

O FILMSKI BITI

O knjigi: Daniel Frampton: *Filmosophy*, Wallflower press, 2006, London

Daniel Frampton v svoji manifestni knjigi *Filmosophy* (naslov bi v slovenski jezik lahko prevedli kot »filmozofija«) ponuja nov način razumevanja kina in gibljivih slik nasploh. Z nasprotovanjem ideji filma kot neposredni re-

produkciji realnosti zahteva vzpostavitev svojstvenega filmskega sveta. Prav tako kritizira pristope filmske kritike, ki izvirajo iz literarne in dramske teorije, saj se ti po večini osredotočajo zgolj na zgodbo in igro, film pa naj bi zaobjemal veliko več. S poplavo gibljivih slik, ki smo je deležni danes, Frampton zahteva vzpostavitev novega celovitega konceptualnega razumevanja – filozofije gibljivih slik –, ki bi ustrezno obravnavalo vso izrazno moč teh medijev.

Knjiga skozi strnjen, a informativen sprehod po najrazličnejših idejah in razumevanjih filma opozarja na njegovo kompleksno naravo. Film je nekaterim predstavljal utelešenje delovanja uma, za druge analogijo naših sanj in nezavednega, spet tretji so opozarjali na njegovo podobnost z našim spominom ... Framptona predvsem zanima, kakšen učinek ima film na gledalca glede na njegovo kompleksno vizualno in zvočno razsežnost. Zagovarja prepričanje, da gre pri filmu za interpretacijo, repercepacijo, »mišljenje« o realnem, ki ga posredno reprezentira, pri čemer se opira na podobne ideje, kot jih je v svoji filozofiji razvijal Gilles Deleuze.

Filmozofija zagovarja neke vrste »filmsko mišljenje« realnosti, ki se izraža s pomočjo večplastne in raznolike filmske izraznosti. Tako se film »odlepki« (osvobodi) od prikazovane realnosti, saj sam tvori svojstveno filmsko bit in ločen (filmski) svet. Frampton s tem namenom vpelje dva teoretična koncepta: filmski um in filmsko mišljenje. Z njima opredeli filmsko bit in filmsko

formo, ki tako postane svojevrstna misel o svetu. Namreč to, kako je nekdo posnet, postane znotraj filma svojstven prikaz, misel o tej osebi. Gledalec tako prek filmskega mišljenja dobi točno določene informacije, ki jih izbrano posreduje filmski um. Barva, ostrenje, montaža, gibanje kamere, kadriranje, zvok ..., vsi ti dejavniki soustvarjajo filmsko realnost in določajo gledalčevu filmsko izkušnjo. Film tako postane v celoti načrtna interpretacija, saj forma bistveno določa sporočilnost filma, kar poveže formo in vsebino. Frampton zato opozarja, da je filmska kritika namenjala premalo pozornosti sliki in zvoku filma ter s tem zanemarila celosten potencial filmskega izraza in gledalčevega doživetja v kinu.

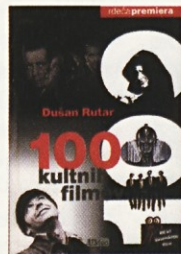
Temeljni prispevek *Filmozofije* se zdi njeno razumevanje filma v vseh njegovih razsežnostih, torej kot celostno mišljenje. S tem namreč vzpodbuja novo kritično pozornost do vseh gibljivih slik, ki gledalcu omogoča veliko polnejše dojetje gibljive vizualne izraznosti.

MARTIN MARZIDOVŠEK

100 KULTNIH

Dušan Rutar: *100 kulturnih filmov* (Rdeča premiera, UMco, Ljubljana 2005)

Nočem izpasti dlakocepsko, toda pri nekaterih pojavih so stvari tako jasne in preproste, da kričijo po čistem uživanju in negirajo filozofske interpretacije. Na primer interpretacijo definicije



kulturnega filma, ki ga v svoji knjigi obravnava Dušan Rutar, čigar namen je bil, kot kaže, premešati in redefinirati pojem kulturnega filma. Kar je povsem legitimno dejanje. Toda

v tem primeru njegova knjiga nujno potrebuje podnaslov, ki bi bralca opozoril na ezoteriko misli; njegova knjiga namreč ne govori o kulturnih filmih, temveč o filmih, ki si jih kot kulturne razlaga sam in jih kot takšne razume samo on.

Okrog pojma kulturnega filma že dolgo časa vlada precejšnja zmešnjava, ki se s pojavom interneta, ljubiteljskih spletnih strani (npr. www.cultmovies.info, kjer je inspiracijo očitno iskal tudi Rutar) in klepetalnic samo še pogloblja. Za »kulturno robo« dandanes največkrat obveljajo »malce drugačni« filmi, običajno znanstvena fantastika ali trilerji; nekritični apologeti pop-corn kulture in multipleks estetike jim pravijo tudi »filmi z robom«. Rutar v uvodni definiciji kulta pravi takole: »Naša osnovna ideja je namreč tale: filmi niso dobri le za gledanje, ampak so dobri tudi za razmišljanje. In razmišljanje je dobro v strogo filozofskem pomenu.« Kar še lahko sprejememo, toda zadeva postane problematična z naslednjimi trditvami: »Mnogi kulturni filmi so čez desetletja že čisto pozabljeni, in velika večina ljudi zanje sploh ne ve.« Kar je skregano z logiko; prav po zaslugi ljubiteljev filma so ti filmi po desetletjih potegnjeni iz pozabe in običajno postavljeni na mesto, ki jim pripada! In naprej: »Za kulturne filme je namreč značilno, da nenehno natančno in zelo kompleksno, temeljito obdelajo eno samo idejo, ki je v temelju tega, kar imenujejo človeška eksistenca.« Nakar Rutar med esencami kulta (pravilno) navaja Woodov *Plan 9 From Outer Space*. Toda *Plan 9* ni ne kompleksen ne temeljit, kot mnogi drugi.

Vsaj zame (in, hvala bogu, za mnoge druge) pojem kulturnega filma ni stvar interpretacije, temveč stvar »stanja stvari« oziroma nepredvidenega poteka dogodkov. Povedano drugače, kulturnega filma se ne posname, kulturnega ga naredijo gledalci, cinefili, ljubitelji, oh, tudi kritiki (oziroma »kritiki«, kot jim pravi Rutar), ki obskuren, neuspešen, zavržen film postopoma »popularizirajo«, običajno v majhnih, specializiranih krogih. Kulturni filmi niso povezani z višino proračuna, produkcijskimi pogoji ali globino avtorjeve misli, temveč veliko bolj s prvotnim (finančnim, kulturnim, kritičnim) neuspehom in posledično reafirmacijo. Klasičen primer kulturnega filma je Scottov *Iztrebljevalec*; ko je leta 1982 prispel v kina, je finančno pogorel, kritiki so ga povečini raztrgali, šel je v pozabo. Če bi nastal v času nemega filma, bi ga producenti verjetno vrgli v smeti in

pristal bi med osemdesetimi odstotki za vedno izgubljene filmske dediščine. Ker je nastal v času tedaj vse popularnejšega video formata, je postopoma, tekom osemdesetih let ... pridobival na kulturnem statusu. Tudi v Sloveniji, kjer mu je pričujoča revija v knjižni zbirki *Imago* ob desetletnici nastanka posvetila zbornik s prevodom scenarija.

Rutarjevi knjigi najbolj manjkajo zgodovinska zavest, faktografija in širina družbenega in sociološkega konteksta, ki je kriminalno odsoten; niti z besedo niso omenjeni nujni pogoji za vzpostavitev kulturnega statusa; v petdesetih in šestdesetih so bile to kinoteke ter ruralne kinodvorane in dvorane za sekundarno distribucijo, v sedemdesetih fenomen polnočnega kina oziroma *midnight movieja*, v osemdesetih popularizacija VHS kaset in zadnje desetletje eksplozija DVD-ja. Osebnost lahko požrem marsikaj, celo Rutarjeve filozofske akrobacije, ne sprejemam pa trditve, da so kulturni filmi *Dogville*, *Sedem*, *Trumanov show*, *Matrica*, *Blues Brothers*, *Kaznilnica odrešitve*, *Odiseja v vesolju*, *Čudovito življenje*, *Veliki diktator*, *Peti element*, *Diplomiranec*, *Boter*, *Taksist*, *Let nad kukavičjim gnezdom*, *Sedem samurajev* in *Šund*. Če naštejemo samo najbolj eklatantne primere popolnega brcanja v temo. In sploh če avtor, čigar zgodovinski spomin redko seže dlje kot do sredine šestdesetih let, pozabi na takšne esence kulta (izgovor, da »vseh kultov na tem mestu seveda ne moremo omeniti«, ne drži vode), kot so *Carnival of Souls*, *Glen or Glenda*, *Detour*, *Fear and Desire*, *The Girl Can't Help It*, *Scorpio Rising*, *Punishment Park*, *Our Nazi*, *Harold and Maude*, *Re-Animator*, *Reefer Madness* in seveda *Donnie Darko*, najlepši primer kulta znotraj »DVD generacije«.

SIMON POPEK