

Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni

PETER ŽARGI

Če želimo opredeliti, kakšna naj bi bila filmska kritika, moramo najprej opredeliti, kaj naj kritika pomeni. Najpogosteje razlikujemo med dvema pojmom, in sicer kritiko kot teorijo ter kritiko kot recenzijo – torej publicistično, po navadi poljudno-humanistično oceno nekega dela. Prvi pojem vidi kritiko pravzaprav kot film v teoriji oz. teoretski vidik filmske prakse, če si sposodimo poimenovanje dveh ravni arhitekture, kot ju pojmuje Petra Čeferin v svoji knjigi *Niti uporabni niti estetski objekt. Strukturna logika arhitekture* (2016) – h kateremu se bomo kasneje vrnili ravno za pomoč pri določanju optimalne kritiške pozicije. A zaradi izrazito poljudne in dostopne narave filma nas za tokratni razmislek bolj zanima kritika-ocena, torej kritika v obliki, ki ima neprestan stik tudi z laično javnostjo, vendar je (oz. bi morala biti) nujno pogojena prav tako s kritiko-teorijo in je posledično tudi sama del filmske teoretske prakse.

Kritik-recenzent vsekakor ni interpret tistega, kar je avtor želel povedati – kot nam to rado predstavi naše šolstvo –, temveč analizira tisto, kar v filmu preprosto biva. Ni le ustvarjalec/dekonstruktor kanona, temveč tudi soustvarjalec javne percepcije filma. Tako kot je popularna kultura pomenila spremembo paradigme do te mere, da se je znotraj te industrijske in potrošniško zastavljene kulture začela umetnost na novo določevati in razvijati, to velja tudi za spremljajočo kritiko. V času, ki je v marsičem potencirana turbulenca prelomov v umetnosti z začetka 20. stoletja, se kritiki skozi dnevno legitimacijo masovne kulture in množstva kulturnih informacij (ki so glede na zahtevano hitrost svoje produkcije lahko le površinske) obenem ponuja obilica kanalov do gledalstva, hkrati pa ji grozi popolna prevlada instantnega in nepoglobljenega. Za razliko od dosedanjih dinamik med

kritiko in družbo pa kritika danes le redko naleti na izrazit odpor oz. protinapad – z izjemo občasnih izbruhov kakšnega gledališkega režiserja; pogosteje se jo nevtralizira na najbolj perfiden način, ki ga sodobna družbena ureditev zahodnega sveta premore: z ignoriranjem, preglasitvijo, ali pa še nevarneje – s prikimavanjem. Kako se znotraj takšnega okolja torej najprej opredeliti in potem skozenj tudi navigirati?

V prej omenjeni *Strukturni logiki arhitekture* avtorica velik del pozornosti posveti štirim pozicijam, ki jih arhitektura po navadi zavzame v odnosu do sveta, in njihovim pomanjkljivostim. Te pozicije so razpete med pristajanjem na družbeno realnost in med kritičnim poseganjem v družbeno realnost, ter med določanjem samega sebe v odnosu do določanja drugih zunanjih dejavnikov. Čeferin jih deli na:

1. tržno pozicijo – ki se ravna po zahtevah trga; določajo jo trg in želje ljudi, kritično poseganje pa ji je povsem tuje;
2. pozicijo imperativa invencije – ki živi le za novost; določa se sama, vendar ne želi toliko spreminjati sveta kot izkoristiti možnosti, ki jih trenutni čas ponuja oz. narekuje;
3. pozicijo odpora – ki nasprotuje vpetosti v tržno-inovativno logiko in zahteva družbeno-kritično delovanje kot svojo bit, svoj smisel (a je vedno podvržena redukciji in »službi sodobnega spektakla«: arhitektura odpora logiki in delovanju kapitalizma, zatorej ne-močna – npr. trajnostna arhitektura, ki preide v trend in dobičkonosnost);
4. pozicija družbenega reformizma – zunanja določenost preko družbenih zahtev in kritičnost do pogleda, da ima arhitektura svojevrstno pozicijo oz. kakršen

koli smisel razen tistega, kar se od nje družbeno pričakuje. Tako deluje izključno preko kratkoročnih izboljšav krajšega dometa, ki se zdijo kot »trenutne zmage«, vendar jih neoliberalizem pravzaprav podpira in s tem izkorišča, saj mu služijo za prikrievanje nedelovanja na dolgi rok in »nepripravljenosti reprogramiranja družbenih struktur«.

Izmed teh štirih pozicij avtorica kot najzanimivejšo in najrelevantnejšo vidi tretjo, saj se edina pojmuje kot resnična pozicija odpora, vendar ji poleg nezavednega služenja sistemu tudi očita, da ne vidi, »da je (...) kreativna dejavnost, ki določa samo sebe. Ne vidi in ne zna razviti resničnega dometa svojega razumevanja arhitekture kot samodoločujoče se dejavnosti, ki si sama zadaja svoje specifične probleme, cilje in smotre ...«

Tudi filmska kritika biva v sorodnih pozicijah in koncu koncev je film kot produkt mnogih dejavnikov in oseb s svojo vseprisotnostjo in dostopnostjo, ki ju pogosto izkoristi za družbeno kritičnost, v marsičem soroden arhitekturi. Hkrati je izredno vpet v kapital, saj predstavlja tisto umetnost, za katero je bilo še do nedavnega potrebno največje finančno zaledje. To se bo sicer vedno bolj spreminjalo z novimi tehnologijami, kot smo videli že pri filmih, posnetih s telefoni – kot npr. **Tangerine** (2015, Sean Baker), ki je bil celo v igri za oskarja. A vseeno ostaja povprečen film v teku samega nastajanja (tudi če odmislimo kasnejši marketing in promocijo) logistično neprimerno večji zalogaj od glasbe, preostale vizualne umetnosti in literature. Zgoraj omenjenih pozicij arhitekture seveda ne moremo preslikati na filmsko teorijo v celoti, lahko pa v njih vidimo marsikatero podobnost. Za nas je zanimiv predvsem odnos pozicij do možnosti kritičnosti in vpetost filmske kritike v sodobne družbene sisteme ter njeno delovanje znotraj njih.

Najprej pogledjmo, kako se pri filmski kritiki kaže omenjena vpetost v sistem, ki *a priori* zavrača kritičnost s tem, da si jo prisvoji, popredalčka in vedno preoblikuje v svojo korist. Prvi vidnejši zaplet je (prepogosto zabrisana) meja med promocijo in kritiško publicistiko, tako poklicno kot tudi slogovno pri pisanju. Zaradi prekarne narave večine kulturniških poklicev se filmski kritiki skoraj po pravilu znajdemo v na videz sorodnih, vendar nemalokrat kontradiktornih si vlogah: filmski publicist, kurator, promotor, organizator, voditelj ali povezovalc s filmom povezanih dogodkov, torej okroglih miz, delavnic in festivalov. Takšno udejstvovanje seveda pogosto zahteva določeno mero diplomacije in tudi popuščanja glede kritičnosti, saj bi drugače

v slovenskem filmskem prostoru kmalu ostali brez poznanstev za delo in materiala za izvajanje omenjenih aktivnosti. Tako se na festivalih pogosto pripeti, da med kritiško srenjo (ki po navadi predstavlja ogromen del občinstva) završi o določenem filmu neki res uniformno mlačen odziv, a v luči ostale konkurence in po nuji publicistike ta odziv počasi, kot izredno ponesrečena igra telefončkov, preide v slavo-spev v končnem članku, ki – posebej pri filmih našega okolja, ki pa so oz. bi morali biti za naš prostor najpomembnejši – redko prevprašuje karkoli. In da ne bo pomote, tudi najboljši film si zasluži prevpraševanja v obliki podrobne analize, ki omogoča tako avtorjem kot posledično celotnemu kulturnemu prostoru nadaljnjo rast. Pravzaprav si dobri filmi analizo zaslužijo še toliko bolj, a skozi nerodno kombinacijo kritiške dobrodušnosti do obetavnih filmov in neprijetno utesnjenostjo scene ter prej omenjene vpetosti kritika v različne vloge po navadi dospemo le do dobrodušnega trepljanja po ramah ali slepe hvale. Ta intrakulturniški dogovor, ki omogoča kamufložo po principu zeber v savani, ki se kamuflirajo ne glede na okolico, temveč glede na lastno množico, vodi v začaran krog. Dovolj je že to, da se kritiško uspešni avtorji lahko pogosto vseeno poslovijo od denarja za naslednji projekt, tako pa se lahko poslovijo še od kakršnegakoli konstruktivnega zunanega vpogleda v lastno delo ali soudeležbe v konstruktivni in podrobni debati, katere namen ni nenehno upravičevanje filmarstva, temveč ukvarjanje s filmsko umetnostjo.

S takšnim pajdašenjem pa kritiki hote ali nehote utrjujejo tudi vzorce, ki slovenski film že desetletja odtujujejo od občinstva in mu spodbijajo ugled. Tako je pri filmu, ki – po pogovorih in recenzijah sodeč – naleti na neodobravanje ali vsaj ravnodušnost stroke, lahko potencialni učinek tistih nekaj pravih kritik¹ povsem izgubljen v poplavi pasivnega odobravanja preko povsem reporterskih omemb tega istega filma. Diskusije, krožki ter pedagoška udejstvovanja se lahko po zgledu šolskega sistema mirno vrtijo okoli popolnih smeti, dokler najdejo dovolj navlake za eno uro pogovora; tako lahko postanejo tista minimalna potrditev naše prisotnosti v filmski sferi, ki služi predvsem statusu, simbolnemu kapitalu, žalostnemu prekarnemu zaslužku in upravičevanju le-tega. Ker pa je seveda lažje tkati to mrežo okoli neškodljive, kimajoče pozicije, se s tem hkrati redči dejansko kritično-analitično razmišljanje ter potencira odobravanje filmov skozi domačnost, ne skozi analizo. Te aktivnosti lahko ob nepazljivosti ustvarijo

1 Pravih v smislu izdelanosti cilja in opiranja na filmsko teorijo.

kulturno krajino, ki se, po besedah Rema Koolhaasa, čigar esej *Junkspace* uvede *Strukturno logiko arhitekture*, »premika brezciljno v stran, kot rakovica na LSD-ju«. In ko se ustvarjalci enkrat naučijo prisesati na tiste elemente domačnosti, ki v očeh nepogobljene raziskave slikajo filmskost, se povprečnost teh nepresežkov le še množi. Kritika bi morala, po drugi strani, kot lovski pes najti specifično sled, ne pa markirati spotoma vsakega grma ter obljati vsake veverice.

Treba se bo odločiti, ali si lahko dovolimo, da naša medijska prisotnost vsebuje neselektivno promoviranje vseh filmskih vsebin, teženj s printscreensi sestankov ali pa raztresanje z emotikoni na identičen način, kot to počno bodisi Instagram vplivniki bodisi slovenska policija, vlada in finančni urad. Nenehno grabljenje pozornosti preko takšnih intermezzov, delno z namenom samopotrditve, delno v paniki pred pozabo in neaktualnostjo, je resnično suboptimalno razporejanje energije. Produciranje in posredovanje bežno-filmskih vsebin zavoljo obvezne medijske prisotnosti prevpije kakovostno vsebino, zlasti ob vse slabši koncentraciji sodobnega občinstva. Kritiku tako pravzaprav grozi, da postane birokrat, bolj zaposlen s produciranjem reklam; reklame pa so nevarne, ker se producirajo hitreje od kritike in jo nevtralizirajo preprosto s količino impulzov in absurdno količino informacij, ki jih v vedno bolj zreducirani verziji dobivamo dnevno.

Kritika potrebuje ravno nasprotje tega – večkratni, ponavljajoči se fokus na ožji izbor najkakovostnejših vsebin. Ker če se mnenja oblikujejo s pomočjo ljudi, ki so le medij za tuje ideje, brez lastne sinteze misli, potem to spet prispeva k neke vrste hologramski kritiki. Ta gre skozi vse ustrezne gibe, vendar ne producira resnično kritiške vsebine, temveč le igra igro tiste kulture, ki se najraje skriva za ikonografijo ali pa udarniški krilaticami in intervencijami, torej ravno tistimi kratkoročnimi in navideznimi rešitvami, ki jih neoliberalizem tako obožuje. Takšno delovanje je posebej nazadnjaško v okoliščinah finančne stiske, kakršno slovenski film redno doživlja. Ta tiska še toliko bolj prisili ustvarjalce, da se borijo pod skupnim imenovalcem; vendar ravno izenačevanje slovenskega filma kot »krovno slovenskega« enači tudi negledljive izdelke z nadpovprečnimi. Dokler razporeditev sredstev s strani institucij ne bo imela neke oprijemljivejše logike – trenutno se zdi, kot da nista relevantna ne laični ne kritiški odziv –, bo težko vzpostaviti kontinuirano kakovost filmske produkcije. Pri tem pa mora kritika voditi z zgledom; konec koncev ima (ironično) bolj konsistentno in razširjeno medijsko prisotnost kot sama

filmska praksa, če upoštevamo, da lahko občinstvo na kritiko naleti dnevno v vsakem večjem slovenskem mediju.

Kakšna naj bi bila torej alternativna pozicija delovanja znotraj medijske vpetosti – torej tržne nuje –, a vseeno v smeri kritike, očiščene populizma? In kako jo lahko udejanjimo? V *Strukturni logiki arhitekture* Petra Čerferin ponuja peto, alternativno pozicijo arhitekture, ki naj bi spreminjala svet »tako rekoč od znotraj, in sicer ravno s tem, ko se v (vsakokratnem danem) svetu afirmira kot arhitektura« in prehaja od »nemočnega odpora k prebojni afirmaciji«. Delovati mora torej znotraj sodobnega svetovnega ustroja (ker sveta zunaj njega dejansko ni), a ne v njegovem imenu razglašati istih vrednot, torej mu ne namerno ali nenamerno služiti. Njena pozicija je povzeta z 'niti-niti' – niti ne pristaja na svet, kakršen je, niti ni primarno usmerjena k njegovi izboljšavi: kar ne pomeni, da ga ne boljša oz. ne želi boljšati, vendar to ni – ne sme biti – primarni cilj. Enostavno naj bi imela »zmožnost delovanja v svetu ne glede na svet oz. na svetu-nepriimeren način«, kar pomeni, da se na prvem mestu vidi kot arhitektura in se »afirmira v obliki svojih primerov«.

Zgoraj navedeno lahko prenesemo na filmsko kritiko v smislu, da – če poenostavimo – mora biti sama sebi namen, preden je lahko namen čemu drugemu. Če je sama sebi namen, pa ne more igrati igre ugajanja. Mora biti neizprosna, ne v smislu kritiziranja, temveč neizprosnosti do same sebe in filma (kot področja). Torej se mora obračati navznoter, v čim bolj izdelan produkt z vsakič jasno zastavljenim ciljem in *credom*. Ta pristop hitro zazveni kot negacija angažiranosti, vendar je ravno obratno – s čim bolje predstavi filmsko prakso (tisto na ekranu) kot ravno s filmsko-teoretsko prakso (na papirju, preko predavanja itd.)? Ali drugače rečeno: tako filmu kot filmski kritiki naredimo večjo uslugo s kakovostnim in premišljenim pisanjem (npr. če v svojem zapisu ne kopiramo iz tujih člankov slepo izrazoslovja, ki ga ne razumemo) kot pa z angažiranostjo samo. Oziroma, če pojmujeemo kritiko kot film v teoretski praksi, je dobro napisana recenzija kateregakoli dela, tudi tistega, ki morda ni najbolj ažurna izbira, vredna več kot slabo napisana, a aktualna recenzija, kakršno zahteva politika nekega medija.

To pa nas pripelje do pomanjkljivosti znotraj tiste struje filmske kritike, ki resnično ne želi biti del PR mašinerije in dejansko stremi h kritično usmerjenemu delovanju – tudi ta kritika, tako kot arhitektura 3. pozicije, pogosto ne vidi dometa svoje dejavnosti ter ima težave z določanjem same sebe, kar se velikokrat zrcali v pomanjkanju konsistentnosti in obvladovanja izraznih sredstev. Če je esejist in

kritik Clement Greenberg² približno osemdeset let nazaj pisal o tem, da je univerzalna pismenost od industrijske revolucije dalje omogočila poceni proizvodnjo *ersatz* kulture za občinstvo, ki se želi le zabavati in zamotiti, je ta pismenost, skupaj z univerzalnostjo filma, vedno omogočala precej nizko vstopno točko za pogovor o filmu. To je bilo povsem neizogibno, saj je film kot ena najmlajših umetnosti seveda odrasel znotraj popularne kulture – vendar pa njegovi temelji izhajajo iz prastarih umetnosti. Elementi teh umetnosti, kot na primer naracija in zgodba ter vizualna percepcija, so stari toliko kot človeštvo, in čeprav so tako močno vpleteni v našo družbo na nam samoumeven način, imajo svojevrstne zakonitosti. Hkrati umetnostna pismenost postaja vedno bolj univerzalna, zato se prag, kjer govorimo o zabavi in distrakcije željnem občinstvu, nenehno dviguje. Če smo imeli za tovrstne filme do nedavnega akcijade Michaela Baya ali pa Marvelovo franšizo, lahko nekakšno potrošniško usmerjenost danes prav tako očitamo tudi znatnemu delu majhne, »neodvisne« produkcije, ki se formulaično kiti s perjem tujega izkustva, kot je to Umberto Eco pripisal kiču in kot lahko danes pripišemo velikemu delu sodobne umetnosti.

Tukaj moramo poudariti, da ne gre za stvar okusa ali kulturno pogojenost, temveč fiziološko naravnost zaznavanja³ in pomanjkljivo kultivacijo narativnega, vizualnega in glasbenega jezika. O omejitvah jezika kot temelja sporazumevanja govorimo pogosto, vendar ima tudi umetnost svoj jezik, s svojimi prednostmi in omejitvami, kot razlaga György Kepes v *Language of Vision* (1944); če ga ne govorimo, težko razločimo pomene, kaj šele nianse. Lahko nas nagovarja na najbolj osnovni ravni, misliti v tem jeziku pa ne moremo. In če ne mislimo, bo film mislil namesto nas. Morda se je tega filmski kritiki najmanj bati na dobesebnem – ideološkem področju filma, skozi prizmo katerega se film tudi danes največkrat ocenjuje, predvsem v Sloveniji, in iz katerega največ piscev tudi izhaja – družbene vede, filozofija. Vendar film ideološko spregovori tudi skozi svoje formalne strukture, in tako kot ne obstaja ravno veliko medijev, v katerih bi veseli diletanti brez umetnostno-zgodovinske ali likovne izobrazbe pisali o Cezannu, je noro pričakovati kakovost tega vidika filmskega področja brez intenzivne poglobitve v npr. naracijo, simboliko, strukturo, sliko, glasbo, zvok, besedo (četudi pri nas ni na voljo prav veliko tovrstne izobrazbe)

Slednje ne pomeni le prepoznavanja teh elementov, temveč zmožnost videnja povezovanja teh elementov v celoto in razločevanje dinamike filma. Prvi korak k na primer prepoznavanju zakonitosti kadra bi tako pomenilo razumevanje kompozicije; perspektiva, napetost, zlati rez, pravilo tretjin – vendar so prav tako pomembne sekvence kadrov, montaža (ne le da jo opazimo, ko je izrazito nevsiljiva ali pa izrazito agresivna, temveč tudi ko je za nekaj sekund prehitra ali prepočasna), na koncu pa tudi, kaj se zaradi teh prijemov v filmu dogaja. Če je vetrič v klasju morda posnet na že viden način (slej ko prej zmanjka možnih pozicij kamere v agrikulturnih kadrih), ali plete skupaj s preostankom filma pristen avtorski izraz, ali pa je le reiteracija že nešteto krat videnega in s tem parazitiranja na domačem? Ali se, ko takšen kader označimo za poetičen, vprašamo, čemu je poetičen, zakaj ga tako doživljamo in kako je vpel v pojem poetičnosti, ali pa smo ga ravnokar pospravili v predal poetičnosti glede na njegove (predvidljive, pričakovane) značilnosti in ga s tem po nepotrebem validirali, čeprav je šlo le za prej omenjeno »perje tujega izkustva«? Če se nam zdijo dialogi okorni – ali so okorne same besede oz. register ali pa mine preveč časa med replikami? Kaj pomeni označiti film za vseeno soliden izdelek, potem ko smo ugotovili, da je v večini pogledov popolnoma nenavdahnjen, preverjen in varen – naj pohvalimo režiserja, ki se mu je celo uspelo držati nekaj osnov filmarstva, ali pa celo podjetje, ki je izdelalo kamero? Je film morda stol, brez ideologije (kar dobro industrijsko oblikovanje seveda nikoli ni), celo grd, a vseeno čvrst, da lahko na njem v miru pojemo svoj humus z avokadom?

Kot piše literarni kritik Northrop Frye,⁴ je umetniško delo sicer kombinacija centripetalne in centrifugalne naravnosti; prva pomeni obračanje navznoter, v svojo strukturo, sesto, druga navzven – v svoje okolje, kontekst. A karkoli od tega bomo raziskovali, pri filmski kritiki absolutno ne sme iti le za prevod lastnega uživanja ali neuživanja v filmu v besede. Kdaj je treba iti mimo simpatičnosti, da razkrinkamo ideologijo ali slabo strukturo, in obratno: kdaj, kot pravi Frye, preživimo leta v raziskovanju nečesa, kar se nam zdi tretjerazredno delo ravno zaradi določene, sprva neotipljive privlačnosti. Visceralno odzivanje na filmske elemente – ogorčenost, pomiritev, katarza, prikimavanje, tolažba – nam pogosto zamegli analizo teh elementov. Razmišljanje in natančna analiza pa nista le odločitev ali sposobnost, temveč tudi in predvsem vaja, ki zahteva čas in posledično finančno suverenost.

2 Glej esej *Avant-garde and Kitsch* (1939).

3 Glej Rudolf Arnheim: *Art and Visual Perception*, 1954 (dop. izd. 1974).

4 Glej esej *Anatomy of Criticism* (1957).

Seveda je tak pristop h kritiki igra na izrazito dolgi rok. Pri tem pa venomer tvegamo preživetje na kratki rok, kot omenja Lewis Baltz,⁵ ki opažanje, kako se morajo muzeji in galerije financirati z lastnimi kavarnami in knjigarnami, pospremi s komentarjem, da se umetnost enostavno ne more zoperstaviti premožnosti. Tako nas v teh dneh nago-varja plakat Mestnega muzeja: »Podarite kulturo« – in nam nudi t. i. muzejsko vodo v steklenici ter nas postavi pred dilemo: finančno podpreti muzej, a preko najbolj neoliberalistične možne domislice, ali pa ostati zvesti principu in onemogočiti akterja, ki bi lahko v boljših pogojih prav tako služil temu principu.

Na tem mestu je najpomembnejše razmisliti, kakšne so praktične možnosti za implementacijo kritike, kot jo določujemo v prejšnjih odstavkih. Torej, kako znotraj trenutnih finančnih možnosti in zahtevane medijske prisotnosti (vpetosti) vseeno uveljavljati kritiko po prej omenjenih načelih.

1. Nuditi prednost kakovosti pred nenehno prisotnostjo in količino kritike ter izkoriščati medijsko prisotnost za promocijo kakovosti in ne promocijo samega obstoja filma/kritike.
2. Kakovost zahteva čas, čas zahteva denar; če primanjkuje sredstev za fiksno količino dobrih člankov, naj bo količina člankov manjša, honorar pa boljši – kar zahteva neprijetno opravilo hierarhizacije piscev.
3. Čim enotnejši avtorski honorarji po cehovskem principu oz. tarifniku; uveljavljanje tega pa se lahko nasloni le na zapriseženost h kakovosti in posledično ustvarjenemu novemu, zahtevnejšemu občinstvu (ljudje imamo pogosto raje nekaj boljšega, če je to na voljo).
4. Enotna tarifa za določeno »od-do« količino besed, kot jo imajo na primer nekateri gledališki listi. Pisanje ni obiranje mandarin, da bi bili plačani na gajbico.
5. Razporeditev nalog glede na izkušnost in usmerjenost piscev; ločevanje na reporterske in kritiške naloge ter temu ustrezno ovrednotenje.
6. Večfazni *feedback* oz. raport med uredniškimi odbori, pisci, uredniki.
7. Predhodno recenziranje prispevka znotraj medija, preko manjših odborov za tiste vidike besedila, ki padejo med splošni pregled urednika ter jezikoslovni pregled lektorja: to je po navadi kohezivnost.

8. Več namenjanja pozornosti prej omenjenim elementom filmske teorije, predvsem vizualni in zvočni komunikaciji ter njenemu posrednemu vplivu na ideologijo filma – prav tako več možnosti izobraževanja in diskusije na to temo.

9. Pri sebi in drug pri drugem ohranjati intelektualno odgovornost.

Cilj vseh omenjenih finančnih nujnosti je predvsem čim večja osamosvojitve filmskih kritikov in kritičark od hiperprodukcije; ne glede na to, ali se želijo posvečati le filmski teoriji in kritiki ali pa tudi para-aktivnostim, kot so delavnice, pedagogika, moderiranje ipd. Žal je težko predvideti dosti boljše pogoje za delovanje, dokler ne bo prednosti kakovosti pred mašilom sprevidel vsak medij, ki se ukvarja s filmsko kritiko: to pa moramo od njega zahtevati. Vsak kolikor toliko kulturno naravnani medij se mora namreč ovesti svoje družbene odgovornosti glede na moč, ki jo pravzaprav – kot redka izjema – poseduje. Ko se občinstva obrnejo na medije za nasvet, kaj pogledati na filmskem festivalu ali na televiziji, morajo naleteti na kritiko, ki je tam z namenom ustvarjanja usmerjenega filmskega ekosistema na podlagi določenih prepričanj, smernic, in ne ekosistema samega po sebi. Že tako in tako kultura vseskozi producira simulakre kolektivnega spomina, ki preko blaženja resničnosti – katere seveda ne zmorejo spreminjati – podpirajo inertnost.⁶

Naj verjamemo v spremembo skozi kakovostno kritiko ali pa le v kakovostno kritiko samo, se trenutno soočamo z družbo, v kateri sta tako realnost kot pozornost ljudi zreducirani na gigantski meme, ki ga po principu snežene kepe dnevno utrjujejo mediji? V najboljšem primeru bo za kritiko obveljalo, kar je v pesmi »Cromagnon« zapisal Gregor Strniša: »Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni: / Tisti, ki pridejo za nami, bodo laže razumeli.« V najslabšem pa je naša kritika samo satelit v vesolju maloumja, ki podobno mislečim zanamcem sporoča, da nimajo prividov. Vsekakor je treba braniti film še pred marsičem drugim kot pred mizantropskimi, nekvalificiranimi vladami – in to lahko najučinkoviteje počnemo tako, da o filmu pišemo samo na en način: suveren v vseh pomenih besede. Pokorno uklanjanje previdnosti in malomarnosti zato, da lahko pišemo o filmu, negira celoten smisel pisanja. ■

5 Glej *Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian*, www.leeoidelaphotographie.com.

6 Ali bi *Igra prestolov* lahko obstala brez občutka pripadnosti njenih gledalcev nekemu insajderskemu privilegiju, ki ga stalno centrifugira navlaka družbenih medijev?