, in tako se je pokazala potreba, da nova revija ne streže zgolj praktičnim interesom filmskih klubov in upravnikom kinematografov, ki so želeli čimbolj strokovno in praktično informacijo o novih filmih, marveč razgrinja na svojih straneh tudi širše zasnovano problematiko, ki bo postopoma lahko zainteresirala tudi širši krog javnih in kulturnih delavcev ter z njihovo pomočjo prispevala k oblikovanju podobe slovenske filmske proizvodnje, predvsem pa bogatila slovensko misel o filmu,« sta okoliščine nastanka revije opredelila Toni Tršar in Denis Poniž (1972/1973: 418) ob izidu stote številke revije.

Ekran je bil zastavljen kot mesečnik. Prvi letnik je prinesel tri številke, ki predvsem odkrivajo evropski moderni film. S portreti posameznih cineastov – Antonioni, Bergman, Renoir, Dreyer, Hitchcock idr.; prevodi nekaterih Bazinovih besedil; predstavitevami nacionalnih

⁴² Sklep v celoti objavljen v *Ekranu*, 2002, 7–8, 4

kinematografij – češke, poljske idr.; žanrov – vestern, grozljivka, znanstvenofantastični film itn.; novih filmskih gibanj – ameriški underground, cinéma vérité in podobno; in kritikami, ki so vendarle začele obravnavati bolj film sam kot pa razlikovanje med filmom in drugimi umetnostmi, je *Ekran* vpeljal model, ki se je kljub menjavam generacij urednikov in kritikov obdržal še naslednja desetletja ter se prevetрил šele pred dobrim letom, ko je Ekran tako po formi kot vsebini napravil opazen premik k dostopnosti in posledično izkazal željo po doseganju širšega bralstva.

Za 60. je bilo v *Ekranu* značilno posnemanje *politike avtorjev*, ki so jo formulirali pri *Cahiers du cinéma*. Pisci so detektirali in zasledovali velike avtorje od Antonionija do Hitchcocka, vendar je šlo vseeno za zelo konvencionalno kritiko filmskih avtorskih opusov, estetik in poetik; lahko bi celo rekli, da je bila ta filmska kritika precej blizu literarni kritiki.

Okoliščina, ki je zaznamovala sredino 60. in vplivala na orientacijo revije je bilo stanje v slovenskem kulturnem prostoru: »Stanje v domači filmski proizvodnji na eni strani, hkrati pa konstantno nerazumevanje in konservativnost pri ocenjevanju filmskega dogajanja s strani dobršnega dela slovenske kulturne javnosti je nujno sprožalo željo in potrebe po večjem učinkovanju revije v slovenskem kulturnem prostoru. Posledica tega je bila nujna preorientacija od namenskosti, utilitarnosti k večji polemčnosti. Drugače povedano, številni tuji materiali, ki smo jih dotlej ponatiskovali v reviji z željo, da bi posredovali filmskim klubom in vsem, ki jim je filmska kultura delovno področje, materiale iz najboljših svetovnih revij, so morali odstopiti mesto domačim sestavkom« (Tršar in Poniž 1972/1973: 419).

V drugi polovici 60. let je nastopil kritiški višek generacije, ki je revijo začela, čas pa je v domačem prostoru zaznamoval pojav »novega jugoslovanskega filma«, njegova afirmacija in njegov hipni in kratkotrajni prodor v svet. Glavni dogodek letnika 1967 je »nedvomno odkritje 'novega jugoslovanskega filma' na puljskem festivalu oziroma *Zbiralcev perja* A. Petrovića, *Prebujanja podgan* Ž. Pavlovića, *Ljubezenskega primera ali tragedije uradnice PTT* D. Makavejeva, *Praznika* Đ. Kadijevića in *Malih vojakov* Bate Čengića; na tem festivalu sta bila prikazana tudi slovenska filma, Pogačnikovi *Grajski biki* in Klopčičev *Na papirnatih avionih*, ki pa nista spodbudila tolikšnega kritiškega navdušenja« (Vrdlovec 2002: 6).

O »jugoslovanskem novem filmu« so pisali: Vitko Musek, Toni Tršar, Branko Šömen, Janko Kos, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec, Lado Kralj, Dušan Stojanović, Ingo Paš, Denis Poniž, Taras Kermauner in Niko Grafenauer. »Jugoslovanski novi film« je spodbudil poglobljene filmske analize, v katerih so kdaj pa kdaj odmevali eksistencializem, fenomenologija in Heidegger.

Kot izviren primer »heideggerjanščine« lahko citiramo Inga Paša: »To pisanje odprto bistvu je kot nič. V njem mora temeljni nič kot bistvo jugoslovanskega filma naprej postati očiten, da bi se ta film v svojem bistvu šele mogel bistveno zastaviti, in sicer v vpraševanju – katerega pomen tukaj že ne moremo več misliti – samega bistva filma kot bistva stvarnega«⁴³.

V poglobljenih filmskih analizah je odmevala predvsem družbena kritika, saj je bil del »novega jugoslovanskega filma« zaradi svoje »antidogmatičnosti« in ideološke izzivalnosti (Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Puriša Đorđević in drugi) politično ožigosan kot »črni val«. Posledice te družbene anateme pa so bile tudi težave z javnim prikazovanjem nekaterih filmov oziroma javna prepoved prikazovanja nekaterih filmov.

»Črni val« je Jugoslavijo pretresel z nastopom mlajših režiserjev z avtorskimi ambicijami v šestdesetih in sedemdesetih. Stare filmske vsebine so zamenjale nove, pogumnejše. V film je vstopila neolepšana realnost. Protagonisti so spregovorili v dialektu in psovali. Kritično distanco do uradne ideologije in njenega dogmatizma so izražali z metaforami in rebusi. Režiserji so se lahko neomejeno gibali po vsem jugoslovanskem prostoru, posledično so se rojevale zelo bogate in raznolike tematike. »*Ekran* je bil takrat edini medij v Jugoslaviji, ki je odprto podpiral to odpadniško strujo jugoslovanskega filma, ki je bila zelo kritična do družbe – ves postenobejevski ideološki aparat je jemal bolj z distance. Takrat je bil *Ekran* dejansko najpomembnejši medij – v svoji zgodovini je igral najpomembnejšo vlogo.«⁴⁴ S pisanjem o prepovedanih filmih je *Ekran* jasno deklariral svojo politično držo, kar v tistem obdobju ni bilo zanemarljivo. V *Ekranu* so tedaj sodelovali filmski kritiki, teoretiki in cineasti iz nekdanjih jugoslovanskih republik, nekateri slovenski sociologi, filozofi, literarni teoretiki in pisatelji ter kritiki iz dnevnega časopisja. Ob portretih tujih avtorjev (na primer Godarda, režiserjev češkega novega vala), se pojavijo tudi študije o tedaj vodilnih slovenskih cineastih, Boštjanu Hladniku (Janko Kos) in Matjažu Klopčiču (Marjan Rožanc, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec).

V začetku 70. se je v reviji razvila debata o jeziku, toda ne toliko o filmski govorici – semiologija tedaj v *Ekranu* in slovenski filmski kritiki na splošno ni bila priljubljena – kakor pa o jeziku v filmu. Šlo je za vprašanje, ali naj v filmu govorijo knjižni ali pogovorni jezik, toda to vprašanje je šele skozi ideološko kritiko dobilo tudi filmsko rešitev. Tako je Taras

⁴³ Povzeto v *Ekranu*, 2002, 7–8, 6

⁴⁴ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Kermauner trdil (1972: 230–233), da je slovenski jezik »neuspešen in pomanjkljiv«, ker si je izposojal svoj jezik pri gledališču. Za gledališko izreko pa velja, da je bila v obdobju nacionalnega formiranja »kodeks, po katerem naj bi se ravnali vsi Slovenci; bila je vrhovni zakon naroda«. Po komunistični revoluciji, ko je kulturniško elito zamenjala politična, je »stalinistična ideja o narodu kot enotnem ljudstvu nadaljevala prejšnji nacionalni odnos do jezika«, se pravi, da ravno tako ni spodbujala jezikovne diferenciacije. Za film, ki podaja konkretne realne ljudi, je lahko uporaba zborne izreke, »umetnega nacionalnega jezika«, pogubna, »gledalec se s takšnim jezikom ne more identificirati«, še posebej, ko funkcija jezika ni več »prebujanje nacionalne zavesti«. In od tod sklep, ki je relevanten tudi za filmsko estetiko – da je uporaba pogovornega jezika v filmu ne le nujna zaradi »narave samega medija«, ampak je hkrati tudi »kulturnopolitično dejanje«, kolikor se vpisuje v »težnje domače kinematografije in literature, ki destruirajo in nihilizirajo slovensko umetniško in civilno realiteto«.

Literarni teoretik Dušan Pirjevec je v razpravi »Krizo« (1973: 261–267) nastopil bolj filozofsko in radikalno: »Filmska beseda bi morala biti nema«, to pa zato, ker naj bi se v govorici prenašala ideologija, medtem ko bi bila »podoba sama«, ki naj »vsiljuje prisotnost stvari«, prej ontološka – vendar verjetno bolj v heideggerskem kot pa bazinovskem smislu.

To debato je iniciral pisatelj in slovenski scenarist Marjan Rožanc v prispevku »Filma še nimamo«. V tem prispevku poda argumente, da je zaradi »humanistične strukture zavesti« – ki povezuje umetnost z moralo, ideologijo in politiko in katere formalni izraz je literatura – sredstvo filmske proizvodnje veliko bolj »pisalni stroj kot pa filmska kamera in montaža«.

Debata se je razvila prav v zvezi s filmi, ki so resda adaptirali literarna dela, vendar so obenem uvajali svojo »avtorsko poetiko«.

Ta je našla nekaj zagovornikov med mlajšimi kritiki (Aleš Erjavec, Tone Frelj, Peter Kolšek, Denis Poniž in Vasko Pregelj). Le-te je bolj kakor filmska teorija zanimala moderna umetnost *per se*, morda bolj literarna kot kakršnakoli druga. V povezavi s cinefilijo, ki so jo spodbujala tedaj še vedno živahna (»avtorska«, levičarska, »novohollywoodska« in podobno) dogajanja v svetovnem filmu, se je porajalo dovolj strastno, privrženo in lucidno pisanje o filmu, ki se je poskušalo tudi reflektivno opredeliti kot »umetniška kritika«.

V drugi polovici 70. se pojavi nova generacija kritikov, bolj cinefilska in filozofsko bolj podkovan, ki se je »šolala« v kinoteki in ob branju ameriških in evropskih filmskih revij, še posebej francoske *Cahiers du cinéma*. Jože Dolmark, Silvan Furlan in Zdenko Vrdlovec so po

vzoru *Cahiers du cinéma* v *Ekranu* poskušali zagotoviti večjo navzočnost filmske teorije, najprej s prevajanjem ruskih formalistov, nato pa francoskih semiologov – filma so se lotevali s strukturalističnimi prijemi filma kot jezika. Kmalu je prišlo do navezave na lacanovsko psihoanalizo, ki se je okrepila z nekaterimi novimi kritiki (na primer z Bogdanom Lešnikom) in zlasti s filozofom in velikim ljubiteljem Alfreda Hitchcocka, svetovno znanim lacanovcem Slavojem Žižkom. Skratka, filmska kritika (vsaj tista, ki se je uveljavila v *Ekranu*) se je poskušala bolj opirati na filmsko teorijo, kar med drugim pomeni, da se je prepuščala »tokovom« iz humanističnih vej (npr. filozofija, literarna teorija in psihoanaliza), ki so pritekali v filmsko refleksijo in jo širili, diferencirali in specializirali. Pisalo se je o filmskem diskurzu, o analizi filma kot jezika, kot mita skozi aparat francoskega strukturalizma. Do filma se je pristopalo skozi lingvistiko, psihoanalizo, strukturalizem.

Po Popkovem mnenju se je v 80. izoblikovala najmočnejša generacija: Stojan Pelko, Slavoj Žižek, Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan in tako dalje, ki so spet »potegnili« v film. »Film je bil takrat – čisto na akademski ravni – zelo modna stvar. Vsi so se hoteli ukvarjati s filmom. Antropologi, filozofi, sociologi. Njihovo pisanje je sovpadalo z evropskim trendom, še posebej s tradicijo francoske misli, ki se je naslanjala na strukturalizem.«⁴⁵ Vzpostavila se je tudi druga vrsta filmske refleksije – pri pisanju je bil film velikokrat izhodišče za povsem druge stvari. Bojan Baskar, Jože Vogrinc, Rastko Močnik in podobni so pristopali do filma iz drugih smeri in film uporabljali kot ilustracijo tez s humanističnih področij, iz katerih so sicer izhajali.

Že ob koncu 70. se je *Ekran* začel ukvarjati tudi z bolj marginalnimi filmskimi formami (na primer z eksperimentalnim filmom), ukvarjati se je začelo z vprašanji, kakršni sta na primer vprašanje spola v filmu ali vprašanje politike postkolonializma. Filmska refleksija se je začela odcepljati od preprostih načel politike avtorjev. V *Ekranu* so odprli tudi nekaj novih poglavij, v katerih so začeli sistematično preučevati nekatere filmske pojme (analogija, avtor, diegeza, globina polja, gledalec, kader) in žanre (glasbena komedija, film *noir*). Izdajati so začeli tudi monografske študije o posameznih cineastih (Chaplin, Melville, Tati, Pialat, Aldrich, Coppola) ter odkrivati oziroma razkrivati zgodovino slovenskega nemega filma.

Revija je v 80. pod vplivom semiologije, althusserovskega marksizma in lacanovske psihoanalize intenzivneje spremljala filmsko teorijo in začela prirejati mednarodni kolokvij filmske teorije, poimenovan Jesenska filmska šola, ki je vsako leto obravnaval določeno

⁴⁵ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

tematiko (med njimi: avtor, žanr in gledalec, montaža, literatura in film, filmska komedija, film osemdesetih, teorija filma). *Ekran* je tedaj ustanovil tudi svojo knjižno zbirko Imago, v kateri so izhajali zborniki predavanj z Jesenske filmske šole, pozneje je izdajanje prevzela Slovenska kinoteka.

V začetku 90. je nastopila bolj »neizrazita, vmesna faza«. *Ekran* je želel v skladu s splošnimi trendi na področju publicistike postati mesečnik: »Skušal se je bolj približati bralcu, postal je lahkotnejši. Zdržal je kakšno leto. Potem se je oblikovala naša generacija v sredini 90. Vračali smo se bolj k zgodovinskemu in manj k filozofskemu oziroma psihoanalitičnemu pogledu. Kot so tedaj rekli nekateri člani: začeli smo pisati o filmu in ne toliko okrog filma.«⁴⁶ Čeprav so se obdržali temelji francoske publicistike, pa bi lahko rekli, da se je pisanje v splošnem začelo bolj nagibati k ameriški tradiciji pisanja. V začetku devetdesetih je revijo prevzel Stojan Pelko, nasledil ga je Simon Popek, ki je na *Ekranu* urednikoval osem let. Še naprej se je pisalo o avtorskem filmu, nekaj več posluha pa se je v njem našlo tudi za žanr ter nova, prebijajoča se imena svetovne in domače filmske scene, s posebnim poudarkom na režiserjih in filmih, ki pišejo sodobno zgodovino filma.

Vsebinsko in oblikovno uredniško (leta 2005 je urednica postala Nika Bohinc) prevetren *Ekran* še naprej ostaja zvest tradiciji angažiranega, resnega in odgovornega pisanja o filmu. Kot trend, ki se je vzpostavil v zadnjih letih, pa lahko opazimo, da *Ekran* deluje veliko bolj fragmentarno, kakor včasih. V »zlatem obdobju« revije (v 60. letih) se je tako na primer že iz branja posamičnih prispevkov zdelo, kot da pisci med seboj vzpostavljajo dialog, česar danes v *Ekranu* ne opazimo več.

⁴⁶ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

3. Filmska kritika v slovenskem prostoru

V analitičnem delu diplomske naloge bomo najprej povzeli do sedaj opravljene raziskave v zvezi s pisanjem o filmu in filmski kritiki, ki jih bomo sproti komentirali na podlagi opravljenih raziskav za pričujočo diplomsko nalogo – spremljanja filmsko kritiškega pisanja v resnih dnevnih časopisih od januarja 2006 do julija 2007 (*Delo*, *Dnevnik* in *Večer*), tedenskih prilogah *Polet* in *Vikend*, tedniku *Mladina* in reviji *Ekran*. Propagandno obarvanih kritik v rumenem tisku nismo spremljali, saj nas, kot smo že večkrat omenili, zanima predvsem cinefilski tip pisanja.

Seveda obstajajo filmskokritiške rubrike tudi v drugih medijih (kot primer lahko navedemo *Kinobar*, dnevnikritiško oddajo na radiu *Študent*, na televiziji sta bili omembe vredni – bili, saj ju že nekaj let več ni – oddaji *Povečave* in *Terminal*, kritiško rubriko v reviji *Stop* itd.).

Ugotovitve bomo izpostavili še v študiji primera filmske kritike filmov *Pisma z Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) in *Zastave naših očetov* (*Flags of Our Fathers*, 2006) Clinta Eastwooda – prvi je bil v naših kinematografih premierno prikazan 1. 3. 2007, drugi pa 15. 3. 2007. Filma Clinta Eastwooda smo izbrali, saj gre za dva nesporno avtorska filma nesporno velikega avtorja, ki ima za seboj zgodovino menjavanja žanrov, vrsto prestižnih nagrad in kar nekaj kontroverznih filmov; njegovi filmi pa so tudi zmeraj dopuščali vrsto interpretacij.

V študiji smo po vseh teoretičnih nastavkih iz poglavja o filmski kritiki analizirali pisanje različnih slovenskih kritikov, in sicer Simona Popka, Zdenka Vrdlovca, Gorazda Trušnovca, Marcela Štefančiča, Dražena Štaderja in Nila Baskarja. Kot smo že povedali, prvih pet naštetih piscev zaokrožuje paleta slovenskih kritikov, ki krojijo filmsko javno mnenje. Naj opomnimo še, da nismo proučevali pisanja »filmskih kritikov«, ki pišejo propagandne prispevke o filmih (kot jih objavljajo na primer v *Premieri*). Kot primer propagandnega pisanja bi lahko označili Štaderjeva prispevka, ki naj služita za primer »rumene« filmske kritike.

Seveda tudi pisanja v različnih medijih težko primerjamo, vendar pa se bo pri analizi pisanja posameznega kritika in pisanja o omenjenih filmih, seveda še enkrat pokazala razlika med dnevno, tedensko in mesečno filmsko kritiko oziroma med dnevno in esejistično formo filmske kritike. V kolikor kritika filmov, ki smo jo določili za predmet preučevanja, ne bo najbolj tipična za avtorja kritike, bomo izpostavili karakteristike njegovega pisanja v

splošnem. Besedilo Nila Baskarja smo vključili v preučevanje, da bi še na praktičnem primeru izpostavili analitično oziroma esejistično pisanje, značilno za revijo *Ekran*, in poglobili razliko med dnevno kritiko in kritiko v tedenskih rubrikah ter filmsko kritiko v specializiranih revijah. Z raziskavami in študijo primera bomo skušali prikazati stanje oziroma položaj filmske kritike v našem prostoru.

Kot se je film težko prebil iz sfere zabave, tako tudi filmska teorija ni zavzela enakovrednega položaja drugim umetnostim v splošni teoriji estetike. Filmska kritika v odnosu do splošne umetnostne kritike deli usodo s filmom, ki z avtorje svoje vpetosti v industrijo marsikje še vedno velja za manjvredno umetnost. Vendar pa »dandanes nobena umetnost ni tako popularna kot ravno film. Nobeno gledališče 20. stoletja nima toliko zvezd, a tudi nobena umetnost ni takšna žrtev obrobne pisanja, ki z umetniškim predmetom skoraj nima zveze,« je pred skoraj dvajset leti zapisal Erjavec (1988: 130), ki je takrat menil, da kritika še zmeraj ni odkrila svojega smisla in da povečini obstoji zgolj kot komentar ali spremna beseda k nekemu konkretnemu filmu. Kot industrija zabave je film danes po popularnosti presegel vse tekmece – nemara ravno zaradi tega za filmske kritike v dnevnikih in časopisih lahko trdimo, da jih zaznamuje formulaičnost – zdi se, kakor bi bile napisane po formuli ali obrazcu – pa čeprav se pogosto lotevajo filma kot umetnosti in ne kot zabave.

Formulaične so v smislu, da vsebujejo osnovne podatke o filmu, s katerimi skušajo kritiki film na abstrakten način približati bralstvu ali občinstvu, da sploh ve, na kakšnem teritoriju se film dogaja, hkrati pa vsebujejo neko minimalno vrednostno sodbo samega pisca in bolj obči kontekst, v katerega kritik umesti film, in ga s tem poskuša narediti bolj ali manj relevantnega. Treba je razlikovati med dvojim: »Eno je filmska kritika aktualnih filmov, kjer gre dostikrat bolj za potrošniško kritiko, v kateri kritik bralcu oziroma občinstvu pove, ali je nek film vreden ogleda ali ne; gre skratka za bolj preprosto vrednostno sodbo. Ali pa drugo, ko skuša filmski kritik v filmu zaznati kompleksnejše ali obsežnejše tematike in tendence znotraj posameznega filma ali posameznega opusa kinematografije.«⁴⁷

Kot glavno karakteristiko kritike je Marcel Štefančič izpostavil vpliv: »Kritika ni nekaj, kar izide v nakladi stotih izvodov in nihče tega ne prebere. Nesmiselno je, da strokovne filmske revije kritiko sploh vsebujejo, če te nato ne vplivajo na nikogar. Tisti namreč, ki takšne revije berejo, so običajno tudi sami po malem kritiki. Kritika je namenjena pranju možganov. Zato,

⁴⁷ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

da ti kontra programiraš. Ti si kontra programer. To je bistvo kritike.«⁴⁸ Meni, da na začetku za revijo *Ekran* sploh nihče ni vedel. Po Štefančičevem mnenju filmski kritik, ki ni vpliven, nima pomena. Težava je, da ljudje, ki niso filmski kritiki, pišejo o filmu – promocijske članke. »Vsa obsedenost s filmi se je izrodila tako daleč, da bi lahko rekel, da si lažje razumel Kubricka, ko ni hotel nič povedati o svojem filmu. In to je velika travma za vse – vsi so vohljali, vsi so iskali, vse so hoteli vedeti vnaprej. Danes ti sploh ni več treba gledati filmov. Danes lahko kritiko napišeš vnaprej, ne da bi film sploh šel gledat. Zato, ker imaš toliko informacij, ki ti vse povedo. Predfilmi ti povedo, kaj boš videl. Stvar se je povsem obrnila. Toliko smo obsedeni z vseh strani, da je filmskemu kritiku še toliko težje. Zato, ker ne tekmuje samo s filmom, ampak z vsem, kar film obdaja. Z vsemi, ki film promovirajo. In to ne samo s plačano filmsko promocijo, ampak tudi z zastonjsko filmsko promocijo.«⁴⁹ Za filmskega kritika predstavlja veliko težavo, da se zasidra, da se locira, da se vzpostavi, da se najde, da identificira samega sebe znotraj vsega tega: »V bistvu si približno tam, kjer se nahaja *Ekran*. *Ekran* konkurence pravzaprav ni imel, bral pa ga ni nihče. Tistih 500 izvodov, ki so jih prodali, ni na nikogar vplivalo. Zdaj je problem pri kritiku drug: obdan je s tolikšno konkurenco – plačanega in neplačanega marketinga – da se mora boriti predvsem za vpliv,«⁵⁰ je stanje v filmskem kritičnem svetu orisal Štefančič.

3.1 Film v slovenskih dnevnikih časopisih

Prav kultura oziroma film sta v Sloveniji odvisna predvsem od dnevnega časopisja, saj niti kultura – kaj šele specializirano področje filma znotraj nje – ne premore specializiranih dnevniških izdaj. Golo informacijo o dogajanju na področju filma nam ponuja veliko tako imenovanih »napovednikov« ali (samo)promocijskih sporočil. Mesečniki na področju kulture največkrat ne izhajajo mesečno, pač pa v oblikah dvojnih števil, kar pomeni, da aktualnega dogajanja ne pokrivajo tako celostno in ažurno.

⁴⁸ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁴⁹ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁵⁰ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

»Osrednji slovenski časnik se nadgrajuje (le) s književnim dodatkom, filmska misel je v vsakodnevem branju razpršena povsod in nikjer, v tedenskem glamurju je – razen častne *Mladinine* stalnice – podvržena zgolj križnemu paberkovanju« (Širca 2002: 47). Poleg *Mladinine* stalnice je postala stalnica tudi Trušnovčeva filmska kritika v *Delovi* tedenski prilogi *Polet*.

3.1.1 Primerjava z drugimi državami

Valič (2002, 39–41), ki je pred petimi leti vzel pod drobnogled filmsko kritiko v slovenskih dnevnikih je s primerjavo z drugimi državami ugotovil, da so bile v italijanskih dnevnikih (*La Repubblica*, *La Stampa*, *Il Corriere della sera*) njihove obsežne kulturne strani že sicer »virtualno« razdeljene na kulturo in spektakel, pri čemer je imel film po obsegu mesto takoj za literaturo oziroma knjižno produkcijo, leta 2002 pa je torinska *La Stampa* to delitev udejanjila in filmu namenila nosilno vlogo v rubriki *Spektakel*. Pravzaprav si italijanskega dnevnika brez zapisa o filmu ne moremo predstavljati, saj se skorajda vedno pojavi vsaj na dveh straneh. Tudi če pogledamo v francoski uravnotežen in nepopulistični *Le Monde*, lahko vidimo, da ima film bistveno večjo težo (pa čeprav le na kulturnih straneh). Tam se skoraj vsak dan pojavi kakšen zapis o filmu, in to ne le v obliki napovedi ali informacije, temveč obsežnejšega komentarja. Pri večini ameriških dnevnikov, na primer pri *New York Timesu*, ima film samosvojo vsakodnevno rubriko, ki je precej obsežna, za nameček pa še posebno tedensko rubriko.

»Kakšno je stanje pri nas, v slovenskem dnevnem časopisju, je vsem bolj ali manj znano: kultura se stiska na eni borni strani (medtem ko sta pri športu dve strani že pravilo, prav tako pri računalništvu in informatiki), film pa se na njej pojavlja le hudo občasno« (Valič 2002, 40).

Tako so kritiki, ki pišejo filmsko kritiko na dnevnem nivoju, omejeni z dolžino besedila: »Če pišeš za dnevnik ali tudi za tednik, predvidena dolžina teksta običajno obsega le dve tipkani strani, kar je navadno maksimum, ponavadi še manj. Seveda na tako majhnem prostoru ne moreš obdelati vsega, to je preprosto nemogoče. In tudi bralce, ki sploh berejo kritiške zapise, običajno predvsem zanima, ali je film dober ali slab, tako da izpostavljaš bolj pogloblitve

elemente. Vsesplošne analize vseh aspektov filma, ki so morda pomembni, se lahko lotiš le v esejistični obliki ali pa še širše,«⁵¹ je povedal Popek.

3.1.2 Poročanje o slovenskem filmu

Kot ugotavlja Valič, se slovenski film v dnevnikih časopisih še najraje pojavi, ko izbruhne kak škandal. Spomnimo se samo nerealiziranih projektov Karpa Godine, *Kačjih rož* in *Stelle del Nord* – takrat so cele tedne kulturne strani polnili intervjuji, poročila, komentarji in analize teh primerov. Do tega pa privede dejstvo, da o filmski problematiki večinoma pišejo ljudje, ki s filmom nimajo veliko opravka (Valič 2002: 40). Zdaj se namesto o Godinovem projektu pišejo analize delovanja in stanja filmskega sklada, posledično pa se piše o stanju slovenske filmske produkcije.

Pomanjkanje pravih kadrov zelo vpliva tudi na kvaliteto zapisov o sprotni slovenski filmski produkciji. Slovenskim dnevnikom bi težko očitali, da novim slovenskim filmom ne namenjuje dovolj pozornosti, saj lahko na kulturnih straneh najdemo številne zapise, ki sledijo procesu nastanka konkretnega filma. Vendar bi te novinarske prispevke lahko opredelili kvečjemu za poročila, ob premierah pa tudi intervjuje, komentarji so prej izjema kot pravilo. Pri *Delu* ocene novih slovenskih filmov pišejo tudi ljudje, ki film spremljajo bolj občasno – na primer Peter Kolšek in Ženja Leiler. »Poglobljeni zapisi, ki bi prinašali razmislek o tokovih ali trendih v slovenskem filmu, posebnih karakteristikah, zgodovinskih okoliščinah in podobnem, pa so praviloma izjeme (če sploh kdaj najdejo svoje mesto na kulturnih straneh), kakršno si je v svoji kolumni – cikel 'Junaki slovenskega filma' – privoščil *Dnevnikov* 'novinar' Z. Vrdlovec« (Valič 2002, 40).

3.1.3 Pomanjkanje ekspertov

⁵¹ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Vlado Škafar (2002: 47) je zapisal, da »celo v 'resnem' časopisju pišejo o filmu v glavnem ljudje, ki ga ne poznajo, ne razumejo in ne ljubijo.« Na vprašanje »kako je to mogoče« odgovori s tremi točkami: »1. Nevedneži: Ker v našem šolstvu ni filmskega pouka vse do akademske stopnje (pa še tam je na voljo le bodočim režiserjem), je pri nas strokovnjak za film lahko vsak, ki se tako odloči. S tem se brez težav sprjaznijo tudi uredniki kulturnih publikacij oziroma uredništev, še več, z veseljem izkoriščajo takšno stanje stvari in za filmske 'strokovnjake' postavijo ožje sodelavce, sicer večinoma strokovnjake z drugih umetnostnih področij, ali pa kar sami sebe. 2. Neumneži: Ker film pri nas nima uradnega znanstvenega zaledja, ker nima primerne distribucije publikacij ali posameznih člankov iz drugih okolij oziroma držav, ker nima primerne kinematografske distribucije, ker nima ničesar, kar bi 'od zunaj' ali z več koncev podložilo in prevetrilo našo postano filmsko 'sceno' in ker se zaradi vsega naštetega ne morejo vzpostaviti verodostojni kriteriji, so neumnosti vrata na stežaj odprta. 3. Brezbrižneži: Ker je film za večino predvsem industrija, medij kapitala, se vprašanje čustev in čustvovanja veže predvsem na ekonomski potencial ter predračun in obračun« (Škafar 2002: 47).

Lepo se na Škafarjeve točke nanaša Štefančičev komentar, da filmski kritiki postajajo ljudje, ki ugotovijo, da je najlažje biti filmski kritik, saj greš pogledat film in potem nekaj napišeš. »Dobesedno se za filmske kritike javljajo ljudje, ki imajo malo časa – v smislu dve ali tri ure dela. Če želiš biti literarni kritik, moraš prebrati vsaj knjigo, branje knjige pa navadno traja več kot dve uri, včasih več kot nekaj dni. Razlika med triurnim filmom, ki je posnet po tisoč strani dolgem romanu, in tisoč strani dolgem romanu, je orjaška. Lažje si je seveda pogledati film. Najhitreje postaneš filmski kritik, veliko prej kot vse ostalo. Če si literarni kritik, se predpostavlja, da zelo dobro poznaš literaturo. Pri filmu pa je stvar prišla tako daleč, da filmskemu kritiku niti ni treba poznati filmske zgodovine. Zgodovina filma se pač začne pri filmu, ki si ga videl,«⁵² je »logiko« slovenskih medijev, ki so jo ti »prevzeli že zdavnaj«, razložil Štefančič.

Skupaj z Valičem ugotavljamo, da je pomanjkanje »strokovnjakov«, ekspertov za posamezna področja, celo ena največjih hib kulturnih strani slovenskega dnevnega časopisja, saj v tujini dnevniki prav na njih gradijo svojo podobo, dvigajo svoj ugled in s tem zagotavljajo konstantno visoko naklado, pri nas pa se na kulturnih straneh pojavljajo praviloma le ob

⁵² Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.

'posebnih dogodkih', kakršen je bil na primer Delova nanizanka 'XX. Stoletje' (Valič 2002: 40).

Vseeno lahko v slovenskem dnevnem časopisju izpostavimo tri strokovnjake, katerih zapisi o filmu se pojavljajo vsaj približno redno: Zdenko Vrdlovec – *Dnevnik*, Simon Poppek – *Delo* in Uroš Smasek – *Večer*, vendar pa ima le eden izmed njih, Vrdlovec, redno kolumno s filmsko vsebino.

»Pri nas dnevni mediji žal niso tako velikopotezni, da bi imela vsaka veja kulture svoj prostor. Prostor je zelo omejen. Še posebej se to opazi pri literaturi in pri gledališču, kjer je še največ ljudi lahko zadolženih za en medij. Pri filmu nikoli ni bilo tako, saj je ponavadi za film zaposlen en človek. Na *Dnevniku* je Vrdlovec že 30 let in vse gre skozi njegovo optiko, zato ne moremo govoriti o *Dnevnikovem* pogledu, ampak Vrdlovčevem pogledu.«⁵³ Štefančič meni, da so krivi filmski kritiki sami, ker se ne znajo »pozicionirati« – gre torej za problem kritikov, ne medijev. »Če bi bilo tako, potem tudi *Mladina* ne bi imela filmske kritike.«⁵⁴

3.1.4 Pokrivanje rednega programa v kinematografih

Pri pregledu, kako slovenski dnevnik pokrivajo redni program slovenskih kinodvoran, ki je večinoma obarvan bolj hollywoodsko, je Valič (2002: 40) opazil dve bistveni značilnosti: ena deluje povsem v skladu s trendi v tujini, druga pa deluje kot velik, nepojmljiv odklon. V tujini je običajno, da se dnevnik promovirajo tudi prek svojih »zvezdnikov«, uglednih imen s posameznih področij, ki so jih pridobili za redne sodelavce. Na filmskih straneh imajo »zvezdniški« status navadno filmski kritiki oziroma tisti, ki ocenjujejo filme iz rednega programa kinodvoran. V zadnjih letih je tudi pri nas opaziti trend, da se ocene in komentarje filmov zaupa eni osebi. Pri *Dnevniku* je to z Vrdlovcem – »filmsko morda najbolj izobraženim in najpronicljivejšim slovenskim kritikom« – že dolgo v veljavi, vendar pa, kot pravi Valič »tega dejstva nekako ne znajo izrabiti in primerno izpostaviti«. Tudi *Večer* in *Delo* sta na pozicijo filmskega kritika postavila nadpovprečno izobražena posameznika: Uroša Smaska in Simona Popka.

⁵³ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁵⁴ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

V Sloveniji sicer vlada tudi precej smešen trend v nasprotju s tujino, kjer kritiko navadno objavljajo dan ali dva po premieri. Pri nas pa kritike filma navadno objavljajo teden dni po premieri, pa čeprav filmski distributerji omogočajo predoglede filmov oziroma tako imenovane novinarske konference, na katerih prikažejo filme, katerih premiera se približuje. Dnevno časopisje gledalcu tako običajno ponuja le, da svoje mnenje o filmu primerja s kritikovim.

3.2 Položaj filmske kritike v primerjavi z drugimi umetnostnimi kritikami

Film je eden izmed najbolj vplivnih medijev. Njegov vpliv je zaradi *komunikativnosti* mnogo večji kakor pri ostalih vejah umetnosti (na primer pri literaturi in gledališču), vendar pa imata gledališče in literatura še vedno bolj elitističen značaj. Zato je filmski kritiki v dnevnikih namenjenega manj prostora v primerjavi s prostorom, namenjenim kritikam drugih umetnostnih področij; kakor da filmska kritika ne bi dosegala resne kritiške prakse oziroma discipline.

Mnenja intervjuvanih filmskih kritikov se glede položaja filmske kritike v primerjavi z drugimi umetnostnimi kritikami močno razlikujejo. Simon Popek na primer meni, da je bila »filmska kritika v Sloveniji zmeraj visoko čislana. Velikokrat rečejo: 'V Sloveniji smo imeli zmeraj slabe filme in dobro kritiko.' Za gledališče velja ravno nasprotno: v Sloveniji naj bi imeli izvrstno gledališče, pritožujejo pa se nad zelo šibko gledališko mislijo. V primerjavi z gledališko je filmska kritika vsekakor večvredna – ljudje jo pojmujejo za kvalitetnejšo. Literatura pa je kot povsod 'sveta krava'«. ⁵⁵ Marcel Štefančič meni, da je filmska kritika pri nas boljša od literarne, še posebej pa od gledališke: »Filmski kritiki so vsekakor boljši od gledaliških! Gledališke kritike sploh ne berem; kar se pri nas ponuja kot gledališka kritika, sploh ni gledališka kritika. V glavnem gre za priklanjanje.«⁵⁶

Nilu Baskarju se zdi, da je filmska kritika v manjvrednem položaju glede na druge umetnostne kritike v dnevnikih časopisih, saj tudi sam ugotavlja, da ji namenjajo veliko manj prostora. Za gledališko kritiko meni, da je zelo močna in zelo proaktivna, za filmsko pa, da

⁵⁵ Intervju s Simonom Popkom, filmskim kritikom dnevnega časopisa *Delo*, Ljubljana, 5. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁵⁶ Intervju z Marcelom Štefančičem, filmskim kritikom tednika *Mladina*, Ljubljana, 21. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

njena prezenca izhaja iz odnosa do filmske kritike, ki je značilen za našo kulturo: »Filmski kritik je dober takrat, ko se lahko strinjamo z njegovo odločitvijo ali sodbo. Če se z njim ne strinjamo, pa kritik postane le nekdo, ki piše o filmih, kar bi po definiciji lahko počel vsakdo. Gre za antiintelektualistično tendenco, ki je zadnje čase na splošno zelo prisotna.«⁵⁷ Če skušamo objektivno primerjati prostor, ki je namenjen filmski kritiki in prostor v dnevnih časopisih, ki je namenjen drugim umetnostim, lahko z lahkoto ugotovimo, kot smo zapisali in argumentirali že zgoraj, da ga je filmu namenjenega manj, razen če se premaknemo do stalnih tedenskih rubrik, ki smo jih že tudi omenili.

3.3 Case study: Kritika filmov *Pisma z Iwo Jime* in *Zastave naših očetov*⁵⁸

Kot smo omenili na začetku analitičnega dela diplomske naloge, bomo v študiji primera proučevali kritiško pisanje največjih slovenskih krojačev filmskega javnega mnenja in tako določili prevladujoče forme filmske kritike pri nas. Njihovo pisanje smo spremljali leto in pol, zdi pa se, da se posamezne specifike njihovega pisanja odražajo tudi v filmski kritiki filmov *Pisma z Iwo Jime* in *Zastave naših očetov* Clinta Eastwooda, saj je kritikom v dolgoletnem pisanju in rednem objavljanju filmskih kritik uspelo izdelati prepoznaven slog pisanja.

3.3.1 Analiza

Gorazd Trušnovec (tedenska priloga Polet)

Trušnovec je primer filmskega kritika, ki v svojih kritikah izhaja iz filma kot iz zgodbe, kar bi lahko nemara pripisali temu, da piše tudi scenarije za film in morda prav zato filme »bere«

⁵⁷ Intervju Nilom Baskarjem, filmskim piscem pri reviji *Ekran*, Ljubljana, 24. 3. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

⁵⁸ Vsi primeri filmskih kritik so v prilogi, kjer si sledijo po kronološkem zaporedju.

kot zgodbo. Na vsebino filma je osredotočen oziroma je vanjo zaverovan do te mere, da mu marsikaj imanentnega, kar je značilno za žanr filmske kritike, tudi uide.

Trušnovec začne svojo filmsko kritiko s pripovedovanjem fabule, skozi katero predstavlja tudi posamezne like. Na podlagi orisa lika glavnega protagonista povleče vzporednico s filmom *Pesek Iwo Jime* (*Sands of Iwo Jima*, 1949). Ko piše o tem, kako se Eastwood »jasno zaveda moči posamezne podobe«, začrta vzporednico z Rosenthalovo »ikonično« fotografijo, fotografijo Eddija Adamsa in fotografijami Abu Graiba in njihovim vplivom na javno mnenje.

Dolžina in forma Trušnovčevega besedila sicer namigujeta na cinefilsko pisanje, vendar pa dodatnega prostora (v primerjavi s pisci dnevniških kritik) ne namenja temu, da bi film umestil širše in ga tako na primer postavil v kontekst vojnih filmov ali Eastwoodovega opusa, ampak – z navajanjem nekaterih referenc ter povzemanjem in razvijanjem zgodbe – film interpretira le na vsebinski ravni.

Eastwooda na primer označi s stavkom: »Nedvomno je Clint Eastwood med najmočnejšimi avtorskimi aduti svoje generacije.« Vemo pa, da je Clint Eastwood zadnji veliki ameriški avtor stare šole. Lahko bi rekli, da je v njegovem pisanju prisoten element dnevniške kritike, ki je ne zanima toliko avtor in njegov opus, ampak več pozornosti namenja filmu. V svojih besedilih običajno ne postavlja in razvija teoretičnih nastavkov, čeprav bi mu dodaten prostor to dopuščal.

Pisma z Iwo Jime skuša sicer kontekstualizirati z naslednjim stavkom: »Morda so 'Pisma' tudi največ, do koder lahko gre hollywoodski film: posnet v tujem jeziku s perspektive humanega sovražnika in, če pustimo ob strani nekaj spielbergovsko spektakularnih kadrov, ki ilustrirajo osuplost in grozo branilcev, okleščen vsake zabave; vse skupaj je mučno, počasno drsenje proti neizogibnosti.« Vendar pa na ta način ni umestil filma niti v čas in prostor njegovega nastanka, niti v kontekst sodobne produkcije, prav tako tudi ne v avtorjev opus. Tudi umestitev v kontekst hollywoodske produkcije bi lahko bila jasneje podana. Iz navedenega stavka je razvidno, da Trušnovec tudi izrazne elemente filma razlaga na podlagi vsebine.

Za njegovo filmsko kritiko je značilno predvsem analiziranje vsebine, v kateri dešifrira pomene, ki jih film neposredno ne izreče, česar ne moremo šteti za kritiško kvaliteto, saj bi pomene verjetno lahko razbral tudi navadni gledalec, ki od filmskega kritika pričakuje predvsem vrednotenje in ne le vsebinske interpretacije. Z iskanjem »nadpomena« skuša Trušnovec na racionalen način razložiti in pojasniti svoje občutke, misli ter razumevanje

logike in mehanizma filma, katerega delovanje razume predvsem skozi zgodbo, ki jo film pripoveduje.

Na samem koncu filmske kritike ovrednoti *Pisma Iwo Jime* in *Zastave naših očetov*, ki se ju je najprej lotil posamično, še kot celoto – na vsebinski ravni ju poveže z besedami: »govorita o trku dveh civilizacij«. Trušnovec z vsebinskimi ugotovitvami ne prinaša sodbe, ampak le podaljšuje vsebino oziroma pripovedovanje filmske fabule, vpleta kvaziteoretske stereotipe, tez, ki jih postavlja, pa ne argumentira.

Simon Popek (dnevni časopis Delo)

Popek je kritik, iz čigar pisanja veje želja po samoeruditstvu. Rad bi se pozicioniral kot unikaten kritik, zato velikokrat polemizira z drugimi kritiki, kar se v primeru kritike filmov *Pisma z Iwo Jime* in *Zastave naših očetov* odraža v drzno postavljeni tezi v podnaslovu, in sicer: »Zadnja režijska podviga Clint Eastwooda, *Zastave naših očetov* in *Pisma z Iwo Jime*, je mogoče gledati in ceniti samo v paru; tako očitno se osmišljata, da kot samostojni celoti ne dosejata učinka združenega dela«. Tezo nadaljuje in razširja že v uvodnem odstavku, kjer filma, ki ju gledamo kot celoto označi kot presežka, v Eastwoodov opus pa ju umesti kakor »presežek, kakršnega Eastwood v vseh svojih filmih redno servira od konca osemdesetih let dalje«.

V Popkovem pisanju se zrcali poznavanje filma kot tudi cinefilska selektivnost, zato filme z lahkoto umešča v kontekst žanra in v kontekst avtorjevega opusa. V širši kontekst filma umešča z navajanjem in argumentiranim citiranjem referenc – tako v 3. odstavku vpelje Kurosawo, Eastwoodovo tehniko časovnega preskakovanja v ameriškem filmu primerja s klasičnim *Državljanom Kanom* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellsa, »referenčno kontekstualizacijo« filmov lucidno zaključi s Fordovim *Možem, ki je ubil Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Zaradi preišljenega navajanja referenc, ki jih argumentira s citiranjem, besedilo ne dobi pridiha nadutosti, ampak deluje kot osmišljenje na majhnem prostoru.

Če ga primerjamo s Trušnovcem, lahko ugotovimo, da vsebino le povzame, medtem ko jo slednji pogloblja in niza ugotovitve. Do humanizma, ki je pravzaprav glavna karakteristika

obeh Eastwoodovih filmov, pripeljejo Trušnovčeve ugotovitve čisto na koncu eseja, Popek pa iz te ugotovitve izhaja. Popek izpostavlja tudi motive (na primer motivi umiranja), ki jih navadnemu gledalcu ne bi uspelo »razbrati«.

Njegove dnevne filmske kritike so jasne, v njih ne problematizira, si ne postavlja vprašanj in tehta odgovorov, ampak zatrjuje (zdi se mu, da se lahko postavlja na japonsko stran in da Eastwood ameriško in japonsko stran predstavi enakovredno, kar problematizira Baskar v svojem analitičnem eseju). Njegova besedila so očiščena vseh teoretskih pretenzij. Lahko bi rekli, da Popek stoji na poziciji filmskega kritika, katerega pisanje je značilno za dobro dnevniško kritiko, pri kateri sodba temelji na postavljeni in razviti tezi, zaobjame pa širši in ožji kontekst filma, dotakne se tudi kinematografskih elementov.

Dražen Štader (tedenska priloga Vikend)

Štader si prizadeva uporabljati »trendovski« jezik, čeprav se to običajno ne sklada s filmom, o katerem piše. Zdi se, da velikokrat – z na primer »uganili ste« ali »mislite, da veste« – skuša posnemati Štefančiča in njegovo pisanje o filmu v pogovornem jeziku.

Večkrat mu uide kakšno protislovje. V kritiki filma *Pisma z Iwo Jime* Estwooda označi za »dežurnega oskarjevca«, kot referenco pa navede Tarantinov film *Ubila bom Billa* (*Kill Bill*, 2003 in 2004), ki ga s *Pismi z Iwo Jime* in *Zastavami naših očetov* ne moremo povezati v nobenem razmerju; edina podobnost, do katere se po razmisleku dokopljemo, je ta, da sta tako Tarantino kot Eastwood posnela filma v dveh delih, zato se zdi referenca filma *Kill Bill* nesmiselna.

Štaderjevo besedilo je nekoherentno – zdi se, da želi koherentnost vzpostaviti z nenehnim, včasih tudi nesmiselnim nizanjem pridevnika japonski v interpretaciji vsebine (na primer *Pisma* označi za »japonski film«, pri čemer japonski film postavlja za kategorijo, nadaljuje pa, da so *Pisma* »japonski haiku o resničnem japonskem generalu Tadamichiju Kuribayashiju [Ken Watanabe], ki je vodil japonske vojake, ko so se v legendarni bitki 40 dni borili proti Američanom).

Na podlagi spremljanja Štaderjevih besedil ugotavljamo, da vsebujejo več karakteristik propagandnega sporočila kakor pa filmske kritike. Tudi »sodba« se ne odraža v njegovih

filmskih kritikah, ampak v grafični oznaki – na voljo ima pet zvezdic, ki ji jih lahko podeli posameznemu filmu. Takšno vrednotenje oziroma izražanje sodbe je značilno predvsem za komercialne tiskane medije. Sicer ima tudi Štefančič lestvico označb (ki jo sestavljajo besedne zveze od zelo za, za, zadržan, proti, do zelo proti z dodajanjem matematičnega znaka za plus ali minus), vendar pa so njegove označbe le »sinopsis« sodbe, ki jo je argumentiral v besedilu, česar za Štaderjevo kritiko ne moremo reči.

S »trendovskim« jezikom in z načinom podajanja vsebine, skorajda izčiščenim cinefilskih elementov (stavek, kot je na primer: »Kvečjemu dokumentarno pristnost, grenko objektivnost in zgodbo, ki brezhibno teče na treh različnih časovnih premicah,« je v Štaderjevih besedilih prej izjema kot pravilo), verjetno skuša Štader zadostiti čim širši ciljni publiki, da bi v rumenem tiskanem mediju iztržili še več prostora za reklamo.

Marcel Štefančič, jr. (Mladina)

Za Štefančiča bi lahko rekli, da je edini filmski kritik, ki mu je v dolgoletni tradiciji pisanja filmske kritike uspelo svoj slog pisanja izbrusiti do mere, da se zdi, kakor da je izumil svoj podžanr filmske kritike.

Štefančič piše zelo zgoščeno – na zelo majhnem prostoru mu uspe povedati zelo veliko (za kritiko enega filma ima v tedenski rubriki na voljo manj prostora kot pisci dnevniških kritik), o čemer priča tudi naslednji primer: v filmski kritiki filma *Pisma z Iwo Jime* Eastwooda označi z medstavkom (»zdaj pri sedeminsedemdesetih!«), s čimer film umesti v Eastwoodov opus, Eastwooda pa hkrati označi za velikega avtorja, pri čemer sklepa, da ga tako vsi poznajo, zato tega ni treba posebej poudarjati.

Kot specifiko njegovega pisanja lahko prepoznamo eksplicitno nagovarjanje bralca, pri čemer ne uporablja didaktičnih prijemov, s pomočjo katerih bi bralca poučeval, ampak predpostavlja, da je bralčevo filmsko znanje enako njegovemu. S postavljanjem bralca na enakovredno pozicijo sebi se Štefančič zdi dostopen, zato mu bo bralec pokimal, saj se ob branju njegovih kritik počuti razgledanega in pametnega. Zaradi svojega sloga in posledično vpliva se zdi, da je Štefančič najpomembnejši »krojač« filmskega javnega mnenja v Sloveniji.

Štefančič ne namenja veliko pozornosti pripovedovanju vsebine, bistvo zgodbe le jedrnatopovzema. Njegove filmske kritike odlikuje smiselno navajanje referenc. V zadnjih petih letih ga je zaznamovala politična optika, tako ugotavljamo, da tudi film obravnava skozi prizmo politike. V kritiki vsakega filma izpelje tezo, ki je deloma filmska (deloma je vgrajena v film), deloma avtorjeva.

Popek, na primer, v svojem besedilu preko Forda in *Državljana Kana* ugotovi, da je treba vojno promovirati, Trušnovec v svoji filmski kritiki ugotovi, da je vojna biznis, Štefančič pa v zaključku svoje filmske kritike filma *Pisma z Iwo Jime* lucidno izpelje tezo, da je bitka propagandna za obe strani – s tem nakaže, da je film nesmiselno analizirati z evropocentrične pozicije (kot to počneta Trušnovec in Popek, ki sta analizirala le ameriško stran, da Japonci počnejo isto, pa zaslepljena z japonsko eksotiko spregledala). Štefančič izpelje tezo tako, da film umesti v kontekst druge svetovne vojne in se vpraša, ali je bila bitka sploh potrebna (kar se v filmu med vrsticami sprašuje tudi Eastwood). V kritiki filma *Zastave naših očetov*, se spet osredotoča na zgodovinskopolitični kontekst, za izhodišče, iz katerega nato izpelje tezo, pa mu služi antagonizem simulacija/original po Beaudrillardu.

Kinematografske prvine Štefančič v svojih filmskih kritikah proučuje oziroma jih v besedila vključuje le takrat, ko služijo kot elementi, na katerih gradi svojo tezo.

Zelo zanimivi so naslovi Štefančičevih kritik, saj se zdi, da že ti vsebujejo enkrat sodbo drugič tezo, ki jo bo izpostavil in razvijal v besedilu, ali pa delujejo kot njuna ilustracija. V primeru kritike filma *Pisma z Iwo Jime*, se naslov glasi: »Čestitamo! Vaš mož gre v vojno!« . Z naslovom »Pisma iz Amerike« filmske kritike filma *Zastave naših očetov*, ki jo je v *Mladini* objavil dva tedna za prvo, pa nakaže, da se filma navezujeta eden na drugega oziroma, da Eastwood v drugem filmu predstavlja še drugo stran, ki je sodelovala v bitki.

Zdenko Vrdlovec (dnevni časopis Dnevnik)

Vrdlovec je filmski kritik in filmski teoretik obenem, kar se kaže tudi v njegovih dnevnikih filmskih kritikah, ki jih v rubriki, naslovljeni *S sedeža v 13. vrsti*, objavlja dokaj sporadično.

V primeru filmske kritike filmov *Pisma z Iwo Jime* in *Zastave naših očetov* obnovi zgodbe ne namenja veliko prostora, ampak zgodbi na začetku v kratkem odstavku faktografsko

predstavi. Takoj za uvodnim vsebinskim odstavkom omeni ameriško in japonsko optiko, ki zaznamujeta filma, Eastwooda pa ustrezno predstavi z orisom »'zadnjega klasičnega cineasta', ki z vsakim filmom postaja vse večji«. Odlika Vrdlovčevega pisanja je tudi uporaba »terminologije«, značilne za filmsko kritiko. Tako na primer uporablja izraze, kot so kontrapunkt, emblematičen, hommage in podobno.

V primerjavi z drugimi pisci zabeleži osrednjo temo obeh filmov (pravica do pogleda), ki je sicer ne argumentira – kot teoretik je zaznal točko, na kateri bi lahko teoretično reflektiral (pravica do pogleda predstavlja namreč tipičen nastavek postkolonialne teorije).

Ugotavljamo, da se Vrdlovec filma loteva skozi prizmo teoretika, zato zelo rad izpostavlja detajle. Tudi v primeru, ki ga preučujemo, drugi del filmske kritike predstavlja nizanje detajlov. Za Vrdlovca je zelo značilno, da filma ne proučuje oziroma analizira in interpretira v celoti, ampak izpostavlja filmske trenutke, ki nanj naredijo močan vtis. Te trenutke emocionalno oriše, skozi orise lahko zaznamo vtis, ki so ga naredili nanj, in filmsko energijo, ki jo poskuša prenesti na papir. Tudi posamezne kinematografske elemente izrisuje skozi detajle oziroma »filmske trenutke«.

Drobci oziroma nanizani detajli v besedilu delujejo kakor nastavki teorije, ki pa jih v dnevniški formi filmske kritike ne more razvijati, saj mu tega ne dopušča predpisana dolžina besedila, zaradi česar lahko ugotovimo, da Vrdlovčeva besedila nimajo strukture, značilne za dnevniško kritiko. Zaradi nizanja detajlov oziroma teoretskih nastavkov, posledica česar je odmikanje dnevnokritiški strukturi, bi lahko rekli, da njegove filmske kritike delujejo kakor sinopsisi teoretične analize filma z elementi cinefilije.

Nil Baskar (specializirana filmska revija Ekran)

Ker je revija *Ekran* dvomesečnik, lahko domnevamo, da ima Baskar na voljo več časa in prostora kakor pisci dnevniških ali filmskih kritik v tedenskih rubrikah, zato se zdi nekoliko nesmiselno primerjati njegovo besedilo in pisanje s pisanjem drugih kritikov, a bomo to vendarle naredili.

V poglobljeni analizi z naslovom »2+1 film o vojni ali kako preživeti v svetu, ki ga naseljujejo kreteni« Baskar piše o Eastwoodovih filmih in *Črni Knjigi* (*Zwartboek*, 2006)

Paula Verhoevna. Že uvodoma nakaže, da bo filma poglobljeno analiziral: »Vojna se vrača z dvema veteranoma Hollywooda: Eastwood in Verhoeven poskušata prodreti k resničnim podobam vojne, pri tem pa ubereta povsem različne poti – prvi postavlja spomenik spominu in prizanaša vsem, drugi organizira ples v maskah in ne prizanese nikomur,« saj na samem začetku izpostavi tezo, ki jo nato izpeljuje in nadgrajuje. Problematiziranje Estwoodovega pristopa k podobam vojne uvede z naslednjim odstavkom:

»Neizogibno vprašanje, ki se poraja ob Eastwoodovem ambicioznem, dvodelnem spustu v pekel druge svetovne vojne – v *Zastavah naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006) in *Pismih z Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima, 2006) –, je seveda naslednje: sta filma, ki vojno prikazujeta kot nesmiselno, a kljub temu potrebno, zelo posreden komentar ameriške zunanje politike, zlasti zločinske okupacije Iraka? Je za Eastwooda vojna zares neizbežno dejstvo zgodovine, sestavni del huntingtonovskega 'trka civilizacij', kjer se v 'porodnih krčih' – z obscenimi besedami Condolleeze Rice, ko je opravičevala agresijo nad Libanom – rojevajo nove 'demokracije' oz. geopolitična razmerja?«

V nasprotju z drugimi pisci z izpostavljanjem najbolj problematičnih trenutkov obeh filmov v svojem besedilu problematizira in se prevprašuje o osrednji temi filmov, sodobnem političnem pojavu – pravici do pogleda. Razvijanje svoje teze ilustrira tudi s kinematografskimi elementi, saj ti podčrtavajo filmsko zgodbo, kot primer navajamo:

»Naloga obeh filmov tako postane, da demonstrirata, kako je človečnost kljub temu vseeno mogoča, kako so vojno dobili ljudje, katerih načela nimajo nobenega opravka z destruktivnimi koncepti časti in žrtvovanja za blazne ideje, temveč zgolj z nedoločljivo voljo do življenja. V doslednosti izvajanja te naloge postaneta filma utrudljivo enoznačna: determinizem dogodkov, ki se je pri Eastwoodu navadno zgoščeval v izčiščeno konfrontacijo pripovednih silnic, je tokrat prignan do monumentalne in trpinčene odvečnosti. Kljub nedvomni skrbi, ki jo Eastwood vloži v oblikovanje vzporednih tokov pripovedi in orkestriranje glasov, dvotirna zgradba akcije/spominjanja (kar je bila glavna dramaturška odlika *Najinih mostov* [The Bridges of Madison County, 1995]) izzveni zgolj kot moralni predpis, kot retorična zaveza fikciji zgodovinskega spomina.«

Baskar filma zelo kritično in argumentirano vrednoti glede na kontekst sodobnega časa in kontekst sodobne produkcije, filma umešča tudi v kontekst Eastwoodovega opusa. Po Nicholsovi delitvi filmske kritike na formalno in kontekstualno, lahko v Baskarjevem analitičnem eseju razpoznamo lastnosti kontekstualne filmske kritike, za katero je značilno povzemanje relevantnih aspektov filma za diskusijo skozi širši kontekst, ki film kot totaliteto povezuje in umešča v širšo totaliteto od tiste, v kateri je nastal.

3.3.2 Ugotovitve

Naj še enkrat poudarimo, da smo pri analizi izhajali iz predpostavke, da filmski kritiki, ki smo jih vključili v analizo, veljajo za krojače slovenskega filmskega javnega mnenja. Če bi naredili splošen prerez filmske kritike in bi upoštevali še druge bolj komercialne slovenske tiskane medije, bi kaj hitro lahko ugotovili, da se filmska kritika v vseh svojih pojavnih oblikah v slovenskem prostoru nagiba bolj h komercialnemu značaju. Vendar pa smo kot predpogoj filmskih kritik, zanimivih za našo obravnavo, predpostavili cinefilski tip pisanja (oziroma filmsko kritiko, ki vsebuje elemente cinefilskega pisanja), na katerega se osredotočamo v diplomski nalogi.

Po opravljeni analizi smo ugotovili, da je cinefilski tip pisanja razviden in prepoznaven v filmskih kritikah Popka, Vrdlovca in Baskarja. Cinefilski tip pisanja naj bi bil značilen predvsem za daljše tedenske rubrike, še posebej pa za mesečnike oziroma specializirane revije, v katerih se oblikuje skozi uredniško politiko. Zato je treba poudariti, da Vrdlovec s svojimi teoretskimi nastavki pravzaprav presega značilnosti dnevne kritike, za katero sta značilni informativna (o filmu izvemo nekaj osnovnih bistvenih informacij) in interpretativna (kritiki o filmu podajo tudi vrednostno sodbo) funkcija. Tudi Popek dnevno filmsko kritiko presega v smislu postavljanja in razvijanja teze.

Na eni strani smo tako ugotovili presežke značilnosti dnevne kritike v dnevni kritiki oziroma v kritiki dnevnih časopisov, na drugi strani pa smo analizirali besedilo Trušnovca, ki piše filmsko kritiko v tedenski rubriki in čigar filmska kritika na veliko ravneh ne presega dnevne kritike. Trušnovec meni, da ga intelektualen ekskluzivizem pri pisanju filmskih kritik ne zanima, s svojim pisanjem želi doseči vsakogar, ki ga film zanima. Izhaja iz prepričanja, da je film zvrst umetnosti, ki je dostopna vsakomur, kar bralcem sporoča tudi skozi svoja besedila.⁵⁹ Glede na opravljeno analizo smo ugotovili, da v filmu prepoznava predvsem zgodbo. Dodatnega časa, ki mu ga pisanje za tedensko rubriko ponuja v primerjavi s pisci dnevnih kritik, ne namenja temu, da bi se pisanja lotil na bolj študioso način, saj bi mu tudi dodaten prostor omogočal bolj poglobljeno analizo filma.

⁵⁹ Intervju z Gorazdom Trušnovcem, filmskim kritikom tedenske Delove priloge *Polet*, preko elektronske pošte, 14. 5. 2007. (Celoten intervju objavljen v prilogi.)

Če na primer primerjamo reference, ki jih navajata Popek in Trušnovec, se zdijo Popkove preišljene in podprte z argumenti, Trušnovčeve pa delujejo bolj posredne ali morda celo »prikladne«. Smiselno navajanje referenc odlikuje tudi Štefančičevo pisanje, česar pa ne moremo trditi za Štaderja, pri katerem reference delujejo dokaj nesmiselne in v besedilu pravzaprav nimajo posebne funkcije. Značilnosti Štaderjevega pisanja zgovorno kažejo na popularni tip pisanja, v katerem so elementi cinefilije odsotni, kar sovpada s komercialnim medijem, pri katerem ocenjuje filme.

Štefančič je po svojem pisanju, katerega značilnost sta izbrušen slog in gledanje filma skozi politično optiko, pravzaprav neprimerljiv, kot smo povedali v prejšnjem poglavju, se zdi, kakor da je izumil svoj podžanr filmske kritike. Lahko bi rekli, da tako Štefančiču kakor Popku uspe na zelo majhnem prostoru povedati zelo veliko; prvi jasno in jedrnato razvije svojo tezo, drugi pa filma smiselno umesti v širši kontekst.

V poglavju o značilnostih filmske kritike smo izpostavili elemente in značilnosti idealne filmske kritike. Na podlagi opravljene analize ugotavljamo, da se skupek teh elementov v slovenskem prostoru lahko pojavlja le v specializirani reviji. Do nedavnega je v Sloveniji obstajala le revija *Ekran*, letos pa se ji je pridružila še revija za film in filmsko *Kino!*. Morda pa bi se lahko tudi dnevna kritika približala karakteristikam idealne filmske kritike oziroma filmski kritiki v tisti najboljši možni obliki, če bi ji v dnevnikih tiskanih medijih namenjali več pozornosti oziroma prostora, pri čemer nimamo v mislih le omejenosti s predpisanim (zelo skromnim) številom znakov, temveč tudi bolj redko kakor pa pogosto in predvsem neredno, sporadično objavljanje filmske kritike v dnevnikih tiskanih medijih.

4. Sklep ali razkorak med besedo in podobo

Že med raziskovanjem in proučevanjem gradiva za pričujočo diplomsko nalogo sem se med drugim dokopala do sklepa, da univerzalna definicija filmske kritike ne obstaja: po eni strani zavoljo izmuzljive narave pisanja (kritike) o mediju, ki je glede na ostale kritiško pokrite sfere še vedno relativno mlad, po drugi strani zavoljo dejstva, da film (kot umetnost) nikdar ni bil in še vedno ni polnopravno sprejet v članstvo ostalih umetnosti. O tem na primer zelo zgovorno pričajo tudi zelo nedavne zagate sodobne umetnosti, ki je znotraj svojih že skoraj stoletje uveljavljenih diskurzov, teorij in načinov reprezentacije šele pred slabim desetletjem začela razmišljati tudi o vključevanju filmske umetnosti.

Potemtakem je razumljivo, zakaj tudi filmska kritika kot literarna zvrst nikdar ni bila deležna aдекватne obravnave, ki bi jo do obisti definirala in ji tako postavila svoje mesto – tako v razmerju do sorodnih kritiških pisanj, ki že dolgo veljajo za samostojne in ugledne literarne žanre, kot tudi v preglednem razmerju do predmeta njene obravnave, medija filma na večni tehtnici med industrijo zabave in možnostjo velike umetnosti dvajsetega stoletja.

Tako smo v diplomski nalogi ugotovili, da filmska kritika oziroma pisanje o filmu kot žanr ostaja nadvse izmuzljiv pojem z nešteto pojavnimi oblikami, pri čemer na kakršenkoli poskus sistematizacije ali fiksne analize kot nevarnost preži tudi dejstvo, da prevladujoča linija filmskega diskurza še do danes ni prišla do konsenza glede temeljne narave filmskega izraznega sredstva: gre predvsem za industrijo (zabave) s potencialom doseganja statusa umetnosti ali za inherentno umetniški izraz, ki ga industrija zlorablja za svoje namene? Ta dihotomija oziroma nesporazum povratno kar najmočneje vplivata na pisanje o filmu, ki tako ostaja vpeto med streženje več interesom, ignoriranje razkola ali nepriznavanje obstoja enega ali drugega prepričanja.

To kaotično stanje se riše domala iz vseh poskusov tipizacije pisanja o filmu, saj naposled – hočeš nočeš – vedno pristanemo pri subjektivnem dojetanju filma pri posameznem avtorju filmskega pisanja. Razkol primerljivih razsežnosti lahko nato najdemo tudi pri pisanju o filmu, ki se smatra za resno refleksijo filmske umetnosti: gre za nelagodje odnosa med filmsko kritiko, ki filmski teoriji očita zapiranje v slonokoščene stolpe akademije in številne »zunanje« pristope k filmu, ki medij posledično izrabljajo za ilustracijo svojih, od »zunaj« prinesenih tez, ter filmsko teorijo, ki filmski kritiki očita nepoznavanje širših kontekstov

predmeta obravnave (poleg dosežkov teorije vsaj še zgodovine) in ki pogosto dejansko povsem spregleduje aktualne dosežke na področju filma in tako tradicionalno za filmsko kritiko caplja vsaj za desetletje (da geografskih razkorakov in razkorakov s teoretskimi dosežki drugih humanističnih disciplin sploh ne omenjamo).

V luči navedenega tako lahko vlečemo črte predvsem pod najbolj praktičnimi aspekti, s katerimi smo se ukvarjali v diplomski nalogi, pri čemer nas je najbolj zanimala filmska kritika na domačih tleh – po eni strani kot odraz globalne evolucije tega »žanra« in po drugi strani s svojimi specifikami, izkazano vezanimi na geopolitične parametre določenega okolja in časa: od socialistične maksime o filmu kot »najpomembnejši umetnosti našega časa« do hitrega in travmatičnega zdrsa v grobi utilitarizem kapitalizma, kakršen zaznamuje (post)tranzicijske družbe.

Tako smo ugotovili, da se je filmska kritika – po zunanjih zgledih vredna tega imena – začela formirati šele v 60. letih in je povezana predvsem s pojavom revije *Ekran*. Filmsko pisanje je prej obstajalo pretežno povezano z ideološkimi problemi in prioriteta družbe, ki so pač vdiralali oziroma zaznamovali vse oblike javnega udejstvovanja. Danes filmsko kritiko kot tako najdemo v domala vseh medijih (od tiskovin do radia, od dnevnikov do mesečnikov), pri čemer – pač v skladu z zgoraj navedenim – še vedno velja za nekaj odvečnega (v kolikor gre za kritiko, ki film pojmuje kot potencial umetniškega izraza) ali že nadležno vseprisotnega (v kolikor gre za »kritiko«, pod krinko katere tiči zgolj banalno promoviranje filma kot industrije zabave, podrejeno pač ekonomskim in nikakršnim estetskim parametrom). Redno objavljane filmskih kritik v dnevnem časopisju je tako še vedno prej izjema kot pravilo, nasprotno je poročanje o kapricah filmskih zvezd stalnica vsepovsod.

Pisanje o filmu – takšno ali drugačno – v domačem tisku je danes tudi precej manj kot nekoč (nazadnje na »resen« način v osemdesetih) povezano z domačim filmom, saj se po eni strani ne moremo ravno pohvaliti z rednim dotokom kvalitetne domače produkcije, po drugi strani pa slednjo že lep čas pestijo programske težave očitno politične narave. Tako prevladujoče pisanje o domačem filmu že lep čas sodi skoraj izključno v sfero kritično raziskovalnega novinarstva (v kolikor se ta žanr pri nas šele rojeva), večinsko pisanje o tujem filmu pa le stežka opredelimo za filmsko kritiko, saj gre tako po formi kot strukturi bolj za napovedi premier najnovejših, pretežno hollywoodskih filmov, kot pa poglobljeno refleksijo filma. Slednja, kot že rečeno, ostaja redkost na kulturnih straneh domačih dnevnikov in tednikov, pa čeprav se tudi Slovenija lahko pohvali z lepim številom izbornih poznavalcev filma, filmskih

kritikov, med katere lahko uvrstim tudi svoje intervjuvance, kar smo želeli bolj nazorno prikazati v analizi študijskega primera.

V analitičnem delu diplomske naloge smo kritično ugotovili, da večina domačega pisanja o filmu – tudi takšnega, ki pretendira na resnejšo refleksijo oziroma navidez presega najavljanje filmskih premier – še vedno boleha za otroško boleznijo, s katero je sicer globalna filmska misel na čelu s francoskimi novovalovci opravila že v 50., ko je za avtorja filma jasno označila režiserja (se pravi tisto komponento filma, ki stavi na sliko, zvok in gibanje, neločljivo in zgolj filmske prvine skratka) in ne koga drugega, na primer scenarista (narativna komponenta filmskega izraza). Tako večina filmskih kritik, objavljenih tako v dnevnikih kot tudi mesečnih publikacijah, svoja izvajanja in analize temelji na filmski zgodbi in ne na načinu podajanja te zgodbe, kar iz scenarija pravzaprav šele naredi film kot resnično samosvoj (umetnostni) izraz. Sila enostaven poizkus, ki nas utrdi v zgoraj navedeni tezi: zamenjajmo besedi (in njune izpeljanke) »film« in »režiser« v poljubni filmski kritiki z besedami »knjiga« in »pisatelj«, pa bo tekst še vedno »stal«, koherenten v vsem svojem sklepanju in ugotovitvah. Zagata je po eni plati razumljiva, po drugi plati pa izpričuje resničnost pesimističnih ugotovitev o pomanjkanju ekspertov v domačem prostoru, s čimer se ukvarjamo v poglavju o položaju kritike v slovenskem prostoru. Gre za eno temeljnih zagat filmske kritike kot literarnega žanra, soočene z medijem (filma) tolikšnih izraznih možnosti: gre za besedo, ki je v svojem bistvu sprta s podobo kot osnovnim izraznim elementom filma, s podobo, ki – v nasprotju z besedo – ni opredeljena izključno po človekovem pomenu, temveč obenem predstavlja in izraža tudi svet sam, takšen kot je. Spoznanje skratka, ki bi moralo tičati v srcu vsakega podjetja, ki se želi označiti za filmsko kritiko.

5. Literatura

Bonitzer, Pascal (1981): »Juste une image«. *Cahiers du cinéma*, Français/numéro spécial, maj (323–324), 15–19.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie in Marc Vernet (1992): *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.

Daney, Serge (2001): *Srege Daney – Filmski spisi*. Ljubljana: Zbirka Imago. Slovenska kinoteka.

Erjavec, Aleš (1988): »Poskus opredelitve filmske kritike kot umetniške kritike«. *Ekran* (5–6), 128–134.

Furlan, Silvan (1982): »O nekaterih vidikih kritiškega pisanja«. *Ekran* (9–10), 19–20.

Huber, Christoph (2005): »International Film Criticism Today: A Critical Symposium«. *Cineaste*, Winter 2005, 30–44./dostopno tudi (2007) »Kritični simpozij o mednarodni filmski kritiki«. *Ekran*, februar–marec, 34–41.

Kermauner, Teras (1966): »Sodobna tematika v slovenskem filmu«. *Ekran* (37–38), 458–463.

Kermauner, Teras (1972): »Mrtva ladja ne sme umreti«. *Ekran* (96–97) letnik 10, 230–233.

Košir, Manca (1988): *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Monaco, James (2000): *How to Read a Film – The World of Movies, Media and Multimedia – Language, History, Theory*. 3rd edition. New York: Oxford University Press.

Nichols, Bill (1976): *Movies and Methods – Volume I*. Uredil Bill Nichols. University of California Press. Berkley and Los Angeles. University of California Press, Ltd. London.

Pelko, Stojan (2005): *Filmski pojmovnik za mlade*. Maribor: Aristej.

Pirjevec Dušan (1973): »Kriza«. *Ekran* (106–107), 261–267.

Rosenbaum, Jonathan (2000): »Film Criticism in America Today: A Critical Symposium«. *Cineaste*, Winter 2000, 27–45./dostopno tudi (2007): »Kritični simpozij o mednarodni filmski kritiki«. *Ekran*, februar–marec, 34–41.

Rosenbaum, Jonathan (2003): »Joe Dante Calls the Toon – Looney Tunes: Back in Action«.

Dostopno na

<http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2003/1103/031121.html> (20.marec 2007).

Rožanc, Marjan (1968): »Filma še nimamo«. *Ekran* (58–59), 446–447.

Širca, Majda (2002): »Ekran«. *Ekran* (7–8), 47.

Tršar, Toni in Poniž, Denis (1972/1973): »Pregled Ekranovega razvoja od prve do stote številke«. *Ekran* (100–03), 418–420.

Truffaut, François (1991): »Določena tendenca francoskega filma«. Prevod: Zdenko Vrdlovec. *Ekran* (8), 26–27.

Valič, Denis (2002): »Časniki in film«. *Ekran* (št. 7–8), 39–41.

Vrdlovec, Zdenko in Kavčič, Bojan (1999): *Filmski leksikon*. Ljubljana: Založba Modrijan.

Vrdlovec, Zdenko (2002): »40 let Ekрана – kronologija (I. del)«. *Ekran* (7–8), 2–15.

Vrdlovec, Zdenko (2002): »40 let Ekрана – kronologija (II. del) 1976–1990«. *Ekran* (9–10), 4–11.

Vrdlovec, Zdenko (2003): »Kronologija Ekрана, 3. del (1991–2000)«. *Ekran* (1–2), 58–61.

Vrdlovec, Zdenko (1991): »Avtorji, avtorji...«. *Ekran* (8), 25 .

Vrdlovec, Zdenko (1988): *40 udarcev – Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Izbral in uredil Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Vrdlovec, Zdenko (1984): »Gledalec«. *Ekran* (1–2), 41–44.

6. Priloga

6.1 Intervjuji s sodobnimi filmskimi kritiki

6.1.1 Nil Baskar

(Ljubljana, 24. 3. 2007)

Kdaj postaneš filmski kritik? Kdo je filmski kritik? Kaj pomeni biti filmski kritik?

V slovenskem prostoru je definicija filmskega kritika zelo pragmatična. Filmski kritik je nekdo, ki na redni bazi – dnevni ali tedenski – v javnih občilih sporoča svoje mnenje o filmih. Kdaj postaneš filmski kritik, je stvar definicije filmskega kritika. Filmski kritik lahko postaneš takrat, ko vsak teden pišeš o filmih ali pa takrat, ko po svojih ali širših kriterijih izpolniš kriterije, ki naj bi definirali filmskega kritika, to je, da se ukvarjaš z aktualnimi filmi, ki so na rednem programu v kinematografih. Treba je ločevati med dvema stvarima. Eno je filmska kritika aktualnih filmov, kjer gre dostikrat bolj za potrošniško kritiko, v kateri kritik bralcu oziroma občinstvu pove, ali je nek film vreden ogleda ali ne; gre skratka za bolj preprosto vrednostno sodbo. Ali pa drugo, ko skuša filmski kritik v filmu zaznati kompleksnejše ali obsežnejše tematike in tendence znotraj posameznega filma ali posameznega opusa kinematografije.

Kaj menite o filmski kritiki nasproti drugim kritikam?

Drugih kritičnih praks ne spremljam dovolj redno, da bi jih lahko kvalitetno primerjal. Vendar se mi v primeru gledališke ali literarne kritike zdi, da je filmska kritika v manjvrednem položaju – ne dojemajo je kot resne kritične prakse ali discipline. To vidimo, če odpremo časopise ali kakršnekoli druge publikacije – veliko več prostora je namenjenega kritiki literature, gledališča in podobnemu. Kar se tiče pa same kvalitete, morda nisem kompetenten za kvalitativno sodbo, a zdi se mi, da je gledališka kritika pri nas zelo močna in zelo proaktivna, kar se tiče filmske, pa njena kvaliteta oziroma prezenca izhaja iz odnosa do filmske kritike, ki ga imamo v naši kulturi; to pa je, da je filmski kritik dober takrat, ko se lahko strinjamo z njegovo odločitvijo ali sodbo. Če se z njim ne strinjamo, pa kritik postane le nekdo, ki piše o filmih, kar bi po definiciji lahko počel vsakdo. Gre za antiintelektualistično tendenco, ki je zadnje čase na splošno zelo prisotna.

Zakaj zase menite, da niste filmski kritik?

Prvega kriterija (da dovolj pogosto pišeš o filmih) ne izpolnjujem – o filmih ne pišem dovolj pogosto, hkrati me to niti ne zanima. Bolj me zanima pisati o filmih, ki bi jih lahko sam označil za pomembne, dovolj zanimive, intrigantne. V tem smislu v mojem primeru ne gre za neko konvencionalno kritično prakso, ki jo v zgodovini filmske kritike na primer utelešata Manny Farber ali Serge Daney – skratka nekdo, ki vsak teden vztrajno spremlja filmsko zgodovino v nastajanju – tako primere filmske umetnosti, kot tudi najbolj trivialne filmske primere, ampak znotraj tega vedno uspe najti neko logiko ali pa smisel.

Po drugi strani pa – razen v dnevnem časopisju – v Sloveniji tako ali tako ni prostora za filmsko kritičsko pisanje; ne obstaja na primer publikacija, ki bi bila namenjena filmu in bi izhajala vsak teden.

To drži. Ni prostora za filmsko kritiko. Gre za vprašanje, ali je filmski kritik izključno profesija, novinarski žanr ali pa gre za nekaj, o čemer pišeš, ne da bi objavljaj. Če ni prostora v tiskanih medijih, lahko kritike objavljaš tudi na spletu. V tiskanih medijih očitno gre za neko ekonomsko-kulturno konfiguracijo, v kateri časopisi očitno ne potrebujejo prostora za filmsko kritiko in jih ne zanima; kot posledica tega se pri mladih piscih porodi predpostavka, da jih tako ali tako ne bo nihče objavil, a če te film dovolj zanima, boš verjetno vseeno poskušal pisati in na takšen ali drugačen način tudi prišel do bralcev.

Katere elemente bi po vašem mnenju morala vsebovati filmska kritika v esejistični obliki?

Pri branju filmskih kritik Mannyja Farberja dobimo občutek, da beremo film. Beremo ga lahko kot zelo elokventnega in zelo talentiranega gledalca, ki o vsakem filmu brez dlake na jeziku pove, kaj o njem misli in pri tem odkriva zelo zanimive in poetične povezave. Pri Farberju težko rečemo, da gre za kakršnokoli metodologijo ali za kakršnekoli kriterije. Gre za zelo subjektivno kritiko, ki preseže osnovno vrednostno sodbo tako, da je kritika hkrati zelo eruditska in po intuiciji postane zelo zanimiva in kvalitetna.

Do katere mere je kritika lahko subjektivna?

Mislím, da ne moreš sebe ne vpletati v kritiko. Vsaka percepcija – pri kritiku in verjetno tudi pri drugemu gledalcu – je sestavljena iz dveh trenutkov. Prvi je popolnoma iracionalen, subjektiven – odločitev, da ti je film všeč, pa niti sam ne moreš razložiti zakaj. Drugi je analitična sodba, v kateri razmišljaš o elementih same filmske podobe, režiji, igri, scenariju in tako dalje. Bistveno pri kritiku je, da vztraja pri tej transparentnosti – filme, ki so mu iracionalno všeč, naj poskuša upravičiti z analitičnim aparatom ali pristopom in odkriti, zakaj so mu ti filmi všeč in obratno: pri filmih, ki jih ne prenese, naj poskuša razmišljati, zakaj je temu tako. Drug primer je za bralce veliko manj zanimiv in jasno tudi kritik postane manj zanimiv in dolgočasen, če zapade v nek solipsizem in razmišljanje o lastni percepciji filma. Kritik vsekakor mora povedati, da mu je bil film všeč, četudi se z njim ne more poistovetiti, in ga zagovarjati ali obratno: nek film lahko zagovarjaš tudi, če ti ni bil všeč..

Ali se vami zdi vpletanje filmske teorije v filmsko kritiko nujno?

Vsak filmski kritik, vsaj tisti, za katerega sam mislim, da je dober, vpleta v kritiko poleg teorije še veliko drugih virov znanja in spoznanja. Filmska kritika je kot vsaka druga kritika intradisciplinarna praksa sama po sebi. Filmski kritik mora imeti čim širši razpon znanja – tako v umetnosti kot v kulturi, estetiki. Kot film sam lahko vsebuje vse ostale umetnosti – kot je film sam na nek način zelo kanibalska umetnostna forma, ki lahko vse požre in prežveči, tako se ga mora tudi kritik lotiti na podoben način. Mislím, da mora kritik absorbirati čim več različnih in velikokrat konfliktnih idej, da bi lahko v enem filmu našel idejo, logiko, princip. Skratka, filmska kritika mora absolutno vsebovati teorijo in še marsikaj drugega.

Kako se lotevate pisanja o filmu, kakšne so vaše metode pisanja? Ali potrebujete nekaj dni, da zavzamete »distanco« ali pišete takoj po ogledu filma, si morda med filmom delate zapiske?

To je zelo odvisno od primera do primera. Ločil bi med trenutki, ko gledaš nek film in lahko že med filmom razmišljaš o tekstu – med samim gledanjem nastaja nek tekst, ko ti film ponuja svoj tekst, ki ga bereš, lahko še sam dodajaš svoj tekst, iz katerega nastane zapis. V drugem primeru, ko pišeš o nekem filmu, ki ga mogoče sam ne bi izbral, je postopek bolj rigiden. Film si poskušaš pogledati vsaj še enkrat, dvakrat, poskušaš se informirati o kontekstu filma, avtorju in podobnem in iz tega skonstruirati neko smiselno vrednostno

sodbo. Obstajata dva pristopa: lahko gre za sunek, ko te film prevzame in lahko o njem zgoščeno pišeš, drugo je analitični, bolj konstruktivistični pristop, kjer vsak film ponuja množstvo interpretacij, o vsakem filmu je mogoče napisati kaj zanimivega, tudi vsak kritik mora verjeti v to. Pri drugem pristopu je največ dela s selekcijo elementov, ki so bolj relevantni ali bolj karakteristični za film. Gre za delo, ki je sestavljeno iz selekcije, filtriranja in na nek način celo montaže.

Kako ste se začeli ukvarjati s filmom in pisanjem o filmu?

Ključno pri cinefilski formaciji vsakega kritika je, da se mladosti zaljubi v film. Moja generacija je imela srečo, da je bila prisotna v Kinoteki v 90., ki je nudila neizčrpen in inspirativen vir možnih filmskih pogledov. V določenem trenutku, ko se ukvarjaš s filmom in razmišljaš o filmu, postane ideja pisanja naravna. Ne gre za zavestno odločitev ampak za trenutek, ko se ti zazdi, da moraš svojo idejo organizirati v tekst. Pisati sem začel pri študentskem časopisu *Zofa*, ki smo ga takrat ustanavljali, to je bil prvi prostor, v katerem smo začeli organizirano pisati o filmu.

Sodelovali ste v televizijski oddaji o filmu Terminal. Kakšna je razlika med pisanjem o filmu in televizijsko produkcijo?

Gre za drugačen način produkcije in recepcije. Še zmeraj gre za pisanje – napišeš tekst, ki ga bodisi objaviš v reviji bodisi predstaviš televizijskim gledalcem. Razlika je v tem, da televizijski medij ne omogoča iste koncentracije in tako je treba zapis prilagoditi mediju. To je verjetno osnovna razlika. Na televiziji je treba stvari povedati tudi bolj učinkovito, hitreje.

A se pri pisanju ravnate po kakšnem vzoru?

Težko bi rekel, da po kakšnem konkretno, seveda pa je jasno, da vsak kritik bere kritike drugih avtorjev. Ideja, da pišeš kritike, ne da bi bral druge zapise o filmu, je absurda. Vsaka kritika je na nek način rekonfiguracija drugih kritičnih zapisov, del, idej – bodisi gre za zapise iz preteklosti bodisi gre za dialog med tabo in drugimi kritiki. Kritiki pogosto izhajajo iz dialoga z drugimi kritiki, iz polemike z idejami drugih kritikov. Vsi kritiki imajo ideale, pa naj bo to Serge Daney ali zgodnji francoski kritiki, ki so pisali o filmu v 20. in 30. letih. Virov inspiracije in dobrega pisanja o filmu je ogromno. Idealno jih je absorbirati čim več in potem poiskati svoj glas.

Kaj je bolj pomemben socialnopolitični kontekst ali so bolj pomembni kinematografski elementi?

Obstajajo poskusi sistematiziranja stvari. Veliko anglosaksonskih piscev si prizadeva, da bi filmsko teorijo približali kot vse socialne znanosti. Filmsko teorijo želijo približati naravoslovju in jo sistematizirati na način, da bi ji postavili jasne aksiome in jasno metodologijo, kakor da bi šlo za angleško sociologijo. Na drugi strani obstaja francoska tendenca, ki pisanje o filmu razume skozi vse zgodovine transgresivnih umetniških ali kulturnih gibanj, kakršna so nadrealizem, situacionizem in podobno, kjer je pisanje o filmu zmeraj kreativni akt. Anglosaksonski svet je veliko bolj nagnjen k temu in tudi zaslužen in hkrati kriv, da je filmska teorija v veliko primerih postala zelo akademska, statična in dolgočasna zadeva. Mislim, da mora biti oboje prisotno. Vprašanje, na kakšen način, je odvisno od osebnega pristopa avtorja. Lahko bi rekli, da vsak film zahteva svoj aparat. Lahko pa si izbereš aparat in imaš nek sistem, skozi katerega poženeš vsak film. Oboje je legitimno. Težava je, če pri pisanju izdeluješ filmske ali estetske hipoteze in jih potem testiraš. Velikokrat si nato v skušnjavi, da pišeš le o filmih, ki potrjujejo tvoje teze. Dobro je, da na filmu ne preizkušaš le svojih tez. S tem se je ukvarjalo veliko piscev, na primer David Bordwell in Kristin Thompson sta preizkušala neoformalistično kritiko hendikepa, po katerem se vedno izbira samo filme, ki ustrezajo. Pisec naj bi skratka izdelal toliko fleksibilen aparat,

ki bo še zmeraj konsistenten, vendar bo zmožen v vsakem filmu najti neko logiko. Vprašanje pa je, kako uspešen je lahko tak model. Težko je reči, kaj je v filmski teoriji relevantno, sploh danes. Filmska teorija je vedno na meji.

6.1.2 Simon Popek

(Ljubljana, 5. 3. 2007)

Kateri so po vašem mnenju najpomembnejši premiki pri razvoju filmske kritike v slovenskem prostoru?

Ekran je bil edina centralna točka, kjer so bili premiki opazni. Težava v Sloveniji, ki žal ostaja še danes, je, da je bil *Ekran* vedno edina strokovna revija ali medij, kjer je sploh obveljala neka uredniška politika.

Ali prepoznavate razvojne stopnje pri Ekranu?

Ekran je nastal tudi iz želje, da bi pokrival jugoslovanski film – takrat se je rojevala generacija, ki je bila kasneje znana kot črni val. *Ekran* je bil takrat edini medij v Jugoslaviji, ki je odprto podpiral to odpadniško strujo jugoslovanskega filma, ki je bila zelo kritična do družbe – ves postenobejevski ideološki aparat je jemat bolj z distance. Takrat je bil *Ekran* dejansko najpomembnejši medij – v svoji zgodovini je igral najpomembnejšo vlogo. V 70. letih je padel v literarno tradicijo, večina piscev je prihajala iz literarnih krogov, tudi iz gledališča. Pisali so Denis Poniž, Andrej Inkret in tako naprej. Odnos do filma se je izražal predvsem skozi literaturo. Konec 70. je prišla že bolj cinefilska in filozofsko veliko bolj podkrovana generacija, kar je rezultiralo v 80, ko so uvedli tudi Jesensko filmsko šolo, mednarodni kolokvij filmske teorije. Takrat se je izoblikovala najmočnejša generacija: Stojan Pelko, Slavoj Žižek, Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan in tako dalje, ki so spet »potegnili« v film, ki je bil – čisto na akademski ravni – zelo modna stvar. Vsi so se hoteli ukvarjati s filmom, antropologi, filozofi, sociologi. Njihovo pisanje je sovpadalo z evropskim trendom, še posebej s tradicijo francoske misli, ki se je naslanjala na strukturalizem. V začetku 90. je nastopila vmesna faza, ki je bila bolj neizrazita. Ekran je v skladu z generalnimi trendi poskušal postati mesečnik. Skušal se je bolj približati bralcu, postal je lahkotnejši in zdržal kakšno leto. Potem se je oblikovala naša generacija v sredini 90. Vračali smo se bolj k zgodovinskemu in manj k filozofskemu oziroma psihoanalitičnemu pogledu. Kot so tedaj rekli nekateri člani: »začeli smo pisati o filmu in ne toliko okrog filma«.

A je potem prišla v ospredje bolj ameriška tradicija pisanja?

Ne, saj še vedno so bili v uredništvu ljudje, ki so bili na »francoski valovni dolžini«. To je odvisno od osebnih preferenc in konec koncev znanja jezika. Lahko rečemo, da se je pisanje vendarle začelo bolj nagibati k ameriški tradiciji pisanja. Dandanes jezik ne predstavlja več velike ovire, saj ni problem dobiti francoskega avtorja, prevedenega v angleščino.

A se vam zdi, da se je pri domači filmski kritiki uveljavil kakšen trend?

Pri ostalih medijih niti ne vem. Pri dnevnikih je odvisno od človeka, ki je tam zaposlen. Ta človek je lahko tam zaposlen tudi celo življenje in se sploh ne premakne iz mesta. Pri nas dnevni mediji žal niso tako velikopotezni, da bi imela vsaka veja kulture svoj prostor. Prostor je zelo omejen. Še posebej se to opazi pri literaturi in pri gledališču, kjer je še največ ljudi lahko zadalženih za en medij. Pri filmu nikoli ni bilo tako, saj je ponavadi za film zaposlen en

človek. Na *Dnevniku* je Vrdlovec že 30 let in vse gre skozi njegovo optiko, zato ne moremo govoriti o *Dnevnikovem* pogledu, ampak Vrdlovčevem pogledu. V Sloveniji smo zmeraj malo manj specifični oziroma nismo specifični, ker nimamo istih pogojev in istih možnosti za objavljanje, kot jih imajo drugod. Veliko pove že dejstvo, da je ves čas obstajala samo ena revija, da *Ekran* nikoli ni imel alternative. Lahko bi morda rekli, da jo je imel v *Oskarju*, ki pa je predstavljal nekaj čisto drugega. Tudi *Oskar* je zdržal le dve leti. Težko bi rekel, da je imel kakšno identiteto, razen tega, da se je nagibal h komercialni produkciji. In še to se je izkazalo, da ni bilo dovolj komercialno, saj se s finančnega vidika ni mogel obdržati na medijski sceni.

Katere elemente naj bi vsebovala opazna filmska kritika?

Čisto odvisno od filma, o katerem pišeš. Ponavadi ima večina kritikov oziroma tistih, ki pišejo o filmih, vendarle svoj fokus, kamor so usmerjeni. Nekateri imajo radi le »art« film, drugi komercialne ali žanrske filme – taki kritiki delujejo v svojem »vrtičku« in niti ne vedo, kaj se dogaja okoli njih, ali pa jih sploh ne zanima; na tak ali drugačen tip filma gledajo z distanco. Elementi, o katerih se pri nas govori, da naj bi jih vsebovala filmska kritika, običajno letijo na resen film, ki naj bi sporočal, ali dandanes tipični festivalski film, »art« film. Najboljši filmi v sebi vedno nosijo neko aktualno – mogoče sporočilo ni pravi izraz – noto; zavedati se morajo časa, v katerem nastajajo. Sploh ni pomembno, ali gre za žanrski ali umetniški film, percepcija: »joj, to je zdaj žanrski film, to sploh ni vredno obdelave,« je moteča. Filmov ne delim na žanrske in »art«. Zame je film film. Pomembno je, kar vidim na platnu. Všeč so mi subverzivni filmi, ki znajo najti način, kjer fasada ni vse, kar bi film sporočal. Ni mi všeč, da film že na začetku da vedeti, da se je lotil problematike brezdomcev ali emigrantov in potem prikazuje bedo. To je bolj stvar dokumentarcev. Če snemaš fikcijo, je treba stvar bolj sofisticirano izpeljati. Ni pomembno, kaj pokažeš, ampak kaj sporočaš. Skozi čisti žanr lahko sporočaš tudi kaj zelo relevantnega. Kot se je že velikokrat izkazalo v zgodovini filma, so velikokrat – pač ne vedno in ne v vseh obdobjih – ravno žanrski filmi najbolj silovito odražali družbenopolitično stanje. Še posebej ameriški filmi, ki se lotevajo ameriške moralnosti oziroma ameriškega konteksta. Vestern v ZDA ni vedno samo vestern, ne pripoveduje le zgodbe o Indijancih in kavbojih – velikokrat je lahko alegorija ameriške intervencije v Vietnamu, preganjanja črncev in tako dalje. Takšni žanrski filmi so stvar interpretacije. Lepota je v tem, da se tematike ne lotevajo na neposreden ampak na posreden način – bodisi preko pripovedne elipse bodisi na simbolni, alegorični ravni. Filmska kritika bi morala prepoznati vse stvari, ki jih navaden gledalec, ki se hoče le sprostiti ali pa niti ne, skratka tak, ki pride v kino neobvezno, sam ne prepozna. Tako kot strokovnjak za umetnostno zgodovino ve veliko več od naključnega gledalca v Louvru; slednjega po vsej verjetnosti zanimata le Mona Lisa in Miloška Venera. Na sliki zna prepoznati, kaj je kompozicija, kaj je ikonografija in tako dalje. Film je bil vedno na spodnjih lestvicah po umetniških kriterijih. Velikokrat se ga obravnava kot nevrednega analize. Zmeraj je bil in v principu je bolj stranska umetnost, ni del elitnega kulturnega »establishmenta«. Dobra kritika bi morala prepoznati vse skrite elemente, ki jih režiserji izrazijo včasih zavestno, včasih niti ne. Velikokrat režiserji zanikajo simbolne elemente. Važno je, kar je vidno na platnu in ne, kar režiser reče. Plus argumenti. Če je kritika argumentirana, je naloga opravljena. Film vendarle ni samo delo enega človeka, ampak je kolektivni produkt, ne glede na to, da zagovorniki avtorske teorije pravijo, da film naredi en človek. Velikokrat je vloga scenarista veliko pomembnejša od vloge režiserja. Film je lahko dober tudi zaradi »štimunge«, zaradi avdiovizualnega učinka, ki ga ima na gledalca, pri tako imenovanih meditativnih filmih igra zelo veliko vlogo avtor glasbe ali pa direktor fotografije. Režiser je verjetno vedno tisti, ki vse te niti poveže skupaj

Ali naj kritik govori o stvareh, ki izstopajo ali naj se loti vseh elementov? Kako opredeljujete razlike glede na dnevniško kritiko in esejistično obliko filmske kritike?

Stvari, ki izstopajo, so stranskega pomena. Kritiki – vsaj na dnevnem nivoju – so vedno omejeni s prostorom. Če pišeš za dnevnik ali tudi za tednik, predvidena dolžina teksta običajno obsega le dve tipkani strani, kar je navadno maksimum, ponavadi še manj. Seveda na tako majhnem prostoru ne moreš obdelati vsega, to je preprosto nemogoče. In tudi bralce, ki sploh berejo kritiške zapise, običajno predvsem zanima, ali je film dober ali slab, tako da izpostavljaš bolj pogloblitve elemente. Vsesplošne analize vseh aspektov filma, ki so morda pomembni, se lahko lotiš le v esejistični obliki ali pa še širše. V esejistični obliki so možnosti neštete – navadno se lotiš enega aspekta. Najbolj dolgočasne so kritike, ki se želijo lotiti vseh aspektov hkrati. Pišejo na primer o igralcih, kako sta bili glasba in fotografija lepi. Deskriptivne kritike opisujejo, kaj se vidi na platnu – v principu to vsi lahko vidijo. Vsi vidijo, da je fotografija čudovita. S takšno kritiko se kaže predvsem nezanimanje, velikokrat pa tudi neznanje. Zame je predvsem pomembno, da poveš tisto, česar gledalec ne bo opazil ali pa ne zmore opaziti, saj se filmu ne posveča v tolikšni meri, kot nekdo, ki je strokovnjak na tem področju in od tega živi. Govorimo seveda o dnevniški in tedenski kritiki.

In esejistična forma filmske kritike?

Vsak ima svoje feteše. Vsak piše o stvareh, ki jih ima rad. Vsak bo napisal tekst o stvari, ki ga zanima. Pa naj bo to prva stvar v filmu, ki jo je avtor hotel izpostaviti. To sploh ni pomembno. Najboljši filmi so tako ali tako večplastni, tako da se jih da zgrabiti. Ko sem pisal o Lubitschu za *Ekran*, sem se ga lotil skozi optiko njegovih židovskih korenin in skozi njegov eleganten slog, da bi nakazal, kako si skozi visoko proračunsko produkcijo še zmeraj lahko socialno ozaveščen in kritičen. Vsak razgledan pisec bo znal izpostaviti stvari, ki ga zanimajo. Bistvo eseja je, da razviješ svojo idejo, ne pa da bi se v tej formi pisanja loteval nekega splošnega standarda (igralci, fotografija). Pomembno je, da se postaviš v vlogo gledalca. Tekst mora biti spisan atraktivno, paziti moraš na literarni slog, kritika mora pritegniti. Rad uživam v tekstu, če ga berem. Nisem pristaš filozofske analize, pri kateri se komaj prebiješ skozi stran, branje traja, na koncu pa sploh ne veš, kaj je avtor hotel povedati. Sem pristaš intelektualne misli, a veliko bolj sem naklonjen ameriški šoli, pri kateri je bil zmeraj zelo pomemben literarni jezik, veliko več so dali na prozo, pri Francozih pa se zdi, kakor da jim je vseeno za bralca. Kar seveda ni nič napačnega. Američani pač več dajo na čitljivost, razumljivost. Seveda pa ne moremo posploševati.

Koliko subjektivnosti je dopuščene v filmski kritiki?

Kritika je zmeraj subjektivna. Ne razumem ljudi, ki od kritikov zahtevajo objektivnost. Avtor je lahko 100 odstotno osebni in mora biti osebni. Čim skuša zadostiti različnim stranem, izgubi svojo verodostojno noto. Veliko raje imam skrajno osebne kritike, ki so iskrene, kakor preračunljive tekste. Velikokrat se dogaja, da se kritiki nočejo izpostaviti. Nek film velja za mojstrovino, a jim ni všeč, vendar bodo napisali politično korektno kritiko. Tega se Američani niso nikoli bali. Pred časom sem ugotovil, da Scorsesejev *Taksist* pri Američanih sploh ne velja za blazno dober film, saj ga je večina pomembnejših kritikov argumentirano »razsula«, štirje so nakazali distanco. Najslabše je, če se kritik konformira in želi biti politično korekten. En slog, ki je bil 10, 20, 30 let nazaj sprejet, morda danes izpade nemoderno, zastarelo. Lepo je, če prihaja do neke reevalvacije klasikov. Zame je najbolj pomembno, da je režiser iskren v tem, kar počne, ne glede na to, kakšen film snema. Mislim, da isto velja za pisca. Nima se smisla sprenevedati: »joj, zdaj pa ta film velja za klasiko.« Če misliš, da ni dober, to napišeš. Konec koncev imaš pravico interpretirati po svoje. Ta stil je v ZDA zelo opazen. Še zmeraj velja tradicija, da se kritiki med seboj napadajo glede filma. Tega v Evropi tako rekoč nimamo. Mogoče občasno v Franciji, ampak tam gre bolj za spopade med generacijami – 20 let so se med seboj bojevale različne šole, različni pogledi. To dela kritiški diskurz bolj atraktiven in bolj življenjski. Ne gre le za neke suhoparne, akademske mantre

okrog enih in istih konceptov, ampak gre za živ organizem, za dialog. Sploh ni pomembno, da se vsi strinjajo v vsem, lepota tiči ravno v nestrinjanju. Zmeraj je pomembna osebna stran, tako pri ustvarjanju kot pri pisanju.

Ali obstaja jasna ločnica med teorijo in kritiko?

Nekateri najboljši pisci so ju zmeraj združevali, takih je seveda malo. Navadno imaš strogo akademsko misel in strogo kritiško oziroma neakademsko. Pri nas je znal oboje združiti edino Vrdlovec – združeval je akademsko in vsakdanjo kritiško formo. Če bereš njegove tekste iz 80., so zelo akademski. Takrat je pisal strogo v liniji ljubljanske filozofske šole. Ločnica v principu je, če jo hočeš imeti, lahko pa ju združuješ. Poznavanje filmske teorije je seveda dobrodošlo pri kritiku. Fino je, da jo znaš spraviti v neko formo. Ne pa, obratno, da film služi razvoju nekega koncepta. Velikokrat pri akademskih film deluje kot ilustracija njihovih tez. Film je bil od vseh umetnosti 20. stoletja najbolj prikladna umetnost. Kar je precej očitno, sicer se ne bi zmeraj vsi nanj obesili. Poleg filma ima kvečjemu literatura enako težo, saj jo eksploatirajo na enak način. Pri likovni umetnosti je tega veliko manj, prav tako tudi pri gledališču.

Kakšen položaj v primerjavi z drugimi kritikami zavzema filmska kritika?

Filmska kritika v Sloveniji je bila zmeraj visoko čislana. Velikokrat rečejo: »V Sloveniji smo imeli zmeraj slabe filme in dobro kritiko«. Za gledališče velja ravno nasprotno: v Sloveniji naj bi imeli izvrstno gledališče, pritožujejo pa se nad zelo šibko gledališko mislijo. V primerjavi z gledališko je filmska kritika vsekakor večvredna – ljudje jo pojmujejo za kvalitetnejšo. Literatura pa je kot povsod »sveta krava«. Lok med režiserjem in kritikom je nesmiseln v toliko, da naj bi kritik pisal kritike, ki naj ugajajo režiserju obravnavanega filma. Če bi bil v poziciji tega režiserja, bi šel preko tega. Ne razumem, zakaj bi kritik moral z režiserjem sploh komunicirati, razen seveda na ravni intervjuja. Če je režiser inteligen in se v intervjuju sooči s kritikom, ki je njegov film »razsul«, ga bo že deklasiral in v intervjuju razkril, da kritik nima pojma. Dandanes se intervjuje dela predvsem v marketinške – promocijske namene. Zelo redko naletiš na intervju, ki bi temeljil na predpostavki analize. 95 odstotkov intervjujev je narejenih z namenom filmske promocije, še preden film pride v redno distribucijo. Režiser običajno govori floskule: kako je delal z igralci, kako se je lotil projekta. Kar mene osebno sploh ne zanima. Poglobljen analitičen intervju je žanr, ki skorajda izumira, pa tudi množičnih medijev sploh ne zanima več. Zunaj kritiki sploh nočejo poznati režiserjev, izogibajo se jim. Včasih sem več pisal za *Sobotno prilogo*. Objavil sem kar nekaj intervjujev. Zmeraj sem poslušal, da so preveč strokovni, prepolni specifično filmskih terminov, da bi bilo bolj primerno bolj poljudno pisanje. Potem sem nehal delati intervjuje za *Sobotno prilogo*, če sem sploh še kdaj delal intervju, sem jih objavljal v *Ekranu*. Nima več smisla delati intervjuja ena na ena, ampak greš na tiskovno konferenco, ga posnameš, potem pa vsi mediji objavijo enak intervju. Ne vidim smisla, zakaj bi sto medijev objavilo intervju z enim režiserjem. Razumem režiserje, ki ne želijo dajati intervjujev, saj verjamem, da so naveličani odgovarjati na ena in ista vprašanja, kar se kaže predvsem na festivalih. Takšna je logika industrije, takšne so marketinške strategije.

Kdaj postaneš filmski kritik?

Kritik je vsak, ki napiše filmsko kritiko in jo objavi. V tujini so na univerzah smeri, kot je na primer umetniško zgodovinsko pisanje. Velikokrat se zgodi, da kdo postane filmski ali gledališki kritik čisto po naključju, ker je zaposlen v mediju. Kritik lahko postaneš po sili razmer, veliko ljudi pa, ker to želijo početi. V Sloveniji niti ni prostora, zato veliko ljudi, ki se loti pisanja o filmu, to počne v promocijski namen. Lahko jih prešteješ na prste dveh rok.

Kako ste se začeli ukvarjati s filmsko kritiko?

Kot vsi. Kot mladenič sem rad gledal filme in hodil v kino. Potem skušaš preživeti. Začel sem delati na lokalni kabelski postaji, kjer sem delal filmske oddaje. Včasih pomislim, da je velika napaka, da vsak »mulc« lahko pride v množične medije in začne objavljati. Nekoč je vajeniška doba trajala nekaj let in moral si se sproti dokazovati. Moja pot se je začela na lokalni kabelski postaji, naslednji korak – kot za vsakogar – je bil Radio Študent, preko Študenta so šli vsi, v 80. je bila še *Tribuna, Mladina*. Na koncu si pristal na poziciji urednika strokovnega časopisa, delal si na dnevnem časopisu ali na nacionalnem radiu. Danes tega ni več. Standardi se nižajo. Mediju, ki teži le k prodaji in zato objavlja lahkotne vsebine, za katere ne potrebuje šolanega kadra ali poznavalstva, je v interesu, da dobi nekoga, ki bo predvsem znal uporabljati medmrežje. Podoba, kako naj nekdo postane filmski kritik, se je zelo spremenila. Pri meni so se stvari odvijale same od sebe – Študent, *Ekran, Delo*. Če ne bi prihajale same od sebe, bi se verjetno usmeril drugam, našel bi si službo, film pa bi ostal moja osebna izbira. Kar se na žalost pogosto dogaja. Prostor je tako majhen, da nekdo piše o filmu v študentskih letih, po diplomi pa si najde službo in film »da na stranski tir«. Ne najde časa in potem hodi v kino le še kot običajni gledalec. V tujini imaš več možnosti, saj je število medijev neprimerljivo večje kot pri nas. Pri nas si moraš izbrati svoje mesto, saj se zdi medijski prostor zelo zaprt, vsaj kar se tiče resnega pisanja. Vrdlovec na *Dnevniku* na primer pokriva tako resne teme kot tudi vse novinarsko v zvezi s filmom.

Kako pišete? Potrebujete nekaj dni za »distanco«?

Velikokrat moraš pisati še isti večer, ko si film videl. Včasih delam zapiske med filmom, predvsem takrat, kadar se lotevam česa analitičnega, na primer eseja, ali kadar pišem knjigo. Ko film gledam, skušam uživati, kolikor film to dopušča. Navadno ne »pišem v glavi«. Ideje se ti seveda porajajo, vendar si je včasih dobro tudi kaj zapisati, da ne uide iz glave. Če se lotevaš daljšega teksta, potem si moraš film v vsakem primeru pogledati še enkrat in zapiske lahko delaš takrat. Poznam pa ljudi, ki striktno popišejo eno stran zvezka iz takšnih ali drugačnih razlogov. Zapisovati si določene stvari je priporočljivo.

Pišete v enem sunku?

Kritika je ponavadi v enem sunku, če je na strani in pol ali dveh straneh. Imaš idejo, iz katere izhajaš, izpostaviti moraš bistvo in se držati rdeče niti, ki ti jo film daje. Veliko bolj zanimivo je brati tekst, ki ubere nek svež pristop, kot pa da avtor poskuša biti korekten in na nek celovit način pristopiti do filma in zavzeti vse aspekte. Nisem pristaš tega.

Ali berete druge kritike?

Eni pravijo, da nikoli ne berejo drugih kritik. Mislim, da je to brez veze. Čisto v redu je, da pustiš drugemu kritiku vplivati nase; tudi če mu »ukradeš« idejo in si iz nje sposoben izpeljati svojo, potem je to super. Tisti, ki pravijo, da ne berejo drugih kritik, morda le ne želijo priznati. Mislim, da to le bogati kritiški diskurz. Če je nekdo nekaj odkril in si se ti na tisto naslonil, ni nič narobe, če si na tak način odkril novo polje, ki ga morda sploh ne bi opazil. Če imam možnost oziroma če v času, ko jaz pišem, že obstajajo teksti kritikov, ki jih rad berem, jih vzamem v roke. Konec koncev jih lahko tudi citiraš in navedeš vir. Mislim, da je treba brati druge, še posebej tiste, ki jim zaupaš, ki so ti všeč, pa tudi tiste, s katerimi se ne strinjaš, tudi ti ti lahko odprejo nov zorni kot. Za kritika je najmanj pomembno, da pove, ali je film dober ali slab, bolj pomembno je, da pove, kaj je v filmu. Velikokrat berem kritike, ki so mi všeč, a se zmeraj ne strinjam z njimi. Vsak ima svoj pogled, svojo interpretacijo. Ni pomembno, ali sva na istem bregu, pomembno je, da te tekst – ne glede na to ali se strinjaš z njim ali ne – obogati in pomaga ustvarjati lastno mišljenje.

Ali imate kakšne vzore?

Blizu so mi pisci, ki izhajajo iz političnega konteksta, v katerem je film nastal in se ne držijo eskapizma – ne gledajo filma skozi to, koliko je zaslužil, ne gledajo ga samo z estetskega vidika, saj če gledaš samo skozi to prizmo, veliko stvari izpuščaš. Bolj pomemben je namen, sporočilo, družbenopolitični kontekst. Druge avtorje berem iz različnih razlogov. Nekatere pisce berem le, ker so duhoviti. Zamerim akademski sferi, da je tako strašansko neberljiva, tako dolgočasna, zato menim, da je pomemben literarni slog, še posebej, če gre za esej na dvajsetih straneh, za katerega potrebuješ vsaj dva dni, da se prebiješ skozenj. To me ne zanima in me tudi skrajno dolgočasi. Danes ti bo vsakdo rekel, da napiši tekst, ki bo čitljiv, komunikativen.

6.1.3 Marcel Štefančič

(Ljubljana, 21. 5. 2007)

Kako bi opredelili položaj filmske kritike v slovenskem prostoru (dnevno časopisje, tedniki, specializirane revije)?

Kot je bil zmeraj, nič zares posebnega. Kritika je nekaj, kar ima vpliv. Kritika ni nekaj, kar izide v nakladi stotih izvodov in tega nihče ne prebere. Nesmiselno je, da strokovne filmske revije kritiko sploh vsebujejo, če ta nato ne vpliva na nikogar. Tisti namreč, ki takšne revije berejo, so običajno tudi sami »po malem« kritiki. Kritika je namenjena pranju možganov. Obstaja zato, da ti kontra programiraš. Ti si kontra programer. To je bistvo kritike. Na začetku za *Ekran* sploh nihče ni vedel. Filmski kritik, ki ni vpliven, je »no go«. Obstajajo tragične zgodbe, da ljudje, ki niso filmski kritiki, pišejo o filmu. Ne pišejo niti kritik, ampak promocijske članke. To je treba vzeti v zakup. Vse se je izrodilo. Vsa obsedenost s filmi se je izrodila tako daleč, da bi lahko rekel, da si lažje razumel Kubricka, ko ni hotel nič povedati o svojem filmu. In to je velika travma za vse – vsi so vohljali, vsi so iskali, vse so hoteli vedeti vnaprej. Danes ti sploh ni več treba gledati filmov. Kritiko lahko napišeš vnaprej, ne da bi film sploh šel gledat. Zato, ker imaš toliko informacij, ki ti vse povedo. Predfilmi ti povedo, kaj boš videl. Stvar se je povsem obrnila. Filmskemu kritiku je še toliko težje, ker ne tekmuje le s filmom, ampak z vsem, kar film obdaja. Z vsemi, ki film promovirajo. In to ne samo s plačano filmsko promocijo, ampak tudi z zastonsko filmsko promocijo. Za filmskega kritika predstavlja veliko težavo, da se zasidra, da se locira, da se vzpostavi, da se najde, da identificira samega sebe znotraj vsega tega. V bistvu si približno tam, kjer se nahaja *Ekran*. *Ekran* konkurence pravzaprav ni imel, bral pa ga ni nihče. Tistih 500 izvodov, ki so jih prodali, ni na nikogar vplivalo. Zdaj je problem pri kritiku drug: obdan je s tolikšno konkurenco – plačanega in neplačanega marketinga – da se mora boriti predvsem za vpliv.

Kaj pomeni biti filmski kritik, kdaj nekdo postane filmski kritik? Zakaj pišete filmske kritike? Koga skušate na ta način doseči, kaj sporočiti?

Filmski kritik postaneš, kot prvo, tako, da vidiš veliko filmov. Film je specifična umetnost, je živa slika, bolj ali manj slika življenja, sveta, ki je okoli nas, kar pomeni, da moraš kot filmski kritik zelo dobro poznati filozofijo, književnost, zgodovino umetnosti, zgodovino, geografijo, sociologijo, antropologijo, kratka, moraš biti kos tega, čemur so včasih rekli polihistor. To v principu filmski kritiki so. Vse ostalo so nianse. Eni prisegajo na eno, eni na drugo, ampak v principu je to to. V glavnem pa velja ravno obrtno – kar predstavlja manjši problem – da

filmski kritiki postajajo ljudje, ki ugotovijo, da je najlažje biti filmski kritik: greš pogledat film in potem nekaj napišeš. Dobesedno se za filmske kritike javljajo ljudje, ki imajo malo časa – v smislu dve ali tri ure dela. Če želiš biti literarni kritik, moraš prebrati vsaj knjigo, branje knjige pa navadno traja več kot dve uri, včasih več kot nekaj dni. Razlika med triurnim filmom, ki je posnet po tisoč strani dolgem romanu, in tisoč strani dolgem romanu, je orjaška. Lažje si je seveda pogledati film. Najhitreje postaneš filmski kritik, veliko prej kot vse ostalo. Če si literarni kritik, se predpostavlja, da zelo dobro poznaš literaturo. Pri filmu pa je stvar prišla tako daleč, da filmskemu kritiku niti ni treba poznati filmske zgodovine. Zgodovina filma se pač začne pri filmu, ki si ga videl.

Koga skušate doseči s svojimi kritikami?

Rad bi bil tako dober, kot so dobri filmi. To je moja ambicija. Zdaj cena velikokrat raste, ker so filmi zelo slabi. Rad bi pisal tako, kot govorijo v dobrih filmih, kot govorijo veliki igralci.

Katere elemente naj bi vsebovala opazna filmska kritika? Kateri je za vas še posebej pomemben?

Dobra kritika brez dobrega uvodnega stavka ni nič. V uvodnem stavku leži teža, saj je začetek del boja z okolico, o kateri sem prej govoril. Vsi, ki filmom pišejo zastonj reklamo, navadno niso ne vem kako dobri pisci in se osnovnih zakonov dramaturgije ne zavedajo. Preprosto niso sposobni napisati stavkov, ki bi jih naslednji dan citirali. Kot filmski kritik moraš to narediti. Če to narediš v prvem stavku, še toliko bolje, saj tako dobiš pozornost in zmagaš v bitki z »zastonjkarji«. Da se znaš pozicionirati, je danes eden izmed glavnih elementov filmske kritike. Pozicioniraš se lahko z replikami, rezimeji in podobnim, ki jih zastonj reklama in drugi publicisti ne morejo doseči. Danes se bojuješ z drugimi. Tako hude bitke še pravzaprav nikoli ni bilo. Ta bitka je nekaj novega. Ni sicer čisto stara, a če gledaš evolucijsko, skozi stoletja, je ta bitka nekaj relativno novega. Na to v glavnem filmski kritiki pozabljajo. Ne samo, da so slabši od filmov, ampak so slabši tudi od filmske reklame. Če hočeš biti filmski kritik, moraš recenzirati tudi slovenske filme, ne le Hollywooda. Ko se pojavi slovenski film, pa zbežiš. Zamrzneš. To te izoblikuje. Izoblikuje te soočenje z domačo kinematografijo, kakorkoli je ne maraš. Nisem med tistimi, ki komaj čakajo, da v kinematografe pride nov slovenski film. Komaj čakam na druge filme. Tudi ameriški filmski kritiki verjetno ne čakajo na nov domači film, ampak komaj čakajo, da pride v kinematografe nov evropski film, mogoče celo slovenski film.

Kaj je pomembnejše: družbenopolitični kontekst ali kinematografske kvalitete?

Bolj pomemben je družbenopolitični kontekst, ker se kinematografski elementi v skrajni liniji zmeraj zvedejo na iste elemente. Filmovi so bolj ali manj narejeni po isti paradigmi, v istem formatu. Gre za klasičen filmski slog, da ne rečem hollywoodski slog, ki je značilen za skorajda vse evropske filme, tudi za »arte«. Lahko bi rekel, da je vse klasična naracija. Da ima en bolj MTV-jevski slog, pa da ima en bolj dolge kadre, mislim, »jaka muda«. To ni stvar, za katero bi zapravil polovico kritike. Lahko se igraš z niansami, ker če bi to hotel pojasniti, bi potreboval ogromno prostora, kot kritik pa ga nimaš. To lahko počneš v specializirani reviji v razpravi – potegneš razliko v filmskem jeziku med tem in tem filmom. Za kinematografsko gramatiko potrebuješ drug medij, filmska kritika ni za to. Filmska kritika je bolj za socialnopolitične konotacije. Najpomembnejše je, da film postaviš v kontekst. In da ljudem poveš, kaj morajo vedeti, ko gredo gledat film. Ljudje so leni in tvegajo, da ne bodo videli tega, kar bi morali videti. In ti jim pomagaš, da vidijo, da spregledajo.

Glede na to, da je kritika interpretativni žanr, koliko samega sebe lahko avtor vplete v kritiko (do kod naj sega subjektivnost)?

Nič ni narobe, če vpleta avtor samega sebe v kritiko. Paziti mora le, da ne postane sam objekt kritike, vendarle gre za film! Sebe na vsak način lahko vplete v smislu ustvarjanja atmosfere, tega malo bolj subjektivnega, lahko tudi esejističnega gonzo pristopa, ki je nastal z ameriškim novim žurnalizmom v 60. Takrat je padla iluzija, da obstaja objektivno poročanje. Ne škodi, če je slog malo bolj literaren, saj se vendarle piše o velikih stvareh – o filmu.

Vaš proces pisanja o filmu. Kako ste se sploh začeli ukvarjati s filmom, s pisanjem o filmu?

Ves čas sem se izumljal. Bolj ali manj sem filmski kritik že ne vem koliko let. Pokrivam vse, kar pride. Drugi so prihajali in šli. Ko sem začel, so nekateri, ki so takrat pisali o filmu, kmalu izginili. Nobene stalnosti ni bilo. Lahko bi rekli, da sem bil zmeraj sam. Z nikomer se nisem mogel primerjati. Z nikomer nisem zares tekmoval, saj nikogar ni bilo, da bi z njim tekmoval. Eno je za *Ekran* napisati razpravo, ki jo lahko pišeš pet mesecev, nekaj drugega pa je na tedenski osnovi pokrivati filme iz tedna v teden, iz leta v leto. Ko govorim, da v mojih začetkih ni bilo konkurence, ne pravim, da ni bilo dobrih piscev, ampak nekateri so ostali le en čas ali pisali samo o dobrih filmih. Pisati samo o dobrih filmih je brez veze. Filmski kritik mora pisati o dobrih in slabih filmih. Filmski kritik, ki ne zna ceniti kiča, slabih filmov, ki ne zna v slabih filmih najti nekaj dobrega, ki ne zna ceniti te slabosti, ne bo znal spoštovati dobrih filmov. Filmi v svoji osnovi so »cheap«. Filmi v svoji osnovi so trivialni. Če nimaš občutka za »trash«, potem ne moreš biti filmski kritik. Ne moreš recenzirati samo Bergmana, saj Bergman ne snema več. Tudi takrat, ko jih je snemal, je posnel en film na leto, v najboljših časih. Recenzirati samo Bergmana je napačen pogled, saj preveč filma izgubiš in kot kritik nisi niti kredibilen, nimaš nobenega vpliva. Vendarle moraš vzeti v zakup, da pišeš za maso ljudi, ki jim skušaš biti referenca. To ne pomeni, da se ljudje, ki te berejo, nujno strinjajo s tabo. Daješ jim nek referenčni okvir, po prebrani kritiki vejo, kaj lahko od filma pričakujejo, ali bodo šli film gledat je sekundarnega pomena, primarnega pa, da vejo, kaj lahko pričakujejo. Danes je časa manj, ljudje ne hodijo več v kino. Pa tudi DVD-ji. Situacija se je spremenila. Danes smo ljudje petkrat boljši kot so bili včasih filmski kritiki. Če gledaš stare filmske kritike, ki so bili davno v Sloveniji, je bilo preprosto – pripovedovali so pravljice. Nobene lucidnost ni bilo treba. Od kritika se je zahtevalo, da je šel film pogledat, da je povedal, za kaj gre, da je povedal, če mu kaj ni všeč. Tako je včasih filmska kritika izgledala, drugega pisanja o filmu po časopisju ni bilo. To publicistično obnebje je bilo kratko, zdaj pa so oblaki, oblaki, oblaki. Z današnjo situacijo se moraš sprijazniti, jo vzeti v zakup in ukrepati v zvezi s tem, saj drugače je brez veze, da si filmski kritik. Raje piši eseje, razprave in podobno na dolgi rok, piši o stvareh, ki se ti zdijo pomembne in so ti všeč. Ko sem bil »mulc«, filmskih kritikov sploh bilo ni. Spomnim se Stanke Godnič, zavedam se fantov z *Ekрана*, tiste ta stare generacije. *Ekran* je bil daleč stran, za deveto deželo. Zato mi kot mulcu niti na kraj pameti ni padlo, da bi bil filmski kritik. Ko otroke sprašujejo »kaj boš, ko boš velik«, in ti odgovarjajo: »jaz bom zdravnik, jaz bom mehanik, jaz bom predsednik, jaz bom novinar itd.« »Filmski režiser, filmski igravec,« to si še lahko slišal. Ampak, da bi kdo rekel, da bo filmski kritik, tega nisi slišal. Morebiti se danes to že dogaja. Takrat pa ni bilo zgledov, ni bilo vzornikov.

A imate kakšne vzornike, mentorje?

Imel sem ameriške vzornike, na primer Pauline Kael je bila moja zelo močna vzornica. Ali pa Dwight Mcdonald, vendar je takrat že zdavnaj nehal pisati – izčrpal se je, imel je dovolj vsega, zavedel se je, da obstajajo pomembnejše stvari od filma. V začetku 80. sem bral *Midnight Movies*. Kaelove nisem nikoli hotel imitirati, nisem hotel povzeti njene strukture kritike. Imela je pravzaprav malo gledališko kritiko, zmeraj je pisala o igralcih. Filmska kritika je pravzaprav izšla iz gledališke, pri nas je pogostokrat izgledala kot gledališka kritika, prevedena v film. Zmeraj so se ocenjevali igralci in scenografija. Ampak pri teatru, razen

tega, da ocenjuješ igralce, nimaš povedati ničesar drugega. Kaj boš na primer pri Hamletu ocenjeval? Razen početja igralcev nimaš ničesar drugega. Lahko pogledaš, kdo reče »to be or not to be« – ali reče to ženska ali moški ali pa nemara tega ne izreče nihče. Pri filmu je dolgo in široko napletanje o tem, kako je neki igralec odigral svojo vlogo, popolnoma trapasto. Pri filmu nimaš realnih ljudi pred sabo. Ko greš v Dramo in imaš Ostana na odru, ki igra Hamleta, takrat tisti, ki stoji pred tabo, ni samo Hamlet, ampak je bolj Ostan kot Hamlet. Pri filmu je druga pesem. Ne ukvarjaš se toliko z gledališkimi stvarmi.

Kaj je vplivalo na razvoj vašega sloga? A se ravnate po kakšni tradiciji?

Marsikaj. Na moj slog so najbolj vplivali Chandler, Hammett, Hunter Thompson, zgodnji Tom Wolfe.

Kako bi komentirali različne faze svojega pisanja?

Filmski kritik se mora ves čas izumljati. Mora iti v korak s časom, s filmi, mora se razvijati, če se ne, potem ga ni več. Predvsem pa mora biti referenčen.

A je pri pisanju pomembno poznavanje filmske teorije? Kako jo vpletati?

Poznavanje filmske teorije je nujno. Tako kot je nujno poznavanje slovenskega jezika. Ampak ko pišeš filmsko kritiko, ti ni treba zraven razpravljati še o slovenskem jeziku. In ko pišeš o filmu, ti ni treba razpravljati še o filmski teoriji. Če si filmski kritik, se pač predpostavlja, da jo poznaš. Zato ti ni treba eksplicitno pozirati s tem. Ni ti treba stalno dokazovati, da si ogromno prebral. Kot filmski kritik je največ, kar lahko dokažeš, to, da si film videl in razumel bolje od tistega, ki bo film gledal in bral tvojo kritiko. To je naloga filmskega kritika.

Akademiki pogosto film zlorabljajo za realizacijo svojega koncepta. Kako gledate na to?

Film je najboljši primer za vse. Prvič, ni se ti treba mučiti – pogledaš film. In drugič, vsi te razumejo, saj vsi vidijo veliko filmov. Sklicevati se na kipe, na neke znane knjige, je problem. Zato ker ljudje ne berejo knjig, ne gledajo kipov, pri tej klasični umetnosti so vsi malo bolj počasni, ker jih ne zanima toliko. Veliko lažje kot z literaturo je nek koncept pojasniti s filmom. Danes vsa teorija, vsa znanost gravitira k filmu.

Vaše metode pisanja – a potrebujete nekaj dni, da zavzamete »distanco« ali pa se pisanja lotite že takoj po videnem? A »pišete v glavi« že pred platnom? A delate zapiske že med filmom?

Odvisno od situacije – odvisno, kdaj film vidim, kaj pišem, skratka, odvisno od veliko faktorjev. Ponavadi so mi vse poante jasne že med gledanjem filma. Ko to počneš dolgo časa, stvari prihajajo relativno avtomatično. Pisanje kritike ni zmeraj racionalen proces, v smislu, da se moraš blazno pripravljati in napenjati možgane. Včasih imam pet filmov na eni strani, kar pomeni, da moram prilagoditi, kar bom napisal, 500 znakom, 1000 znakom. 4000 znakov pa mi potem ostane za film, ki mu jih ne bi dal niti 1000, ker imamo ta prostor pač tako porazdeljen. Veliko je improviziranja, kot pri Johnu Cassavetesu. Veliko potegneš iz filma, mislim, tehniko pisanja.

Ali med pisanjem za Mladino/Ekran/knjige obstajajo kakšne razlike?

Ne delam nobenih razlik. Človek je slog.

Ali prebirate tudi druge kritike?

Ne, v glavnem ne. Kritiki, ki sem jih prebiral, so se umaknili, nekateri že davno, nekateri nedavno. Drugi pa so malce predvidljivi v tem, kaj jim bo všeč in kako jim bo všeč. Kritiko Rosenbauma lahko na primer vsak napiše do konca kar sam, tako je predvidljiv. Najhujše, kar

se lahko zgodi filmskim kritikom, je to, kar se lahko zgodi filmskim režiserjem: da filmov sploh ne gledajo več. Filmski režiserji se celo radi pohvalijo s tem, da filmov ne gledajo več.

A se vam zdi, da je filmska kritika zavzela enakovreden položaj drugim, na primer literarni, gledališki kritiki (tako v Slovenji kot drugod)?

Mislím, da je filmska kritika pri nas boljša od literarne in gledališke. Filmski kritiki so vsekakor boljši od gledaliških! Gledališke kritike sploh ne berem; kar se pri nas ponuja kot gledališka kritika, sploh ni gledališka kritika. V glavnem gre za priklanjanje. Na splošno je vsem kulturnim vejam namenjenega malo prostora. Sicer pa so krivi filmski kritiki sami, saj se ne znajo pozicionirati. To ni problem medijev. Če bi bilo tako, potem tudi *Mladina* ne bi imela filmske kritike.

6.1.4 Gorazd Trušnovec

(preko elektronske pošte, 14. 5. 2007)

Kaj pomeni biti filmski kritik, kdaj nekdo postane filmski kritik? Zakaj pišete filmske kritike? Koga skušate na ta način doseči, kaj sporočiti?

Kaj pomeni biti filmski kritik? Po Platonu manj kot nič. Pisati o posnetku posnetka posnetka – če ne perverzija, pa skoraj že nesmisel. Vsak je danes lahko filmski kritik, saj lahko tudi vsak posname film in ga spravi v internetno distribucijo, bolj je tu na mestu vprašanje odgovornosti do medija in umetnosti: kako poglobljeno je poznavanje elementov filma, filmske zgodovine in produkcije, narave medija in kako je izostrena lastna senzibilnost. Kdaj nekoga, ki film predvsem reflektira, začnejo kot kritika dojemati drugi/družba? Bržkone takrat, ko postane »prepoznaven« z dovolj rednim in dolgotrajnim objavljanjem. Mimogrede: v Sloveniji se zaradi nizkih honorarjev in ne ravno ugledne statusne pozicije po tridesetem letu malokdo še ukvarja s pisanjem kritik (filmskih ali drugih), večina si najde redne, praviloma akademske službe, tako da je še posebej filmska kritika bolj domena mladih entuziastov, ki v zrelih letih pač počnejo kaj bolj »resnega« in kar jim zagotavlja preživetje. Še bolj konkretno: honorarji od objav mi predstavljajo določen del proračuna, ne pa pretežnega. Tolaži me, da se mi ni treba preživljati samo s pisanjem in da znam početi v življenju še kaj drugega, kar se nekoliko nanaša tudi na vprašanje družbenega in finančnega statusa. Sam sicer kritike pišem zato, ker tako rekoč od nekaj razmišljam o filmih, ki sem jih videl in si delam beležke o njih, objavljam jih pa zato, ker sem v začetku te kariere dobil precej pozitivnih feedbackov na te refleksije. Intelektualen ekskluzivizem me ne zanima, doseči želim vsakogar, ki ga zanima film, saj sem prepričan, da gre za zvrst umetnosti, ki je vsaj na nekem nivoju dostopna vsakomur in prav to želim gledalcu/bralcu tudi sporočiti.

Katere elemente naj bi vsebovala filmska kritika? Kateri je za vas še posebej pomemben? Kaj je pomembnejše: družbenopolitični kontekst ali kinematografske kvalitete?

Povzetek fabule oz. sinopsis, nekaj osnovnih informacij o avtorjih, potem pa umestitev znotraj žanra, če gre za žanrski film (večina filmov to vendarle je) oziroma poskus njegove umestitve znotraj filmske zgodovine in v odnos do drugih umetniških zvrsti. Umestitev v čas in prostor njegovega nastanka ter njegova »vloga« v odnosu do družbe. Oboje se mi zdi približno enakovredno, čeprav film praviloma analiziram in interpretiram v tem vrstnem redu:

najprej njegove izrazne elemente in potem njegov pomen oziroma družbeni kontekst. Sam zagovarjam afirmativni kritiški pristop k razumevanju filmske misli in sintezo analize in interpretacije.

Glede na to, da je kritika interpretativni žanr, koliko samega sebe lahko avtor vplete v kritiko (do kod naj sega subjektivnost)?

Avtor naj bi samega sebe vpletal v kritiko čim manj; ne maram kritik, napisanih v prvi osebi, pa čeprav je kritika per se vedno in skoraj neizogibno subjektivna zadeva. Bolj gre za to, da kritik na racionalen način razloži in pojasni svoje občutke, misli ter razumevanje logike in mehanizma konkretnega filma in umetnosti nasploh. Film kot medij deluje zelo instinktivno, zato je še posebej zanimivo racionalno analiziranje narave njegovega delovanja.

Vaš proces pisanja o filmu. Kako ste se sploh začeli ukvarjati s filmom, s pisanjem o filmu?

Beležke o filmih, ki sem jih gledal, sem v navaden zvezek začel pisati v osnovni šoli, pri dvanajstih letih, le par let za tem, ko sem zaradi relativno konzervativne vzgoje v življenju na periferiji šele videl prve filme. Seveda sem zraven obsedeno bral vso dosegljivo filmsko in s filmom povezano literaturo. Strast do filma se je pri meni zgodila docela iracionalno in nimam za to nobene prave razlage. V tem smislu sem samouk. Morda je bil to svojevrsten beg v življenja in sanje drugih? Do dvajsetega leta tudi nisem vedel, da je človek lahko za tako čudovit hobi celo plačan ali da lahko to postane celo poklic. Kritike sem začel takrat objavljati bolj po naključju, ker je sošolka iz gimnazije lektorirala tedanji študentski časopis *Tribuna* in me kot pisca priporočila uredništvu. Potem je hitro sledil štirinajstdnevnik *Razgledi*, kjer sem postal njihov »hišni« filmski kritik med leti 1994 in 2000, po njihovi ukinitvi pa so me povabili k tedniku *Polet*, kjer sem še danes.

A je pri pisanju pomembno poznavanje filmske teorije? Kako jo vpletati?

Poznavanje filmske teorije je dobro in koristno zaradi izrazoslovja, ni pa neizogibno. Teorija je lahko do neke mere v pomoč predvsem pri analizi filma, sicer pa mislim, da gre za ločeni zadevi, ki imata pravico do avtonomnosti. Menim, da tudi tistega abstraktnega bralca, ki ga nagovarjam, teorija ne zanima, vsaj ne v tolikšni meri kot kritika oziroma recenzija, tako da jo v tekste vpletam bolj kot opombo ali zanimivost.

In pri konkretnem filmu – a potrebujete nekaj dni, da zavzamete »distanco« ali pa se pisanja lotite že takoj po videnem? A »pišete v glavi« že pred platnom? A delate zapiske že med filmom?

Nikoli ne delam zapiskov med filmom, filme zmeraj gledam (vsaj prvič) povsem neobremenjen. Med pisanjem se nikoli ne postavljam v pozicijo filmskega obsedca in poznavalca, temveč v pozicijo običajnega gledalca, človeka z ulice, ki bolj slabo pozna filmsko zgodovino in teorijo, ampak mu je film kot tak blizu. Zato bi zase kot za pisca morda uporabil oznako »diletant«, in sicer v izvornem renesančnem pomenu »ljubitelja«, še posebej, ker se ekskluzivno s tem ne preživljam. Včasih si pribeležim kak stavek, misel ali opombo kmalu po ogledu, ampak zelo redko. Čeprav je tok misli med filmom pogosto kar intenziven. Če le utegnem, pišem z enodnevnim zamikom po ogledu. Malo je filmov, ki bi jih gledal dva-ali večkrat. Imam srečo, da je moj ritem objavljanja precej lažeren in se lahko posvetim filmu po lastni izbiri oziroma tistemu, kateremu se želim in se mi zdi zanimiv. V tem smislu niti nisem tipični filmski kritik, zaposlen delavec, garač, ki bi moral gledati in pisati o vsem po vrsti, kar pride na spored, saj z enim ali dvema člankoma tedensko bolj izbiram svoj »film tedna« in to je žanrsko včasih morda bližje kolumni ali komentarju kot standardni kritiki.

Ali prebirate tudi druge kritike?

Če je govora o sodobnih filmih, zelo redko. Med kritiki, predvsem tujimi, imam nekaj osebnih prijateljev, saj se poznamo s festivalov in včasih me zanima, kaj je o kakšnem filmu napisal kateri od njih, načeloma pa drugih kritik ne berem, škoda časa. Nasploh zaupam svojemu »občutku« in verjamem, da vem, kaj je dober film in zakaj. Če pa je govora o klasiki oziroma filmski zgodovini, pa jasno, da imam na dosegu roke razne filmske enciklopedije in monografije, v katerih preverjam, kaj so o kinotečnih in drugih filmih ali avtorjih zapisali v preteklosti; to se mi zdi za resnega kritika pravzaprav neizogibno.

Kaj je vplivalo na razvoj vašega sloga? A se ravnate po kakšni tradiciji? Vzorniki? Mentorji?

Ne vem. Sem bolj samotarski tip in nisem nikoli pripadal kakšnim kritiško-teoretskim klikam, krogom ali šolam in nisem imel kakšnega mentorja. Moja šola so filmske enciklopedije, videoteka, filmski vodiči, monografije o avtorjih. Pri 21. letih sem začel pisati za *Razgleda*, pri čemer menim, da me je ugledna družba silila k ustreznemu nivoju misli in izražanja. Sprašujem pa se, ali je moj slog res kaj posebnega in morda je v tem tudi odgovor. Neposrednih vzornikov nimam, je pa nekaj (tujih) avtorjev, ki sem jih v mladosti kar cenil. Še zmeraj mi je zanimiv vsak, ki je drzen, luciden in ne razmišlja konvencionalno, tudi če se z njim ne strinjam. Od naših Taras Kermauner, od tujih pogojno Pauline Kael. Če bi moral govoriti o »vzornikih«, potem so to morda tisti kritiki, ki so sčasoma postali filmski avtorji (scenaristi, režiserji) in so (bili) zanimivi v obeh vlogah: James Agee, François Truffaut, Graham Greene, Paul Schrader, Barry Gifford, Vojko Duletič. Sicer pa je to vprašanje podobno tistemu o interpretaciji: menim, da smisel kritike ni v slogu, ki je izrazito stvar subjektivnosti, saj je ta prepogosto sam sebi namen, ampak v vsebini.

A se vam zdi, da je filmska kritika zavzela enakovreden položaj drugim, na primer literarni, gledališki kritiki (tako v Sloveniji kot drugod)?

Ne. Tako v Sloveniji kot drugod se jemlje filmska kritika večinoma bolj lahkotno in neobvezno kot kritike drugih zvrsti umetnosti. Ampak na to je težko dati pavšalen odgovor: zmeraj in povsod so obstajale marginalne in visoko specializirane publikacije, ki skrbijo za ustrezen nivo kritiške misli (*Ekran, Maska, Integrali, Literatura* itd.) nasproti množičnim medijem in dnevnemu časopisju, ki vključuje tudi kritiko. S tega stališča velja moj drugi stavek. Zanimivo pa je recimo, kako se je pri nas spremenil profil ljudi, ki se s filmsko kritiko ukvarja. Pred desetletji široki intelektualci in avtoritete tipa Lado Kralj, Janko Kos, Niko Grafenauer, Andrej Inkret, Taras Kermauner, danes pa... ?

A je nujno poznavanje komercialnega filma?

Da. Oziroma: ni neizogibno, je pa priporočljivo. Kritik mora biti po moje predvsem širok in odprt: do časa, družbe, umetnosti itd. Filmov tako načeloma ne razločujem na komercialne in nekomercialne, žanrske in umetniške, ampak na dobre in slabe. V vsakem primeru pa avtor nekaj nekemu »prodaja«. Pa še opomba: pred 50 leti je poklicni filmski kritik lahko poznal večino filmov, ki so bili do tedaj posneti po vsem svetu, danes je fizično nemogoče poznati in obvladovati več kot nek ulomek (recimo eno desetino) tekoče svetovne produkcije, kaj šele filmske zgodovine. Torej je po svoje logično, da bo šla filmska kritika v specializacijo, s tem pa bo vedno manj zanimiva.

Koliko prostora imate v vaši publikaciji na voljo za kritiko nacionalne filmske produkcije?

Toliko kot za kritiko katerekoli druge produkcije. Oziroma, nacionalno filmsko produkcijo »obdelam« praktično v celoti, drugo po želji, tako da je po svoje v privilegiranem položaju, ki me kot davkoplačevalca tudi toliko bolj tangira. Sicer pa mi zelo ustreza, da sem omejen s 3.500 znaki oziroma 650 besedami, kolikor znaša ena stran v *Delovi* prilogi *Polet*. Če gre za pomembnejši ali zanimivejši film, lahko gre tudi za večkratnik te količine (npr. dvojna stran),

z domačimi avtorji pogosto naredim kak intervju, pri čemer velja isto. Uredniška politika je vsekakor naklonjena nacionalni produkciji.

Prosim komentirajte akademski pristop pisanja v primerjavi s kritiškim.

V film, ki je sam predvsem svetlobna projekcija, lahko projecira vsak nekaj svojega, to je njegovo veliko bogastvo, zato se mi zdi tudi »akademsko« stališče – izrabljanje filma za citiranje, ilustriranje idej ali razvijanje svojega koncepta – povsem legitimno. Rekel bi celo, da me do neke mere zabava akademski pristop, ki je iz določenih filmov (od *Iztrebljevalca* do *Matrice*) ali avtorjev (Kieslowski/Žižek, Hitchcock/lacanovci) naredil neverjeten kult, hkrati pa so te izpeljave pogosto na meji absurda.

Kako bi opredelili filmsko kritiko v slovenskem prostoru?

Lahko citiram Charlesa Bukowskega? »I never realized that there were so many movie magazines or magazines interested in the movies. It was a sickness: this great interest in a medium that relentlessly and consistently failed, time after time after time, to produce anything meaningful« (iz knjige intervjujev *Sunlight Here I Am*). Film je kot umetniška zvrst v globalnem smislu vedno bolj marginaliziran in temu sledi tudi kritika. Natančneje, v zadnjem desetletju je prišlo do nepovratnega razcepa na »art« in »komercialen« film. Prvi ne zanima množic, o drugem ni kaj pisati. Torej? Slovenski kritiki mednarodno nismo prisotni, kritiki skoraj v ničemer ne vplivamo na gledanost filma (70-odstotno je za to zaslužna ustna reklama, 20-odstotno marketing in 10-odstotno kritika) ali »javno mnenje«, zato menim, da se filmu namenja več kot dovolj prostora glede na njegovo težo – preseneča me celo, da ima skoraj vsaka revija in vsak medij tudi svojo filmsko rubriko. Zato menim, da v medijih kakšnega pritiska ni. V vsem času svojega delovanja nisem dobil nobenega namiga, o čem in kako naj pišem, slišim pa, da obstaja nekaj takega kot »uredniška politika« *Ekrana*, ki dela selekcijo in soli pamet svojim piscem (čeprav niti do tega kroga ne gojim kakšnih osebnih zamer).

6.1.5 Zdenko Vrdlovec

(Ljubljana, 23. 3. 2007)

Kaj pomeni biti filmski kritik, kdaj nekdo postane filmski kritik? Zakaj pišete filmske kritike? Koga skušate na ta način doseči, kaj sporočiti?

Povedal bom svojo zgodbo. Urednik kulturne redakcije na *Dnevniku* me je srečeval v Kinoteki ali kinu in me enkrat prosil, da kaj napišem. Najprej sem se bolj amatersko igral s pisanjem. To sem počel bolj za zabavo, a sčasoma ugotoviš, da moraš kaj tudi vedeti, to je druga stopnja. Pisal sem bolj o scenarijih kot pa o filmih – kot študenta primerjalne književnosti me je bolj zanimala ta plat. In če pišeš le o scenarijih, se precej hitro izčrpaš, saj so vse zgodbe, še posebej pri ameriških filmih, precej podobne. No, na drugi stopnji se želiš izobraziti tako, da začneš študirati filmske revije in še kaj drugega in kaj hitro »padeš noter«. Imel sem to srečo, da se je pri *Cahiers du cinéma* ravno začelo nekaj dogajati. Razni teoretiki so dali filmski kritiki neko težo. Kritika ni bila več tako impresionistična kakor poprej, bila je tudi bolj poznavalska – v smislu to smo že videli v tem in tem filmu, skratka, navezovala se je bolj na filmsko zgodovino. Vzore najprej imitiraš, nato najdeš neko svojo pot. Bil je zelo povezano z afinitetami posameznih filmov. Eno je pljuvanje in drugo je, ko te film inspirira,

da nekaj napišeš. Skušaj biti tako dober kot film, ki te je navdušil. Je pa res, da na začetku kot mlad kritik uživaš predvsem v pljuvanju. Zato je bil še posebej primeren Hollywood. Popljuvati hollywoodski film je bila mala malica za študenta filozofije. Nekaj časa te to zabava, prihodnosti pa ni v tem. Skratka, sta dva pogoja: prvič filmofilija, saj če do filma ne gojiš naklonjenosti, potem je brez veze, da se s tem ukvarjaš, tudi pri sesuvanju. Eno je takšno, da se prav vidi, da kritik ne mara filma v splošnem, v drugem primeru kritik film sesuva zaradi filma samega oziroma konkretnega filma. Ko sem objavljajal v *Dnevniku*, so to opazili pri *Ekranu*. V *Ekranu* vlada večno pomanjkanje piscev. Pisci so izhajali iz drugih medijev. Najprej iz časopisov, ko pa se je pojavil Radio Študent, pa še iz radijskega medija. Pri *Ekranu* je bilo tako, da nekaj časa ni izhajal ali pa je šele začel, tako da je bilo treba *Ekran* šele zares vzpostaviti. Dva pisca, s katerima sem se izredno dobro razumel, sta bila Silvan Furlan in Jože Dolmark. Filmske revije so spremljale kontekst in filmsko dogajanje, ki so ga ustvarjali polemizacija in radikalizacija, modernizem. *Ekran* se je poskušal temu toku priključiti, hkrati pa je šlo za čas, ko so revije še nekaj pomenile, tudi druge, takrat se revijalno kulturno-umetniško življenje še dogajalo. Revije so bile tiste, ki so odpirale prostor. V *Ekranu* smo se poskušali priključiti zunanjim tokovom, začeli smo izdajati tudi knjige, skratka, vpliven je bil predvsem kontekst in ljudje, ki smo imeli isti interes.

V zgodnjih Ekranih je moč opaziti vzpostavljanje dialoga med pisci, zdaj pa se zdi, kakor da avtorji ne prebirajo več drugih avtorjev.

Veliko, res veliko smo se pogovarjali. Delovali smo kot uredništvo, ekipa, ki je živela s tem. Pred pisanjem teksta je seveda sledilo skupno premlevanje, debatiranje o tekstu. Razpravljali smo o tem, kaj bomo podprli, česa ne bomo. Seveda smo se zgledovali tudi po tujih revijah – Dolmark in Furlan sta zelo dobro poznala italijanski prostor, jaz sem poznal Francoze, v 70. smo se začeli zgledovati tudi po *Sight and Sound*. Ko smo začeli, so tokove zarisovali predvsem Francozi in Italijani. Včasih smo jim kakšno stvar tudi ukradli. Filmski kritik se kot slikar uči tako, da prerisuje. Ko pišeš o domači produkciji, pa ti nič ne pomaga, si »on your own«. Ves čas smo poslušali, da imamo grd odnos do slovenskega filma. Zato so nam tudi dali v svet režiserje, da bi nas malo kontrolirali. Narediti smo morali kompromis, da smo tu in tam naredili intervju s slovenskim režiserjem.

Katere elemente naj bi vsebovala filmska kritika? Kateri je za vas še posebej pomemben?

Zelo težko je najti film, ki ti je v celoti všeč. Zame je pomembno, da v filmu najdem dober trenutek. Bolj pomembno je najti dobre trenutke, saj je tudi za kritiko bolj operativno, da se piše o tem. Včasih se je filmska kritika merila s filmsko obrtjo. Danes je to popolnoma odveč. Kar prihaja od filmske industrije, če izključim amaterske filme, je na ravni. Film je sicer lahko komercialen, a je tehnično dobro narejen. S tem se sploh nima smisla ukvarjati. Kritika ima nekaj stopenj zahtevnosti. Lahko zahteva od filma, da prinaša filmske ideje, da izumlja filmsko formo. Takšnih filmov je pravzaprav malo. Poklicni filmski kritiki živijo bolj od povprečne produkcije. Tukaj pa se potem kriteriji prilagajajo. Z nivoja odkrivanja novih form, invencij filma, lahko samo pljuvaš na poplavo povprečja. Navsezadnje, kako pa je nastala »art« produkcija? Nastala je tako, da je odkrila dobre režiserje v najbolj komercialnem kinematografskem prostoru – Hollywoodu. Tudi v povprečju se najde distinktivne, singularne poteze. Samo pomislimo na politiko avtorjev in Hitchcocka. Je pa tudi dovolj, da kritik izpostavi koncept filma, ugotovi njegove ideje in njegov domet. Lahko se tudi omejiš in pišeš o »mainstremovskih« filmih. Na ta način vseeno nakažeš, koliko tehta film. To kritika ne more. Neko presojo, sodbo vseeno mora izraziti.

Kaj je pomembnejše: družbenopolitični kontekst ali kinematografske kvalitete?

Zgodovinsko je tako: do 70. je obstajal trend družbenopolitično angažiranega pisanja, ki je bil povezan z radikalizacijo filmske forme, naracije. Filmi zagovornikov političnega modernizma

so imeli tam okoli 500 gledalcev, drugi so jih imeli 500.000. Če želiš začeti neko napredno politično idejo, je pomembno, da dosežeš širše občinstvo. Zato Hollywood zdaj melodramami očita. Ampak ker gre za zvezdniški sistem, vseeno ni dovolj, da bi film sesul. Zato sem sam bolj kompromisen. Je pa res, da se kritike razlikujejo. Imaš filme, ki so narejeni na siromašen način in nimajo materialnega zaledja, in potem prihaja do ustreznosti – imajo neko ostro temo in so hkrati siromašno narejeni. In zato naj bi bili potem bolj zaslužni. Če imaš kapital, naj bi bil a priori sumljiv. Ni nujno. Stvar je povezana. Ločiti med obojimi ne moreš. Takrat, ko je bil tako imenovani južnoameriški tretji film, ki so ga snemali, da bi bil predvajan v delavskih okoljih, so filmi vzpodbujali debate. Bili kot nek »gathering« – kar je napovedoval film, se je nato prenašalo v realnost. Sama fikcija ne bo sprožila debate, premikov. Maja leta 68, ko naj bi bilo konec filma, so rekli: to so reprezentacija, buržuazna »preseravnja«, gremo demonstrirat. Filmi iz zaprtega kroga ne privedejo do protestov.

Ali obstaja odgovornost kritika do bralca?

Kritiko moraš napisati tako, da bralca zapelješ, z retoriko ga moraš motivirati. Odvisno je tudi od filma. Idealno je, da znaš prevesti emocije oziroma razmerje v filmu na papir. Vendar se ne posreči zmeraj, to je idealna opcija. Včasih je treba kritiko za *Dnevnik* zelo na hitro napisati in če je pet ljudi okoli mene, potem ne gre. Pomembna je ideja. V dolgi analitični kritiki za *Ekran* se lahko porazgubiš, lahko si učen in znaš napisati dobro besedilo, energija, ki se je prevajala pa se lahko porazgubi. Tudi zdaj, v dobi DVD-jev si lahko film večkrat pogledaš in tako nastajajo dolgočasne analize, ki so neberljive. Bazin je rekel, da najboljše kritike nastajajo tudi na račun slabega spomina, na žalost. Ali pa celo napačnega spomina. Vendar, če si nek prizor zapomniš po svoje in je nate naredil zelo močan vtis – tako nastajajo najboljše kritike.

Do kod naj sega subjektivnost?

Zalotil sem se, da me zelo inspirirajo angažirani politični filmi in inovativnost, ko si rečem: »Česa podobnega še nisem videl.« Kar se sicer zgodi redko. In ker se to zgodi redko, se zadovoljiš z majhnimi momenti. Kakor pravi Barthes glede fotografije: ima studium in punctum; studium je kulturno pričevanje fotografije, punctum pa tisto, kar te zbode. Ena malenkost je primernejša.

Ali obstaja razlika med pisanjem za Ekran in Dnevnik?

Pravzaprav sem za oboje pisal enako, le da sem kakšno stvar malo bolj razširil, navrgel in podkrepil kakšen citat. Za *Ekran* je bilo tisto, česar bi moralo biti več, analiza. To ne pomeni, da citiraš ne vem kakšne vire in teoretike, ampak da se poglobiš in da se dejansko držiš razreza filma in izhajaš iz tega. Pri analizi najprej posrkaš elemente, ki jih nato vpleteš v neko mrežo. Navežeš se na neko temo, jo kulturno umestiš, lahko analiziraš avtorja ali se zadeve lotiš tematsko, hermenevitično. Tega pa je v *Ekranu* zmeraj manj, mislim analitičnih esejev.

A prepoznavate razvojne faze Ekрана?

Zmeraj je bilo odvisno od generacije. Desetletje je za generacijo optimum. Za nami so prišli Popek, Štefančič in Pelko, ki so uvedli bolj ameriški trend pisanja. Sanje vsake generacije so bile napraviti *Ekran* za mesečnik.

A je pri pisanju pomembno poznavanje filmske teorije? Kako jo vpletati?

Poznavanje je nujno, drugače pa lahko teorija zamrzne stvar. Morda kakšen flashback tu in tam.

Kakšne so vaše metode pisanja – a potrebujete nekaj dni, da zavzamete »distanco« ali pa se pisanja lotite že takoj po videnem? A »pišete v glavi« že pred platnom? A delate zapiske že med filmom?

Glede na to, da pišem za časopis, si za razmislek vzamem kakšen dan – film moraš vendarle prespati. Včasih, če imam za kritiko dva, tri dni in mi film, ko o njem razmišljam, ni všeč, grem gledat še kakšnega, če mi tudi ta ni všeč, ne napišem nič. Le pri slovenskih nimam izbire, saj moram obdelati prav vsakega. Pri teh tujih, pa moram imeti neko afiniteto.

Kaj je vplivalo na razvoj vašega sloga? Ali ste imeli vzornike, mentorje?

Zdaj jih nimam več. Moj največji vzor je bil zaradi načina pisanja Pascal Bonitzer. In tudi ker je vlekel neko nit z Barthesom. Zdaj pa niti ni več takšnih pravih vzorov. Saj so dobri kritiki, ki jih spoštuješ. Vzor sicer potrebuješ na začetku, a čez nekaj časa prideš na svoje. Štefančič piše enako že od samega začetka. Le da je na začetku bil malo bolj cinefilski, bolj se je držal filma. Zdaj pa pravzaprav uporablja isto retoriko za vse, o čemer piše – pa naj gre za Busha, Disneyland ali film. Saj ga je prijetno brati. Je zanimivo, zabavno. Včasih se je tako zelo opiral na zvezdniški sistem – to je morda ideja, ki jo je še najbolj razvijal, držala ga je kakšnih pet let. Zanj je bil značilen žanrski princip, zdaj pa niti več nima prepoznavnega sloga razvijanja ideje, ampak bolj nek koncept. Vseeno mu je, o katerem filmu piše. Svoj čas pa je imel še vseeno neke afinitete in izbire. In takrat je kar nekaj nastalo. Zdaj pa deluje kot stroj. V njegovih zgodnejših prispevkih v *Ekranu* ter knjigah o Aldrichu in Kavčiču je še vela neka strast, ki je zdaj več nima.

Ali je prebiranje drugih kritikov koristno?

Včasih je zelo škodljivo. Če pred pisanjem prebereš kakšno kritiko, se lahko tudi pol teksta otepaš teh vplivov. Seveda je koristno brati druge kritike, vendar moraš med vsemi temi vplivi najti nekaj svojega. To je povsem naraven proces. Tudi sam sem si včasih izposodil idejo pri kakšnem tujem avtorju, ampak potem sem jo poskušal po svoje razviti.

A se vam zdi, da je filmska kritika zavzela enakovreden položaj drugim kritikam, na primer literarni ali gledališki kritiki?

Literarna ima višje tarife, literarni kritiki so izšolani. Mislim, da ima filmska kritika danes že enakovreden položaj. Manj prostora v dnevnem časopisju kot literarna kritika nima, vsekakor pa ga ima manj kot gledališka. Panteon je še zmeraj ta: gledališče, literatura in film. Film še zmeraj nima statusa umetnosti. V *Dnevniku* je tako, da si vsako polno kritiko zasluži le slovenski film.

A je za kritika nujno poznavanje komercialnega filma, trendov komercialnega filma?

Pravoveren »art« kritik jih ne bo niti gledal. Mislim, da je dobro, saj lahko zelo koristi. Poznavanje komercialnega filma izbistruje pogled. Če preveč spremljaš »mainstream«, pa mu lahko preprosto podležeš in postaneš manj zahteven. Paziti moraš, da filma ne začneš identificirati z »mainstreamom«. Če naletiš na kakšnega z drugačnimi pogledi, je zelo dobro. Smešen je prezir »mainstremovskih« kritikov do »art« kritikov in obratno. To je zelo prisotno v francoskih krogih, še posebej pa v ameriških. Kljub temu, na primer, da *Cahiers* že kar nekaj časa ni »art«, ga še zmeraj imajo za to, še posebej »mainstreamovska« *Télérama*. Pri nas pa filmski kritički prostor ni tako zelo diferenciran.

6.2. Primeri filmskih kritik filmov *Pisma z Iwo Jime* in *Zastave naših očetov*

PRIMER 1: Gorazd Trušnovec. *Polet*, 1. 3. 2007

Rdeče sonce, črni pesek

V ospredju *Pisem z Iwo Jime* (*Letters from Iwo Jima*) je general Tadamichi Kuribayashi (Ken Watanabe), ki je bil poslan za vodjo obrambe strateško pomembnega vulkanskega otočka sredi Pacifika. Ta je zavezniški strani pomenil odskočno desko za napade na Japonsko, drugi pa zadnjo trdnjavo. Bitka je za obe strani neizogibna in Kuribayashi se zaveda, da z vsakim dnem, s katerim odloži padec otoka, podaljšuje čas do invazije na Japonsko.

Skozi pisma, ki so jih desetletja po vojni našli zakopana na otoku in so osnova pripovedi, so branilci dobili človeške obraze in glas, kar je osrednji koncept režiserja Clint Eastwooda in njegove ekipe. Kuribayashi je v nasprotju z nižjimi častniki razgledan in kultiviran, predvsem pa pozna nasprotnika, saj je bil nekaj časa odposlanec v Ameriki in je tej deželi celo naklonjen. Prav to poznavanje pa, paradoksalno, botruje dolgotrajnosti bitke, v kateri so se Japonci junaško, neomajno in iznajdljivo borili proti petkrat močnejšemu sovražniku.

Kuribayashi poseblja razpetost med zvestobo japonski fevdalni hierarhiji s svojim strogim kodeksom na eni strani in poskusi modernizacije, ki so se zgodili ob stikih z zahodom. Ob njem je v fokusu še komorna skupina likov, ki s svojimi prepričanji in zasebnimi zgodbami, pripovedovanimi skozi pisma ali razgovore, prinašajo rahlo shematični prerez družbe: aristokratski baron, degradirani policist, fanatični poročnik in skromni pek, do katerega vzpostavi Kuribayashi podobno očetovski odnos kot trd, a dobronameren narednik John Wayne v filmu *Pesek Iwo Jime* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), v katerem so, ob pripravah na boj z anonimnim sovražnikom, pisma igrala podobno pomembno vlogo kot končna, ojdipska razrešitev.

»Pisma« prodirajo v tujo mentaliteto vojske, ki branilcem jasno zapoveduje, da vrnitve ne bo in da je misija samomorilska. Celotno njihovo poveljstvo, sicer glasnik humanizma, jim da vedeti: »Pričakujem, da ne boste umrli, dokler ne ubijete vsaj deset sovražnikov.« Vsaka stran gleda na drugo kot skrajno barbarsko, prav trenutki ob pismih pa jih delajo enako človeške. Težišče avtorjev je na intimnosti, film je zgrajen iz prizorov čakanja in klavstrofobične napetosti; stisk in blodenja po podzemnih hodnikih je pravzaprav več kot bojevanja. Prikaz psihološkega stanja in posameznih trenutkov znotraj vojske, odrezane od vode, zalog in domovine, njihova osamljenost in psihoza v pričakovanju silovitega napada in smrti so pomembnejši od akcije. Filmu so odvzete skoraj vse barve, vendar je daleč od tega, da bi bil črno-bel, ta odmaknjeni atmosferski minimalizem pa prenaša določeno »japonsko senzibilnost«, v kateri je našel Eastwood novo različico elegičnega tona, v katerem se je izbrusil do popolnosti in ki postaja njegov zaščitni znak.

Morda so »Pisma« tudi največ, do koder lahko gre hollywoodski film: posnet v tujem jeziku s perspektive humanega sovražnika in, če pustimo ob strani nekaj spielbergovsko spektakularnih kadrov, ki ilustrirajo osuplost in grozo branilcev, okleščen vsake zabave; vse skupaj je mučno, počasno drsenje proti neizogibnosti. Nedvomno je Clint Eastwood med najmočnejšimi avtorskimi aduti svoje generacije.

Tako rekoč hkrati s »Pismi« je Eastwood snemal še film Zastave naših očetov (Flags of Our Fathers). Ta pripoveduje zgodbo treh od šestih vojakov, ki so kmalu po začetku bitke na vrhu gore Suribachi dvignili zastavo, kar je Joe Rosenthal ovekovečil z znamenito fotografijo, ki je v hipu postala simbol zavezniškega upanja in pričakovane zmage. V istem hipu pa je te vojake zgrabila vojaško-propagandna mašinerija, jih poklicala domov in poslala na vseameriško turnejo, ki naj bi spodbudila prodajo obveznic in nadaljnje financiranje od vojne izčrpanega gospodarstva.

A ti naključni junaki, od katerih je eden Indijanec s tremo in zamero do rasistične publike, drugi pa kurir, ki ni niti enkrat ustrelil, morajo prikrivati dejstvo, da so »najboljši že padli«, in se soočati z govoricami, da je bilo dvigovanje zastave pravzaprav režirano. Da morajo v dilemi med resnico in mitom s svojimi nastopi in govori vzdrževati mit, propagandno podobo herojstva, pri čemer klekajo pod pezo šovbiznisa, politične hipokrizije, vojnega dobičkarstva in instantne slave. V vso to greznico civilne družbe padejo neposredno z bojišča, kjer vsemu navkljub vlada nenapisan kodeks tovariške časti in vojaškega razumevanja.

»Zastave« prinašajo zelo jasno perspektivo popolnega razočaranja nad stanjem stvari, ki odseva občutke mnogih vojakov v mnogih vojnah. Ozri se proti domu, angel, kajti tega doma ni več, vsaj ne tistega, ki si ga zapustil. Film zelo jasno govori o tem, da je vojna tudi biznis oziroma da je samo nadaljevanje biznisa z drugimi sredstvi. Ekonomija poganja vojno in vojna ekonomijo, patriotizem pa je predvsem mazivo, ki skrbi za dober tek te krvave mašine.

Clint Eastwood se jasno zaveda moči posamezne podobe. Rosenthalova »ikonična« fotografija je imela podoben vpliv kot nekaj desetletij pozneje fotografija ulične eksekucije sajgonskega šefa policije, ki jo je posnel Eddie Adams in ki je spremenila težišče javnega mnenja glede vietnamske vojne in kar so pred kratkim povzročile fotografije Abu Graiba.

To moč podobe tudi dobro izkorišča; »Zastave« in »Pisma« sta nedvomno filma, ki sta s strogo filmskega stališča velik dosežek. Ker se med sabo oplajata, si mora celoto pozneje ustvariti gledalec, sam pa avtorja, ki se zdi vsako leto zrejši in bolj samozavesten, morda še bolj cenim zaradi tistega, česar pri tem diptihu ni naredil. To nista dva pogleda na isto bitko, dve strani kovanca ali nekakšen zrealni prikaz, ali kar bi bilo najhuje, trendovski preplet več zgodb ali dogodkov, ki naj bi dal občutek mistične globalne povezanosti in podobnosti, ampak gre za dva samostojna filma dveh različnih značajev. Oba imata zelo jasne teze, vse karte so navidez odprte, tako »Pisma« kakor »Zastave« pomenita filmsko odličen poskus razumevanja istega zgodovinskega trenutka skozi osebno, intimno perspektivo, hkrati pa zaradi poenostavljanja tudi zamujeno priložnost.

Verjetno ni tako trdosrčnega gledalca, ki ne bi zaploskal spoznanju, da so v vojni na obeh straneh samo ljudje. Ampak šele filma, gledana skupaj, govorita o trku dveh civilizacij in idej, pri kateri vlada na eni strani samomorilski fanatizem in na drugi razmišljanje o ekonomski učinkovitosti in ceni posameznega življenja. Gre za trk mentalitet, ki je neizogibno pripeljal do uporabe atomske bombe in ima še danes posledice. Ta filozofija vojne učinkovitosti in statističnih dosežkov nasproti drugim kulturam je naplavila poznejšega obrambnega ministra Roberta McNamara, ki se je odlikoval prav s sistematičnim požigom Japonske, kar med drugim prikazuje izvrsten, z oskarjem nagrajeni dokumentarec Slep v vojni (The Fog of War; režija Errol Morris, 2003). Koreje, Vietnam in Iraka pa v tem kontekstu najbrž ni treba posebej omenjati, saj že Iwo Jima deluje kot puščavski planet. 1

Gorazd Trušnovec

PRIMER 2: Zdenko Vrdlovec. *Dnevnik*, 1. 3. 2007

S sedeža v 13. vrsti

Pisma z Iwo Jime

Zastave naših očetov in Pisma z Iwo Jime sta filma o istem dogodku - o ameriško-japonski bitki na otoku Iwo Jima proti koncu druge svetovne vojne. Ta otok je moral biti strateško hudo pomemben, saj so Američani nanj poslali ladjevje s sto tisoč vojaki, Japonci pa so ga dober mesec branili s 27.000 vojaki.

Prvi film prikazuje to bitko z ameriške optike, drugi pa z japonske, oba pa je režiral Clint Eastwood, "zadnji klasični cineast", ki z vsakim filmom postaja vse večji.

"Japonska optika" v *Pismih z Iwo Jime* je torej še vedno ameriška, v tem pa je najbrž tudi "temeljna simbolika" tega Eastwoodovega filma, ki amerškemu nasprotniku iz druge svetovne vojne po pol stoletja daje "pravico do pogleda" (v tej polovici stoletja je navsezadnje že prišlo do tega, da je Japonska prek svojih korporacij že posegala po Hollywoodu, ki oblikuje ameriški pogled na svet). Eastwoodov film je seveda rekonstrukcija te bitke na japonskem otoku, toda rekonstrukcija, ki se začne kot retrospekcija oziroma z arheološkim odkritjem skrinje s pismi japonskih vojakov.

Ta pisma bodo še imela svojo vlogo, ki pa bo kulminirala ob soočenju z ameriškim pismom, ki ga je neka mati pisala svojemu sinu. Ob prebiranje tega pisma japonski vojaki v ameriški materi prepoznavajo svoje lastne, prav kakor lahko v mrtvem ameriškem vojaku vidijo svojo podobo. To je patetični trenutek, ki mu Eastwood sicer brž priskrbi kontrapunkt v obliki krutega prizora, v katerem ameriška vojaka ubijeta japonska ujetnika, toda ta "patetični" prizor je vendarle na neki način emblematičen, kolikor je pač "globoko humanističen", to pa je tudi tista "druga optika", ki prevladuje v *Pismih z Iwo Jime*.

Prikazana je na različne načine, predvsem pa z dvema likoma: z navadnim vojakom Saigom (igra ga priljubljeni japonski popevkar Kazunari Ninomiya), ki se mu zdi pomembnejše preživetje (že zaradi mlade žene in otroka) kot slepa vojaška poslušnost, in poveljnikom obrambe otoka, generalom Kuribayashijem (Ken Watanabe), potomcem samurajske družine, ki se odlikuje z inteligentnostjo, humanostjo, etičnim kodeksom, pogumom in izvorno obrambno strategijo. Prav zaradi teh lastnosti je tudi prišel v konflikt z drugimi japonskimi oficirji, ki so slepo poslušni zakonu žrtvovanja za cesarja in domovino. General Kuribayashi je izkoristil votlinsko konfiguracijo otoka in namesto obalnih jarkov ukazal izkopati tunele med votlinami, v katerih je japonska obramba zdržala 36 dni.

Te votline in tuneli med njimi so glavna scenografija filma, kar obenem pomeni, da se je s tem "votlinskim vidikom" vsa vojna drama "ponotranjila": z izjemo fascinantnega prizora ameriške flote so prizori bitk zelo redki, zato pa se ob nenehnem grmenju granat spopadi odvijajo bolj med samimi japonskimi vojaki vendar ne gre le za spopade (v obliki sporov glede vojaške taktike), marveč tudi in predvsem za spomine, flash-backe, ki posamezne vojake subjektivirajo oziroma jih prikazujejo v njihovi "človeški" optiki.

Pisma z Iwo Jime so hommage japonski obrambi otoka, ki so ga osvojili Američani, seveda "eastwoodovski hommage", v katerem ni zanemarljivo, da se japonski general ustrelil z ameriškim coltom.

Zdenko Vrdlovec

PRIMER 3: Simon Popek. *Delo*, 3. 3. 2007

Eastwoodov pacifiški dvojček

Zadnja režijska podviga Clintu Eastwooda, *Zastave naših očetov* in *Pisma z Iwo Jime*, je mogoče gledati in ceniti samo v paru; tako očitno se osmišljata, da kot samostojni celoti ne dosežeta učinka združenega dela

V Sloveniji imamo to srečo, da bomo oba filma videli v razmiku štirinajstih dni, kar bo precej olajšalo kritično presojo v primerjavi z npr. ameriškim občinstvom, ki si je filma lahko ogledalo z dvomesečnim distribucijskim zamikom. Zato so bile prvotne reakcije na *Zastave* nekoliko zadržane, zavoljo režiserjevega statusa »zgolj« spoštljivo afirmativne, in zato je se po premieri *Pisem* recepcija nenadoma spremenila, saj so tudi v *Zastavah* nenadoma prepoznali presežek, kakršnega Eastwood v vseh svojih filmih redno servira od konca osemdesetih let dalje.

Zastave in *Pisma* tvorita edinstveno umetniško delo, katerega osrednja preokupacija ni vojna ali vojskovanje, temveč spoštljivo in enakovredno obravnavanje ljudi v ekstremni situaciji, dveh vojska, ki si stojita nasproti. Ker ga zanima humanizem in ne vojna kot spektakel, **Clintu Eastwoodu** preprosto ni preostalo drugega, kot da je posnel dva filma, v dveh jezikih (angleščini in japonščini), o dveh zgodbah (o največji ameriški generaciji; o časti umreti za cesarja) in z dvema pogledoma na ključno bitko vojne na Pacifiku, klanje za strateško pomembni otok Iwo Jima februarja 1945. Da je bitka za eno stran pomenila novo upanje in za drugo gotovo smrt, je jasno samo po sebi.

Temu imperativu so podrejeni tako estetski razsežnosti obeh filmov kot čustveni registri, ki jih morda »najlepše« ilustrirajo motivi umiranja; medtem ko Američani umirajo »logično«, za zmago in svobodo, japonski vojaki (vsaj za tujca) umirajo »nelogično«, za čast in cesarja, pa čeprav ritualni samomori na vrhuncu bitke pomenijo zavestno pešanje obrambne moči. Ravno v tem je lepota Eastwoodovega dvojčka; ker se izogne klasičnim propagandnim notam še tako dobrega vojnega filma; ker obema stranema ponudi enakovreden pogled na isti dogodek, česar v enem samem filmu še tako izjemnemu režiserju nikoli ne bi uspelo doseči, saj bi še tako humaniziranemu nasprotniku odrekel pravico do »avtohtonega zornega kota«. Vojaki na obeh straneh se ukvarjajo z nemogočimi moralnimi dilemami, kar jih usodno povezuje in kar je za razmeroma konzervativnega Eastwooda presenetljivo liberalna poteza, saj nam sporoča naslednje: podobnosti med ameriški in japonski vojaki leta 1945 so pomembnejše kot razlike.

Vse te podobnosti so združene v najbolj fascinantnem liku pacifiškega dvojčka, japonskem generalu Kuribajašiju (Ken Watanabe), resničnem poveljniku na Iwo Jimi, človeku, ki se je šolal v ZDA in spoznaval tamkajšnjo kulturo in čigar pisma družini so predstavljala osnovo *Pisem z Iwo Jime*. *Pisma* ne postavljajo v kontekst samo japonskega zornega kota, temveč samim Japoncem predstavljajo zgodbo o eni najbolj bolečih ran njihove zgodovine. Nekateri dogodki so dobesedno izbrisani iz spomina povprečnega Japonca in poraz na Iwo Jimi je eden takšnih; ne omenja se ga v knjigah, filmi ne obstajajo, o tem porazu se tam preprosto ne govori, zato se je Eastwood japonske enačice lotil skrajno previdno. Najprej je za režiserja

iskal »novega japonskega Kurosawo«, kakor se je izrazil, in ker ga ni našel, se je film odločil režirati sam, a šele po tem, ko je z japonske strani dobil afirmativne odzive, ko jim je razložil, da ne snema filma o zmagovalcih ali poražencih, temveč zgodbo o ljudeh in njihovih družinah.

V tem smislu so *Zastave naših očetov* precej bolj tradicionalne (čeprav nikakor slabše), saj se ukvarjajo s standardnimi moralnimi dilemami ameriškega filma (je za dobro stvar vredno lagati ljudstvu?). Hkrati je Eastwoodu treba priznati, da je maestralno odpeljal vzporedno zgodbo o Indijancu Iri Hayesu, tragičnemu junaku Iwo Jime, vojaku, ki ni prenesel bremena slave, manipuliranja in eksploatacije danes ikonične podobe dviga zastave na gori Suribači. Kot mnoge ikone 20. stoletja je bila tudi ta fotografija »lažna«, saj je dokumentirala ponovitev dviga zastave, nekaj ur po dejanski osvojitvi vrha in simbolični najavi zmage (bitka je potem trajala še mesec dni). Na fotografiji niso bili upodobljeni resnični junaki, s čimer se ponovno vzpostavlja klasično vprašanje ameriškega filma (»Ko dejstvo preraste v legendo, objavite legendo«), ki ga je v nesmrtnost popeljal Fordov Mož, ki je ubil Libertyja Valancea (1962).

Zastave hote ali nehote citirajo še eno klasiko, saj s časovnim preskakovanjem, formo reportažne preiskave, razkrivanjem velikega misterija, intervjuvanja ključnih akterjev in manipuliranjem z dejstvi evocirajo samega Državljana Kana (1941), pri čemer vloga fotografije oziroma zgodovinskega dokumenta rabi identičnemu cilju – služenju denarja. Razlika je edino v plemenitosti početja; medtem ko jo Charles Foster Kane uporablja za medijsko manipulacijo in dvig časopisne naklade (»Vi poskrbite za dobro fotografijo, jaz bom poskrbel za vojno«), jo ameriška vojska (»Ta fotografija bo spremenila odnos do vojne«) uporabi za dvig zavesti in morale.

Simon Popek

PRIMER 4: Marcel Štefančič. *Mladina*, 3. 3. 2007

Clint Eastwood

Pisma z Iwo Jime

Letters from Iwo Jima, 2007

“Čestitamo! Vaš mož gre na vojno!”

Na začetku leta 1945 so Američani – med zapiranjem obroča okrog Japonske – osvojili tudi Iwo Jimo, pacifiški otok, ki ga je branilo okrog 22.000 japonskih vojakov. Američani so sicer pripeljali petkrat več vojakov, okrog 100.000, toda bitka, v kateri jih je padlo 7.000, je kljub temu trajala mesec – Japoncev je preživelo le okrog 1.000.

Kako je bitka izgledala skozi ameriške oči, je **Clint Eastwood** – zdaj pri sedeminsedemdesetih! – pokazal v *Zastavah naših očetov*, kako je izgledala skozi japonske oči, pa v antimanihejskih, desaturiranih, skoraj črno-belih **Pismih z Iwo Jime**, drugem delu svojega monumentalnega diptiha, ki ga bomo pri nas – zaradi oskarjevske obteženosti – videli pred prvim delom, kar pomeni, da bo imel zadnjo besedo o tej mitski bitki ameriški pogled.

Nič hudega, že Eastwoodov ameriški pogled na to veliko prelomnico II. svetovne vojne ni nekaj, kar bi Američani zlahka požrli. Pisma z Iwo Jime so pisma obupanih, izgubljenih, pozabljenih japonskih vojakov, ki so vedeli, da z Iwo Jime ne bodo prišli živi. Tudi general

Kuribayashi (**Ken Watanabe**), svetovljanski, samurajski poveljnik obrambe Iwo Jime, nekdanji vojaški ataše v Ameriki, o tem ne pušča nobenega dvoma: “*Ne pričakujte, da se boste vrnili domov!*” Ve, da nimajo šans, toda kljub temu morajo njegovi vojaki – v posmeh tistim cesarskim, bušidovskim fanatikom, recimo poročniku Itu (**Shido Nakamura**), ki hočejo narediti *harakiri* in ki v generalu vidijo proameriškega provokatorja – hribovje dobesedno prevrtati in ustvariti mrežo jam in tunelov, ki jih je na koncu več kot 5.000. In ko kopljejo vse te jame in tunele, vedo, da v resnici kopljejo svoje grobove. Samomor, v katerega so prisiljeni, je bolj ritualen od *harakirija*. Bitka je imela za obe strani propagandno funkcijo, toda iz različnih razlogov – če jih ne bi imela, se vsa ta trupla na Iwo Jimi ne bi nikoli srečala.

ZA +

Marcel Štefančič, jr.

PRIMER 5: Dražen Štader. *Vikend*, 9. 3. 2007

Pisma z Iwo Jime

Letters from Iwo Jima. ZDA, 2006. Režija: Clint Eastwood. Igrajo: Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara, Ryo Kase. Vojna drama.

Dežurni oskarjevec, ikona in avtoriteta **Clint Eastwood** se je odločil, da je skrajni trenutek, da tudi on posname svojega **Kill Billa**. Svoj japonsko zveneči film, ki bo tako velik, da ga bo moral razdeliti na dva dela, na japonsko in ameriško različico iste zgodbe. Film **Pisma z Iwo Jime** pokuka v japonske jame in v to, kaj se je v njih resnično dogajalo, ko so se pred enainšestdesetimi leti branili pred ameriškim napadom na otok Iwo Jima. Eastwood s pomočjo svojega priljubljenega oskarjevskega scenarista **Paula Haggisa** odkrije, da filmski portret vojne ne more biti objektivni, temveč zgolj subjektivni. Zato v tej epizodi Američanov razen v nekaj manjših epizodah ne boste videli. Ne, *Pisma* so japonski film, japonski haiku o resničnem japonskem generalu Tadamichiju Kuribayashiju (**Ken Watanabe**), ki je vodil japonske vojake, ko so se v legendarni bitki 40 dni borili proti Američanom. Svojim možem je ukazal, da morajo ubiti vsaj 10 sovražnikov, preden lahko sami umrejo. Toda kaj, ko so Japonci med desantom spregledali, da so sami sebi največji sovražniki. *Iwo Jima* je prinesla vse: notranji strah, veleizdajo, kolaps jeklene vojaške hierarhije in razodetje. Uganili ste, *Pisma Iwo Jime* je še prej kot oda vsem tistim častnim možem, ki so se žrtvovali za dobro lastnega naroda, prvovrstna kolekcija japonskih samomorilskih obredov, ki jo suvereno pilotira Eastwoodov japonski alterego.

Dražen Štader

PRIMER 6: Marcel Štefančič. *Mladina*, 17. 3. 2007

Clint Eastwood

Zastave naših očetov

Flags of Our Fathers, 2006

Pisma iz Amerike.

19. februarja 1945 se je na otoku Iwo Jima, enem izmed zadnjih okopov japonskega imperija, izkrcala ameriška vojska, štiri dni kasneje pa so marinci na vulkanski gori Suribači postavili drog in razobesili ameriško zastavo. General *Holland "Howlin' Mad" Smith*, ki je tedaj ravno plul v pristanišče, je rekel, da je pogled na zastavo naelektril ameriško vojsko in ji dvignil bojno moralo. Ne da je bilo bitke tedaj že konec. Trajala je še dober mesec. In ko se je končala, je bilo mrtvih okrog 7.000 ameriških vojakov in skoraj vsi japonski. Američani so otok počistili. Junaško, ognjevito, patriotsko: vodila jih je zastava na vrhu Iwo Jime, simbol zmage, poguma, kljubovanja, žrtvovanja, svobode in nadčloveške volje, ki jo je dvignila, medtem ko so okrog švigale japonske krogle. Zastava je imela le en problem: bila je premajhna. V resnici se je niti ni dobro videlo. Zato so sklenili, da je treba tja gor spraviti bistveno večjo zastavo. In tako je drugih šest marincev krenilo na goro Suribači – z večjo zastavo. *Joseph Rosenthal*, fotograf agencije *Associated Press*, je posnel to dvigovanje zastave, to veliko razobešanje, to triumfalno osvajanje Iwo Jime, te nadčloveške napore šestih marincev, zlitih v eno, v monolit, ki sredi japonskih krogel, rafalov in bomb dviguje ameriško zastavo. Dva dni kasneje so to fotko objavili praktično vsi ameriški časopisi, ki niso puščali nobenega dvoma, da so marinci zastavo dvignili sredi boja.

Kot bi rekel pokojni *Jean Beaudrillard*: simulacija je postala original. Ponaredek je postal resnica, "zgodovinski trenutek", simbol poguma in patriotizma. Trije dvigovalci zastave, ovekovečeni na fotki, so padli na Iwo Jimi, tiste tri, ki so preživeli, pa so takoj prelevili v nacionalne junake, v pop ikone, v medijske atrakcije, pa četudi to niso bili originalni dvigovalci zastave. Toda ameriška vlada je potrebovala tudi propagadno zmago doma. In **Zastave naših očetov**, prequel *Pisem z Iwo Jime*, povsem jasno pokažejo, da bitka za Iwo Jimo ni bila le bitka za Iwo Jimo, ampak tudi bitka za ameriško javnost, za volilne glasove in ratinge, za boljšo prodajo vojnih obveznic. Film lakonično, antisenzacionalistično, elegično slalomira med Iwo Jimo, ki prerašča v kaotično, nadrealistično klavnico, v kateri vojaki ubijajo in umirajo brez trumfa v očeh, in Ameriko, kjer trije "lažni" dvigovalci zastave, John Bradley (**Ryan Phillippe**), Ira Hayes (**Adam Beach**) in Rene Gagnon (**Jesse Bradford**), ki so skušali le preživeti, vse težje prenašajo kičasto orgijo patriotizma, mitomanije in heroizma, ki jih **Clint Eastwood** prikaže kot manipulacije in fabrikacije, kot politično orodje za kreiranje in obvladovanje nacije, s čimer o *Bushu* pove več, kot je hotel, in ob čemer se lahko vprašamo: koliko vojakov bi v vojnah sploh umrlo, če vlade ne bi potrebovale propagandnih zmag?

ZA

Marcel Štefančič, jr.

PRIMER 7: Dražen Štader. *Vikend*, 23. 3. 2007

Zastave naših očetov

Flags of Our Fathers. ZDA, 2006. Režija: Clint Eastwood. Igrajo: Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, Paul Walker. Vojna drama.

»Prava fotografija lahko lahko prinese zmago ali poraz v vojni,« pojasnjuje prodorni, karizmatični glas v offu. Eastwood nas v družbi ameriških marincev spet pošlje na žvepleni pacifiški otok Iwo Jimo, ki ga je branilo okrog 22.000 Japoncev in na katerega so Američani pripeljali petkrat več svojih vojakov. Spremljamo krvavo zakulisje in okoliščine, ki so pripeljale do nastanka legendarne fotografije Joeja Rosenthala šestih vojakov, ki dvigujejo ameriško zastavo na gori Suribachi. Toda zgodba o fotografiji je najprej zgodba treh preživelih vojakov, ki so zastavo dvignili in čez noč postali medijska senzacija. **Zastave naših očetov** so vrhunska študija vojne propagande, njenih mehanizmov in žrtev, ki jih je terjala. Zgodba o tem, kako je Amerika zbrala 14 milijard dolarjev, pri tem pa izgubila tri male može, je skuhana trdo, tako kot vsi Eastwoodovi filmi zadnjega časa. Mislite, da veste, kaj je vojna, mislite, da veste, iz kakšnega testa so narejeni heroji, mislite, da je vojna boj med dobrimi in slabimi, nas sprašuje Eastwood in nas tako že v uvodnih minutah filma postavi na preizkušnjo. Bataljonskega herojstva, enoumnega ameriškega patriotizma in poceni morale v tem filmu ne boste našli. Kvečjemu dokumentarno pristnost, grenko objektivnost in zgodbo, ki brežhibno teče na treh različnih časovnih premicah.

Dražen Štader

PRIMER 8: Nil Baskar. *Ekran*, april–maj 2007

2+1 film o vojni ali kako preživeti v svetu, ki ga naseljujejo kreteni

Vojna se vrača z dvema veteranoma Hollywooda: Eastwood in Verhoeven poskušata prodreti k resničnim podobam vojne, pri tem pa ubereta povsem različne poti – prvi postavlja spomenik spominu in prizanaša vsem, drugi organizira ples v maskah in ne prizanese nikomur.

Neizogibno vprašanje, ki se poraja ob Eastwoodovem ambicioznem, dvodelnem spustu v pekel druge svetovne vojne – v *Zastavah naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006) in *Pismih z Iwo Jime* (Letters from Iwo Jima, 2006) –, je seveda naslednje: sta filma, ki vojno prikazujeta kot nesmiselno, a kljub temu potrebno, zelo posreden komentar ameriške zunanje politike, zlasti zločinske okupacije Iraka? Je za Eastwooda vojna zares neizbežno dejstvo zgodovine, sestavni del huntingtonovskega »trka civilizacij«, kjer se v »porodnih krčih« – z obscenimi besedami Condolleeze Rice, ko je opravičevala agresijo nad Libanonom – rojevajo nove »demokracije« oz. geopolitična razmerja?

Resda Eastwood nikoli ni deloval kot hollywoodski demokrat, vseeno pa bi ga težko imeli za kakšnega neokonzervativca. Nasprotno, njegov politični kredo je kvečjemu libertaren – na specifično ameriški način, kredo survivalizma in globokega nezaupanja v državo in politike kolektivnega. A dokler ga je projiciral zgolj na osamljenega, samoniklega, tako rekoč mitološkega »izterjevalca zločincev«, ki je egalitarno dvomil v vse po vrsti, v belce, črnce in indijance, v ženske in moške, v leve in desne, v nedolžne in krive, v oblast in svobodo, je izgledal le kot običajen hollywoodski transgresivni *auteur*, mojster ironične politike – ideološko ga ni nič bistveno ločevalo od Fullerja, Raya, Manna, Aldricha ipd., avtorjev, ki so vseskozi sejali dvome in sabotirali »veliko formo« filma akcije z grotesknim šovinizmom in ritualnim nasiljem. »Skupnost« se je sicer pri njem počasi konstituirala skozi celoten opus, a vselej kot skupnost, ki se osnuje okoli omenjenega junaka, se razrašča tako rekoč po njegovi podobi (izvrsten primer takšnega osnovanja najdemo v filmu *Odpadnik Josey Wales* [The

Outlaw Josey Wales, 1976]). Eastwood je tokrat kolektivno sprejel in ga vzel zares – in le kje ga je več, kot v skupni vojni izkušnji kar dveh nacij? –, a hkrati se zdi, da gre še vedno za zgolj eno(tno) telo, obsedeno z resnico, v primežu nemogoče moralne zaveze, v krčevitem boju za preživetje.

Simbolni imaginarij, ki ga poznamo iz Eastwoodovega opusa, pa se s tem ne izčrpa. Klavstrofobično prizorišče filma dobro odigra svojo metafizično vlogo: neznan vulkanski otoček, posejan s črnim pepelom, zavrt v žveplene hlape in prevrtan s kilometri japonskih tunelov, je precej nazorna upodobitev pekla na zemlji – predstavljajte si nasprotje Malickovega rajskega otočja v *Tanki rdeči črti* (The Thin Red Line, 1998). Edina *odrešitev* je gora Suribači – kdor se povzpne na njen vrh, je dobil bitko, še več, vojno. Hkrati je Iwo Jima očiščena kakršnikoli realnih označevalcev časa ali prostora: japonci civiliste evakuirajo pred bitko in opusteli otok postane prizorišče prvobitnega klanja, o katerega smislu se ne sprašuje nihče, saj se zdi, da je itak vse skupaj že vnaprej vpisano v nedoumljivo »mitološko«
pripoved, ki pač zahteva ritualno žrtvovanje. In zahteva tudi jasno razporejene vloge: travmatizirani Japonci pasivno ždijo v svojih jamah in čakajo na priložnost za samomor, medtem ko Američani korak za korakom »penetrirajo«
globje v sveto zemljo.

Alegorični naboj se Eastwood sicer potrudi »ozemljiti«
z dvotirnim pripovedovanjem, kjer razkriva zgodovine posameznikov, pred in po sami bitki. V *Zastavah* – kjer se bitka razkriva skozi spominjanja in *flashbacke* junakov – pokaže, da je doma vojna vulgarno zreducirana na denar, politični spektakel, odločitve strahopetcev in predvsem na to, da nihče ne razume »kako je tam zares bilo«. Vsak spominski spust v pekel se obenem kaže kot vedno bolj nadrealistična epizoda, kot nočna mora, v katero nihče ne more več verjeti (razen indijanca Ire, za katerega je eksistenca itak le večni boj?). Nasprotno je v *Pismih* pripoved situirana v čas same bitke, a sčasoma pridobiva tako fantazmagorične razsežnosti, da se naposled bolj resnični zazdijo spomini japonskih vojakov – »realno«
tam zunaj, na površini, je namreč vedno manj dostopno, okupirano, pred njim se je treba umakniti globoko pod zemljo, kjer prevzameta vajeti oficirski Nadjaz (ki histerično poziva k samomoru) in preživetveni nagon (ki hoče ubežati, se predati). Simetrična distribucija pripovednih načinov, ki jih Eastwood realizira z različnimi sredstvi – enkrat z montažno ureditvijo in jukstapozicijami, drugič s klasično mizansceno in materialno substanco filmskega prostora, je ključen element formalne dovršenosti filmov, ki pa se v končni fazi žal ujame v repetitivno izmenjavo »dogodkov«
in »interpretacij«. Oba filma namreč narekuje še druga, »aktualna«
sedanjost, ki omogoča »naše«
pristopanje k filmoma, opremljeno z varno distanco preteklega časa; njeni akterji so japonski arheologi, ki izkopljejo »izgubljena«
pisma vojakov ter sin junaškega ameriškega bolničarja, ki raziskuje resnično ozadje bitke ter razvpite fotografije.

Težava *Zastav/Pisem* je med drugim ta, da nesmiselnost vojne ves čas zgolj uprizarjata, metodično in s skorajda perverzno nazornostjo. Vse je jasno že na začetku *Zastav*, ko umre prvi vojak – mornarja, ki je strmoglavil z ladje (seveda v popolnem aktu patriotskega navdušenja, bodrenju ameriških letal!) ne bo nihče potegnil iz vode, kajti kolos vojne je prevelik, da bi se oziral na manjkajoče kolesce, urnik vojaške operacije je preveč privit, da bi dopuščal prazen tek – vojna nečloveške izbire narekuje in ne zgolj producira. Naloga obeh filmov tako postane, da demonstrirata, kako je človečnost kljub temu vseeno mogoča, kako so vojno dobili ljudje, katerih načela nimajo nobenega opravka z destruktivnimi koncepti časti in žrtvovanja za blazne ideje, temveč zgolj z nedoločljivo voljo do življenja. V doslednosti izvajanja te naloge postaneta filma utrudljivo enoznačna: determinizem dogodkov, ki se je pri Eastwoodu navadno zgoščeval v izčiščeno konfrontacijo pripovednih silnic, je tokrat prignan do monumentalne in trpinčene odvečnosti. Kljub nedvomni skrbi, ki jo Eastwood vloži v oblikovanje vzporednih tokov pripovedi in orkestriranje glasov, dvotirna zgradba akcije/spominjanja (kar je bila glavna dramaturška odlika *Najinih mostov* [The Bridges of

Madison County, 1995]) izzveni zgolj kot moralni predpis, kot retorična zaveza fikciji zgodovinskega spomina.

Še bolj problematična je sama dvodelnost filma: zakaj je treba izkušnjo vojne ločiti na ameriško in japonsko, zakaj pogleda tematizirati ločeno? Mar ni film tista umetnost, ki je v privilegiranem položaju, da sintetizira množstvo subjektivnih realnosti znotraj enega »telesa«, sekvence, celo podobe? Eastwood nasprotno vztraja pri tem, da je med obema pogledoma nepremostljiva razlika, da je njuna netopnost tolikšna, da ju je treba držati narazen – junaki obeh strani se nikakor ne morejo srečati v istem filmu, temveč izmenoma obstajajo le kot diegetska slutnja, ki se nikoli ne uresniči. Kar je po svoje zanimiva pripovedna priprava, ki jo lahko filmu štejemo v prid, a hkrati postane dejanska forma segregacije pogleda – ko bi se ameriški in japonski film srečala v skupnem, bi se relativistični konstrukt nemudoma sesul: v vojnem filmu je vselej treba *verjeti* v zmagovalce in *reprezentirati* poražence, nikakor pa ne moremo z obojimi narediti obojega, preostane nam torej le, da poražencem naklonimo lasten film.

Prav zaradi nujnosti razlikovanja pogledov si filma nadaneta še drugo nemogočo nalogo – hkrati simpatizirati s poraženci in z zmagovalci, hkrati zavzeti romantičen in politično ciničen pogled na vojno. Amerika je tako »demistificirana« kot družba, ki jo pokonci držijo simulacije podob, besed in dejanj, v kateri je smisel vojne proti »največjemu zlu, kar ga je človeštvo poznalo« skrčeno v reklamni slogan, ki pravi: *Kupujte vojne obveznice!* Tragično romantična podoba japonskih borcev pa se medtem napaja v določeni ideji »bojevniškega duha«, v fatalistični zavezanosti tradiciji, ki naj nekako opraviči njihovo iracionalno žrtev. In nemara tudi v tistem melanholičnem občutenju opazovalca preteklosti, ko nemočno uzre resnično, okrutno in posmehljivo obličje zgodovine, njen večni pakt z zmagovalcem, ki za seboj izbriše vse sledove posameznih usod – kot je o naravi zgodovinskega spoznanja dejal Flaubert: »*Le redki vedo, kako žalostno je bilo obuditi Kartagino.*«

Da japonski fašizem dovoljuje romantično upodobitev, navsezadnje ne preseneča: s »pravimi«, nemškimi nacisti je težko simpatizirati, pa ne zato, ker bi bili zgolj preveč drugačni in monstrozni – vojni filmi, ki so vpeljali distinkcijo etičnega nasprotnika, so njeno jedro vselej našli v anahronističnih idejah vojaške »časti« ali pač tistega vsakdanjega humanizma, ki ga »majhni človek« premore celo na bojišču – ne, z nemškimi nacisti je nemogoče simpatizirati, ker so nam tako zelo podobni, ker niso neupodobljivi Drugi, temveč mi sami, do skrajnosti prignano obličje konstitutivnega nasilja, na katerem temeljijo civilizacije. Predstavljajmo si torej za hip, da bi Eastwood za svojo veliko izjavo o vojni namesto japonskih izbral nemške naciste, da bi namesto Iwo Jime film postavil v Stalingrad: kakšen smisel bi imelo očitno simpatiziranje z nemškimi vojaki in njihovimi oficirji, v luči dokazov, refleksov in spomina zgodovine? Ko bi film povrh vsega še mistificiral ideologijo rajha, bi stvar nedvomno postala neokusna; *Pisma z Iwo Jime* pa si privoščijo prav to, spogledovanje z nekakšno mistično resnico in načinom bivanja v svetu – filozofijo, ki je onkraj gole »ideologije« cesarstva, a ki vseeno, brez razlik in brezprizivno kliče k borbi za domovino do zadnjega moža, za žrtvovanje na oltarju nacije in otroškega pevskega zbora, ki jih bodri pred poslednjim napadom. Upodobitev »duha« se izkaže še v številnih drugih detajlih: ko se japonska oficirja srečata na plaži iskrcanja, si denimo zaželita, da bi se še vedno vojskovali po starem, na konjih, z mečem, po samurajskem kodu, ki ga še nista izpridila tehnološki napredek in kapitalizem. Pozneje ugotovimo, da je general Kuribayashi svojim prepričanjem zavezan brezpogojno: v boj gre z nasmehom, vedno pred ostalimi, hrepeni zgolj po častni smrti, in to kljub temu da je svojo vojaško izobrazbo prejel od Američanov – pred tem se namreč spominja, kako je ameriškim oficirskim prijateljem razkril, da se bo boril tudi proti njim, če bo takšna volja Cesarja! Njegov prijatelj, jezdec in tankist Baron Nishi, je hkrati še utelešenje razsvetljenega tujca, ki ima dostop do skrivnosti narave

(okoli vratu nosi amulet z žimo svojega »favorita«), a hkrati tudi zahodnega imaginarija (ranjenemu ameriškemu vojaku pripoveduje, kako je na olimpijskih igrah zmagal v jahanju čez ovire ter spoznal Mary Pickford). Teatraličnost njegove smrti je tolikšna, da se film skorajda prelomi v občutkih krivde, kako da je nepokvarjenega divjaka najprej »kultiviral«, nato pa vseeno pogubil – nekako tako bi se verjetno počutil Robinzon, če bi Petka pognal v samomor. A vrhunec vseh romantičnih podtekstov se v filmu pripeti na samem koncu, ko zadnjega preživelega japonskega vojaka američani odložijo na obalo med lastne ranjence in ko na horizontu zahaja sonce – jasno, hoče reči film, cesarstvo sonca je v zatonu. »Svetost« japonske zemlje in stare navade se morajo ukloniti učinkovitosti prihajajočega kapitalizma; vojna je le neizbežna sekvenca v naraciji »razvoja«. Da Eastwoodova filma v teh »dejstvih« najdeta zgolj vir lirične inspiracije, nekaj včerajšnjih spoznanj o naravi ideologije in politične oblasti in žal tudi priložnost za »politično korektno« in kratkovidno revizijo japonskega fašizma, je samo po sebi veliko razočaranje. V opravičilo Eastwoodu dodajmo vsaj to, da gre velik del odgovornosti vsekakor pripisati producentu Spielbergu ter scenaristu Haggisu, ki sta se že dodobro izkazala v historičnih didaskalijah in pokroviteljskih lekcijah o toleranci.

Na povsem drugem koncu spektra vojnega filma pa se nahaja zadnji film Paula Verhoevna, *Črna Knjiga* (Zwartboek, 2006). Kjer Eastwood sklanja glavo v spomin padlim, se Verhoeven navdušeno poigrava z usodami, kot bi gradil hišico iz kart. Kjer Eastwood vojno laboratorijsko izolira daleč od kakršnekoli družbene realnosti, jo Verhoeven vrača globoko vanjo, tako rekoč med rjuhe. Kjer Eastwoodovi borci do zadnjega verjamejo v neizbežnost spopada civilizacij, je pri Verhoevnu težko najti koga, ki bi verjel v karkoli nesnovnega. Kjer so Eastwoodovi resnični heroji nesebični sleherniki, so Verhoevnovi garači, ki glavo pogosto tvegajo za lastno korist ali užitek. In kjer je Eastwoodova vojna obsedena z žrtvovanjem in odpuščanjem, je Verhoevnova vse kaj drugega: karnevalska, parodična, amoralna, groteskna, dvoumna, razsrediščena in žanrsko promiskuitetna.

S *Črno knjigo* se Verhoeven v resnici vrača »domov«, tako geografsko (po dvajsetletnem egzilu v Hollywoodu), kot tematsko: film je na prvi pogled *remake* zgodnjega filma *Soldaat van Oranje* (1977), v katerem se je prvič polotil nemške okupacije Nizozemske, ki jo je sam doživljal kot fantič: v spomin so se mu očitno vtisnile podobe zavezniških bombnikov, ki so nad obalami tu in tam odvrgli kakšno bombo, zlasti pa orgiastičnega brezpravja, ki je zavladalo po osvoboditvi in ki ga je spremljal neizogibni obračun z nemškimi simpatizerji, drugačna oblika »konstitutivnega nasilja«, ki smo ga srečali pri Eastwoodu.

Prav v prikazu osvoboditve – ki si ga delita oba filma – pa je *Črna knjiga* tudi bistvena nadgradnja izvirnika. V *Soldaat van Oranje* se ikonični Rutger Hauer iz oportunega jebivetra prekvalificira v agenta na misiji njenega veličanstva – kraljice Beatrix – nato v »letečega Holandca« in naposled še priložnostnega narodnega junaka, ki betežno »mati naroda« pospremi ob njeni triumfalni vrnitvi na domača tla – kolikor se to sliši smešno, uspe Verhoevnu v prizor vdihniti dostojanstvo in patriotski sentiment. V svojem norčavo odkritem prerisovanju zgodovine gre Verhoeven celo tako daleč, da rekreira arhivske posnetke, v katere zeligovsko na ključnih mestih prilepi še svojega junaka.

Nasprotno pa se zaključno dejanje *Črne knjige* odvijte daleč od uradne, arhivske zgodovine, tam, kjer se vojna ne konča, temveč spremeni v absurdno opombo. Junakinja filma je iznajdljivo judovsko dekle Rachel, ki se med Anne Frank in Mato Hari odloči za slednjo – postane fatalna odporniška agentka, a ker se ogreje za nacističnega oficirja, je po kapitulaciji v drugo »ožigosana« kot »nacistična kurba«. Vojna je zanjo – podobno kot za junaka *Soldaat van Oranje* – priložnost za tako rekoč popolno emancipacijo: osvobodi se družine (sicer ne po svoji krivdi, saj jo umorijo nacisti), identitete (iz Rachel se preimenuje v Ellis), preteklosti, iluzij in seksualnih zadržkov. Takšne radikalne preobrazbe Verhoevnovih junakov olajša

določen prezir do psihologije – njegovi junaki se redko ukvarjajo s seboj, dvomijo, žalujejo ali ne vedo, kaj jim je storiti – v prvi vrsti obstajajo kot figure čistega filmskega gibanja in ne statične refleksije; bistveno je preživeti, se izogniti nastavljenim pastem, preslepiti nasprotnika. Rivette je za Verhoevena ustrezno ugotovil, da so »njegovi filmi zelo neprijazni: govorijo o preživetju v svetu, ki ga naseljujejo kreteni.«

Črna knjiga je zanimiv hibrid številnih paradoksov: klasično strukturiran film akcije – tako rekoč obuditev določenih, izgubljenih kvalitiet ameriškega filma –, ki pa ga je Verhoeven lahko posnel le v Evropi, hkrati pa sarkastičen pogled na najbolj občutljivo obdobje evropske zgodovine, kot bi si ga lahko privoščil le Hollywood. Verhoeven je mojster narativnih intrig, ki film neprenehoma premetavajo po žanrskem registru ter perverznih hitchcockovskih domislic, ki ga prevrtajo z določeno paranoično slutnjo, da se v ozadju še vedno nekaj skriva, da se igra ne more nikoli zares končati. Največja domislica – s katero Verhoeven naposled udari po mizi in sporoči, da se je šarada zaključila – je epilog filma, kjer se komajda končana vojna izteče v začetek druge, vloge pa se zamenjajo: Ellis postane učiteljica v kibucu, v Palestini pod izraelsko okupacijo.

In če smo Eastwoodu očitali romantiziranje japonskega nacizma in določenega bojvniškega »duha«, povejmo, da je Verhoevnova stilizacija nacizma izrecno posvetna in tako kičasto naphana s sublimno cenenimi referencami, da meji na žanrski *camp*. S tem v osnovi oživlja tisto, čemur je Susan Sontag v sedemdesetih rekla »fascinantni fašizem«, ko je določen del evropskega (in zlasti nemškega) filma (Fassbinder, Syberberg) tematiziral kontinuiteto med pompoznim nacističnim spektaklom in sodobno medijsko industrijo, zlasti pa njegov fetišizem telesa in moči, ki je vojno ne le preživel, temveč postal prevladujoča govorica potrošništva v povojnih zahodnih družbah. Verhoeven k temu dodaja še drug zanimiv pogled na prepletenost estetskih načinov kapitalizma in fašizma, ki sta v *Črni knjigi* domala nerazločna – težko je razbrati, kje se konča ideologija in začne posel (oziroma kriminal), kje idealizem prehaja v oportunitizem, toleranca v sovraštvo. Fašizem je za Verhoevena strukturno povsem kompatibilen s kapitalizmom, celo njegov legaliziran del – poražena nemška vojska lahko tudi v novem režimu, ki ga vzpostavijo zavezniške enote, obsodi svojega oficirja izdajstva in izvrši kazen, četudi bi ta lahko po novem obveljal tako rekoč za »junaka«.

Vojna je v Verhoevnovi viziji torej predvsem ekonomska priložnost in manj stvar ideologije ali načel – celo odporniško gibanje v *Črni knjigi* deluje bolj kot nekakšen *lifestyle*, kot trendovska subkultura, ki jo je rajh deloma že kooptiral, jo naredil za partnerja v zločinu, se z njo trudil pogoditi. *Črna knjiga* je skorajda delo historičnega materialista, ko trdi, da živimo v stanju permanentne nerazločnosti med vojno in mirom (morda bi bilo bolje reči, »nevojno«), da oboje obstaja sočasno, prepleteno in sporadično.

Nil Baskar